ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE

101. JAHRGANG 1934

1. HALBJAHR (JANUAR MIT JUNI)

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

101. Jahrgang

1. Halbjahr (Januar mit Juni)

I. Leitartikel und Auffätze

(Beiträge belletriftifchen Inhaltes find mit * gekennzeichnet.)

Bartels, Wolfgang von: München und die Sendergruppe Südoft 53
— — Funkfragen 303
— — Unterhaltung und Kultur im Rundfunk 410
— — Zur nationalen Ausgeftaltung des Programms des Deutfchlandfenders 413
— — Mut zur Perfönlichkeit auch in Funk und Preffe 648
Bafer, Friedrich: 400 Jahre Violine 388
Bauer, Erwin: Italienfahrt des N.-S. Reichs-Symphonie-Orchefters 37
Benda, Jean: Henri Marteau 391
Bennedik, Frank: Führt unfer Volk zu feiner Mufik! 397
Bös, Jof.: Mahnfpruch für einen Fefttag der Tonkunft 253
Bülow, Paul: Richard Strauß' Pilgerfahrt nach Bayreuth 607
Büttner, Horft: Die Stunde der Nation 55
— — Die inftrumentale Verwendung von Volksweifen im Rundfunk 308
— — Webers „Euryanthe" als Sendeoper 517
— — Mufik in Leipzig 509, 640
— — Wie lange noch Programmaustaufch der Unterhaltungsmufik 651
B.: 1 Million Mark zur Verbefferung des Rundfunks 194
*Deeke, Ida: Genefen 41
Döbereiner, Chrift.: Bemerkungen über Verzierungen alter Mufik unter befonderer Berückfichtigung der Vorfchläge 383
Eifenmann, Alexander: Das Wendling-Quartett 378
Frenzel, Heinrich: Der Deutfche Franz Lifzt 23
Ganzohr, Argus: Hallo, Hallo! Hier Afchermittwoch! 176
Gerheufer, Ludwig: Gottfried Rüdinger 9
Gola, Walter: Erinnerungen an Meifter Klengel 395
*Gottfchalk, R.: Faftnachtsftreife durch das Berliner Mufikleben 142
Hapke, Walter: Uraufführungen? 291
Haffe, Karl: Die nationalfozial. Grundfätze für die Neugeftaltung des Konzert- und Opernbetriebes (1. Arbeitstagung der Reichsmufikkammer) 274
Heuß, Alfred: Ein künftlerifches Dokument aus J. S. Bachs bitterfter Zeit 20
— — Mufik in Leipzig 45, 296, 404
— — Die im November gefendeten Bach-Kantaten 55
— — „ „ Dezember „ „ 191
— — „ „ Januar „ „ 309
— — „ „ Februar „ „ 415
— — Händel und Bach als zwei Seiten deutfchen Wefens 489
Junk, Victor: Wiener Mufik 50, 188, 301, 408, 514, 644
— — Aus den „Salome"-Proben in der Wiener Volksoper 137

Kerschensteiner, Frz. S.: Familiengeschichte um Richard Strauß und die Walter vom Parkstein 596
Kroll, Oskar: Musik und Musikleben in heidnisch-germanischer Zeit 494
Kulz, Werner: Was ist uns Musik? 13
Martens, Hans-A.: Scherz-Duett von W. A. Mozart 137
Mlynarczyk, Hans: Leipziger Bilderbogen 148
*Moellendorff, Willi v.: Kleine Fastnachtsbäckerei 1934 171
*— — Do, re mi fa! Sol la! 292
Moser, Hans-Joachim: Wenn Bach und Händel sich getroffen hätten 139
— — Spielgraf und Pfeiferkönig 503
*— — Sankt Kümmernis 504
Müller, Fritz: Kraut und Rüben 129
— — Christian Döbereiner 60 Jahre alt 382
Nicolai, Otto: Ein unbekannter Brief an seinen Vater. Mitgeteilt von Dr. G. Kinsky 15
Niemann, Walter: Kritische Saphire IV: Musikalische Unfallchronik 171
Oeser, Fritz: Carl Schuricht 610
Ofagobres: Bedenk, o Wanderer, im Wellenraum 174
O.: Zur nationalen Ausgestaltung des Programms des Deutschlandsenders 413
Pellegrini, Alfred: Meine Erinnerungen an Meister Sevcik 394
Pessenlehner, Robert: Die Museumsgesellschaft in Frankfurt a. M. und die großen Meister der Musik 32
*Pfohl, Ferdinand: Niente 177
Preußner, Eberhard: Gustav Havemann 376
Raabe, Peter: Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur (1. Arbeitstagung der Reichsmusikkammer) 256
Rappoldi, Adrian: Der Spielerkrampf und seine Beseitigung 387
Richter, Otto: Eine Erinnerung an Mathilde Wesendonck 498
Riemer, Otto: Ein Beitrag zu Pfitzners Harmonik und Persönlichkeit 484
*Schilling, Walter: Engelmusikanten 399
Schlegel, Paul: Johann Adolf Hasse und die Glanzperiode der italienischen Oper in Deutschland 30
— — Louis Spohr, der Meister des deutschen Violinkonzertes 369
Schwalbe, Gerhard: Adam Krieger 28
Stege, Fritz: Berliner Musik 43, 184, 294, 401, 506, 638
— — Eindrücke und Ausblicke (1. Arbeitstagung der Reichsmusikkammer) 255
Stein, Fritz: Chorwesen und Volksmusik im neuen Deutschland (1. Arbeitstagung der Reichsmusikkammer) 281
Steinitzer, Max: Die Reden vom Wiener Richard Strauß-Bankett 585
Strauß, Richard: Begrüßungsansprache anläßlich des ersten deutschen Komponistentages in Berlin 288
Strom, Kurt: Heinz Schubert 249
Tenschert, Roland: Das Verhältnis von Wort und Ton (R. Strauß „Ich trage meine Minne") 591
Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 613
Tutenberg, Fritz: Das Wesen Weberscher Kunst u. ihre Bedeutung für die deutsche Seele 500
Unger, Hermann: Musik im Rheinland 46, 186, 299, 406, 512, 643
Valentin, Erich: Hans Pfitzner, der Deutsche 481
— — Das Liedschaffen Hans Pfitzners 487
Veidl, Theodor: Die Karikatur in der Musik 131
Wagner, Emil: Die Bayerischen Belange in **Wort und Bild** 155
Wolf, Johannes: Eine Introduzione von Louis Spohr 373

Zentner, Wilhelm: Richard Strauß in der Anekdote 605
Zimmermann, Reinhold: Anton Schindlers Kompositionen 17
— — Zweite internationale Tagung für neue katholische Kirchenmusik zu Aachen . . 180
Zingel, Hans Joachim: Dorette und Louis Spohr 373

II. Kreuz und Quer

Altmann, Wilhelm: Eugenie Schumanns Lebensbild ihres Vaters 664
Auer, Max: Bruckner-Renaissance in Amerika 319
Baensch, Otto: Nochmals das Quodlibet der Goldbergvariationen 322
Bauer, Erwin: Brief an Walter Niemann 528
Baum, Richard: Zu Karl Hasses Vortrag 434
Bosse, Gustav: Orgelbewegung (Nachwort) 325
— — Dank des Fünfzigjährigen 431
Bräutigam, Helmut: Ein Neujahrsgruß 206
Brust, Fritz: Antwort an Dr. Erich Roeder 531
Bülow, Paul: Zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum des Lübecker Stadttheaters . . . 72
Büttner, Horst: Der neue Gewandhauskapellmeister 535
Buntes Allerlei 80, 208, 439, 535, 677
Deger, Otto: Zum Gedenken an Karl Eitz 426
Fellerer, K. G.: Zum 100. Geburtstag F. X. Witts 202
Grüninger, Fritz: Der deutsche Geist in den Werken Anton Bruckners 427
Hapke, Walter: Vom Mäzen zum Volk 666
Hasse, Karl: Orgelbewegung (Äußerung) 325
— — Zur Entgegnung von Dr. Baum 435
Heuß, Alfred: Vorschläge zu „Kurzopern" um 1800 210
Junk, Victor: Gründung einer Theodor-Streicher-Gemeinde 529
Keller, Hermann: Schumanns C-dur-Fantasie 326
Kinsky, Georg: Otto Nicolai an seinen Vater 206
Klenau, Paul v.: Zum „Michael Kohlhaas" 530
Kraft durch Freude, Neue musikalische Ziele der 676
Kriesmann, Alfons: Josef Venantius von Wöß 660
Kroyer, Theodor: Rudolf Schwartz zum 75. Geburtstag 69
— — Johannes Wolf zum 65. Geburtstag 425
Lichtenberg, Wilhelm: Kurz-Geschichten über Rich. Strauß 675
Martens, Hans A.: Orchester in einem Reichsbahnausbesserungswerk 79
Meister der Musik — Künder deutscher Kultur: Zeitgenössische Bekenntnisse 326
Müller, Fritz: Jubiläum der Musikbibliothek Peters 203
Musikkritik: Was wird aus der Organisation der M. 207
Nestmann, Alf: Der ständige Begleiter 73
N.: Deutsche Musikvolksbildung in der Tschechoslowakei 534
Pellegrini, Alfred: Anton Witek † 426
Raff, Helene: Zu Hans von Bülows Gedächtnis 204
Rau, Walter: Franz Mayerhoff zum 70. Geburtstag 70
Raupp, Wilhelm: Tragödien des Künstlerischen 669
Reil, Jon: Richard Strauß-Geschichtchen 672
Richter, Hans: Unbek. Brief an Alex. Reinhold 78
Roeder, Erich: Offenes Wort an Dr. F. Brust 436
Roehder, Wolfgang: Zum 50. Geburtstag Heinz Schüngelers 318
Schultz, Helmut: Zum letzten (— Februar —) Heft der ZFM 324

Schulze, Herbert: Orgelbewegung (Berichtigung) 324
Stege, Fritz: Nordischer Geist in der deutschen Oper 75
— — Wo bleibt der Komponistennachwuchs im Rundfunk 77
— — Eröffnung der Berliner Musikausstellung 79
— — Kulturkritische Umschau 79
— — Vergessene Meister deutscher Musik: Felix Draeseke 205
— — Randglossen zum Musikleben 207, 327
— — Apollo und der Kunstrichter 212
— — Vergessene Meister der Tonkunst: Wilhelm Berger 320
— — Reichsmusikkammer bekennt sich zu Karl Storck 427
— — Vergessene Meister der Tonkunst: Friedrich Klose 527
— — Rundfunk und Schallplatte 675
Stein, Fritz: Organisatorische Erfassung aller deutschen Chorvereine 327
Stein, Walther: Deutsche Musik an der Saar 76
Steinitzer, Max: Zum 60. Geburtstag Georg Göhlers 662
Stephan, Hans: Nachtrag zum Bachschen Quodlibet 321
Studiosus: Wie spricht das deutsche Volk von der Musik? 211
Tutenberg, Fritz: Nachahmenswert 438
Überwachung der Vortragsfolgen öffentlicher Veranstaltungen 532
Unterholzner, Ludwig: Theodor G. Wilh. Werner 661
Wien: Neueste Nachrichten aus W. 211
Wiener Akademischer Wagner-Verein: Ehrung für Prof. Alfr. Lorenz . . 430
Wiener Schubert-Bund: Josef Reiter oder Dollfuß? 672
Wilhelmi, Herbert: Der „Adolf Hitler-Preis" 533
Wolzogen, Hans von: Vorbild und Vorbildung 429
Zeidler, Gerhard: Zur nationalen Ausgestaltung des Programms des Deutschlandsenders 666
Zentner, Wilhelm: Adolf Vogl zum 60. Geburtstag 71
— — Wiener Walzer 211
Zimmermann, Reinhold: Zum Rücktritt Professor Raabes 73

III. Opern-Uraufführungen

Atterberg, Kurt: „Flammendes Land" (Braunschweig) 330
Berg, Nathanael: „Engelbrekt" (Braunschweig) 90
Emmel, Karl: „Annerl" Singspiel (Mainz) 550
Frischen, Josef: „Pußtablut", Operette (Schwerin) 337
Hölzel, Friedrich: „Das Herzwunder" (Altenburg) 87
Kempff, Wilhelm: „Familie Gozzi" (Stettin) 687
Lehár, Franz: „Giuditta", Operette (Wien) 301
Lobertz, Bernhard: „Wunderland", Operette (Karlsruhe) 547
Lortzing-Tutenberg: „Casanova" (Braunschweig) 683
Lothar, Mark: „Münchhausen" (Dresden) 92
Malipiero, Francesco: „Legende vom getauschten Sohn" (Braunschweig) 215
Millöcker-Bauckner: „Das verwünschte Schloß", Operette (München) 336
Rossini, G.: „Wilhelm Tell" (Bearb. von Jul. Kapp und Rob. Heger) (Berlin) . . . 401
Schliepe, Ernst: „Der Herr von gegenüber" (Danzig) 443
Vogl, Adolf: „Die Verdammten" (Leipzig) 217, 296
Wagner, Siegfried: „Heidenkönig" (Köln) 95
Wunsch, Hermann: „Franzosenzeit", Volksoper (Schwerin) 100

IV. Konzert und Oper

Inland:
Aachen: 85
Altenburg: 87
Ansbach: 442
Bamberg: 87, 442
Berlin: 43, 184, 294, 401, 506, 638
Bochum: 443
Bonn: 88, 539
Braunschweig: 89, 90, 215, 330, 683
Bremen: 91, 540, 541
Bremerhaven: 541
Coburg: 542
Danzig: 443
Dresden: 92, 215
Düsseldorf: 216, 331, 542
Eisenach: 543
Erfurt: 543
Essen: 544
Flensburg: 216
Frankfurt/M.: 545
Freiburg: 444
Gera: 331
Görlitz: 216, 332, 545
Großenhain/Sa: 684
Halle: 445
Hamburg: 93
Heidelberg: 446, 446
Hildesheim: 95
Karlsruhe: 546
Kassel: 217
Kiel: 447, 548
Köln: 95
Konstanz: 548
Krefeld: 334, 549
Leipzig: 45, 96, 217, 296, 404, 447, 509, 640
Liegnitz: 97
Limbach: 550
Mainz: 550
Meißen: 551
München: 98, 217, 335, 448, 551, 684
München-Gladbach: 552
Münster: 450
Nordhausen: 685
Oldenburg: 553
Regensburg: 554, 686
Rheinland: 46, 186, 299, 406, 512, 643
Rostock: 686
Saarbrücken: 337
Schweinfurt: 218
Schwerin: 100, 337, 451
Stettin: 687
Stuttgart: 555
Ulm/D.: 451
Wuppertal: 452
Zittau: 338

Ausland:

Graz: 546
Rom: 337
Salzburg: 450
Warnsdorf: 218
Wien: 50, 188, 219, 301, 408, 514, 644

V. Musikfeste und Tagungen

Arbeitstagung der Reichsmusikkammer: 255
Bach-Feier in München: 537
Barockfest, Deutsches in Münster: 329
Baseler Festspiele: 678
Beethovenhaus zu Bonn, Kammermusikfest: 681
Bruckner-Fest, Mannheim: 682
Diözesan-Cäcilienverein, Kirchenmusiktagung in Münster: 82
Reger-Festwoche in Lübeck: 213
Schoeck-Festwoche in Bern: 679
Tagung für neue Katholische Kirchenmusik, zweite Internationale: 180

VI. Funk

Hamburg: 102, 221, 341, 455, 558, 690
Leipzig: 101, 220, 340, 455, 557, 689
München: 100, 219, 339, 454, 556, 688

VII. Neuerscheinungen

61, 197, 313, 420, 521, 655

VIII. Besprechungen

Bücher:

Beethovenhaus in Bonn, Veröffentlichung des, VII. und VIII.: 61
— — Veröffentlichung des, IX.: 61
Berten, Walter: Musik und Musikleben der Deutschen: 198
Dreetz, Albert: Joh. Christ. Kittel, der letzte Bachschüler: 522
Feldmann, Fritz: Der Codex Mf. 2016 des Musik-Instituts der Universität Breslau: 314
Gaetke, Ernst: Etüden-Schule für Posaune (Einführung in den modernen Stil): 62

Graf, Herbert: Das Repertoire der öffentlichen Opern- u. Singspielbühnen in Berlin seit dem Jahre 1771: 655
Grunsky, Karl: Kampf um deutsche Musik: 199
Haas, Wilhelm: Systematische Ordnung Beethovenscher Melodien: 61
Hafner, Karl: Zur politischen Geschichte des 6. Deutschen Sängerbundesfestes in Graz 1902: 62
Heer, Jos.: Der Graf von Waldstein und sein Verhältnis zu Beethoven: 61
Heuß, Alfred: Beethoven: 61
Hiebsch, Herbert: Das göttliche Finale: 656
Klages, Ludwig: Vom Wesen des Rhythmus: 314
Lorenz, Alfred: Der musikalische Aufbau von Rich. Wagners „Parsifal": 420
Moser, Hans J.: Musiklexikon 5. u. 6. Lfg.: 422
Rolandi, Ulderico: Musica e Mucisti in Malta: 522
Schiedermair, Ludw. Ferd.: Die Gestaltung weltanschaulicher Ideen in der Vokalmusik Beethovens: 657
Schulte, Hans: Die deutsche Musik unserm Volke: 199
Wehrli, Werner: Musikalisches Rätselbuch: 200

Noten:

Alte Meister, Orgelvorspiele in allen Tonarten, hrsg. von H. Keller: 659
Bach, Joh. Seb.: 25 Stücke aus kleineren Werken (ausgew. von C. A. Martienssen): 315
Bose, Fritz von: Sonatine f. Kl. op. 30: 657
Caldara, Antonio: Kammermusik f. Ges. (Bearb. v. Mandyczewski u. Geiringer): 67
Coenen, Paul: Chaconne f. V., Vc. u. Org.: 424
Couperin, Fr.: L'art de toucher le Clavecin (hrsg. v. A. Linde): 314
Cranz, Oskar: Tonleitern u. Arpeggien f. Viol. 424
David, J. N.: 2 kl. Prälud. u. Fugen f. Org.: 67
— — Choralwerk, 3. Heft: 67
Dawisson-Ramin: Händels Sonaten f. Viol. u. Klavier herausgeg.: 65
Drwenski, Walter: Fuge f. Org.: 67
Ebel, Arnold: 10 kl. Klavierstücke op. 41: 422
Flegl, Jos.: Kl. Tanzsuite f. Klav.: 200
Frey, Emil: 10 kl. Klavierstücke op. 59: 658
Ganffer, H.: „Wir tragen deine Fahnen", Deutsche Lieder: 525
Gebhard, Hans: Fantasie f. Org.: 67
Geiringer, Karl: Antonio Caldara, Kammermusik für Gesang: 67
— — Robert Schumann, 6 frühe Lieder: 201
Gillmann, Kurt: Poem f. Viol.: 423
Graeber, Walter A. F.: „Aus vergangenen Tagen", 2 Klavierstücke zu 4 Händen: 67
Groß, Ludwig: G. F. Schmidt, 4stimm. Männerchor f. Blasorchester: 64
Große Meister für kleine Hände: Ausgewählt von M. Kuranda: 314
Händel, Gg. Friedr.: Sonaten f. Viol. u. Klav.: 65
Hasse, Joh. Adolph: Sonate in G-dur f. Fl. u. Kl.: 658
Hausmann, Theod.: Schule der Treffsicherheit: 524
Heede, Fritz W. v.: 12 Orig.-SA.-Lieder: 201
Hernried, Robert: Schlaflied f. eine Altstimme mit Flöte op. 12 Nr. 2: 658
Herrmann, Kurt: Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhdts.: 315
Jacob, Gordon: Three songs for Soprano Voice and Clarinet: 66
Jesinghaus, Walter: Sonata in Do f. V. u. Kl.: 318
Kálmán, Georg: Pedalübungen: 63
Kaller, Ernst: Liber Organi V: 67
Keller, H.: Alte Meister, Orgelvorspiele: 659
Kern, Frida: 4 Lieder: 64
Klaas, Jul.: Festl. Suite f. kl. Orch. op. 42: 201
Klaviermusik des 17. u. 18. Jahrhunderts. Ausgew. u. bearb. v. K. Herrmann: 315
Klengel, Paul: Meister für die Jugend: 64
— — Karl Stamitz, Konzert f. Viola u. Klav.: 64
Koch-Lang: Die Singlade (Samml. v. Gesängen für die Schule): 525
Kocher—Klein, Hilda: 9 Klavierstücke op. 1; 10 Klavierstücke op. 15; 4 Klavierstücke op. 27: 657
Kuranda, M.: Große Meister für kleine Hände: 314
Laska, Jos.: Japan. Melodien f. Kl. (2 Hefte): 524
Lieder, Deutsche, hrsg. v. H. Ganffer: 525
Linde, A.: Couperin, L'art te toucher le Clavecin: 314
Mainzer Singbuch: 60 ein-, zwei- u. dreist. Gesänge f. gem. Stimmen: 66
Mandyczewsky, Eusebius: Anton Caldara, Kammermusik für Gesang: 67
Marteau, Henri: Divertimento f. Fl. u. Viol. op. 43 Nr. 1: 659
Martienssen, C. A.: J. S. Bach, 25 Stücke aus kleineren Werken: 315
Meister, Karl: H.-J. Marsch f. Ch.: 201
Meister für die Jugend, für Violine und Klavier bearb. von P. Klengel: 64
Musik für kleinere Kirchenchöre und Gruppen (zusammengestellt von M. Schlensog): 64
Niemann, Walter: Kocheler Ländler f. Klavier zu zwei Händen, op. 135: 523
— — Aus einem alten Patrizierhause op 121: 523
— — Scarlattiana op. 126, Drei leichte Sonatinen op. 128, Bilder vom Chiemsee op. 131: 523
Organi, Liber: Tokkaten des 17. und 18. Jahrh. Bd. V, bearb. von Kaller und Valentin: 67
Pfitzner, Hans: 6 Lieder für mittlere Stimme op. 40: 522
— — 3 Sonette für 1 Männerstimme op. 41: 523
Portnoff, Leo: 50 Etudes für Violine: 424

Ramin — Davisson: Händels Sonaten für Viol. u. Klav.: 65
Raphael, Günther: Sonate h-moll für Oboe und Klavier op. 32: 317
Rehm, Otto: Stimmungsbilder, Bagatellen und 2 kleine Suiten für Klavier: 63
— — Kleines Konzert für Orgel in D: 318
— — Suite in A für Violine und Klavier: 424
Rowley, Alec: 18 melodische und rhythmische Studien: 63
Rózsa, Miklós: Bagatellen für Klavier op. 12: 423
Rüdinger, Gottfried: Sonate zu 3 Stimmen op. 89 für Orgel: 526
Schlensog, M.: Musik für kleinere Kirchenchöre und Gruppen: 64
Schindler, Hanns: Sonate für Orgel und Oboe op. 38: 659
Schmidt, Gust. Friedr.: „Der Führer rief", 4stimm. Männerchor für Blasorchester arr. von Ludw. Groß: 64
Schneider, G.: Technik der Entwicklung der Finger der linken Hand und der Bogenführung: 424
Scholasticum: Sammlung für Schülerorchester: 64
Schumann, Robert: 6 frühe Lieder, hrsg. von Geiringer: 201
Skalicky, J. M.: Ländliche Bilder, mittelschwere Klavier-Studien op. 40: 200
Stamitz, Karl: Konzert für Viola und Klavier op. 1, bearb. von P. Klengel: 64
Strube, Adolf: Dreist. Choralbuch für Frauen-, Kinder- und Schulchöre: 65
Thiessen, Hermann: Grundlegende Violinübungen: 317
Thomas, Kurt: Orgelvariationen über das Volkslied „Es ist ein Schnitter . . .":67
— — 5 dreist. Inventionen f. Klavier op. 16: 423
Valentin, Erich: Liber Organi V: 67
Wagner, Jos.: Variationen und Finale über ein Thema von J. S. Bach für Klavier op. 6: 658
Wagner-Löbenschütz, Th.: 4 Wiegenlieder für eine Singstimme: 66
Weber, Heinrich: Introduktion und Doppelfuge für Orgel op. 9 Nr. 2: 526
Wehrli, Werner: „Tafelmusik" für 3 Blockflöten oder andere Instrumente op. 32: 659
Weingartner, Felix: „Der Weg" 15 Gesänge für Sopran, Bariton und Orchester: 66
Wetz, Richard: 3 Gesänge für unbegl. gem. Chor op. 56: 201
— — Konzert h-moll für Violine u. Orch.: 317
Zanke, Hermann: Etüden, Capricen und Spezialübungen für Flöte: 65
— — 3 Humoresken für Flöte und Klavier: 201

Schallplatten:

Unger, Hermann: Kulturschallplatten-Kritik: 120, 240, 576

IX. Notizen

Aus neuerschienenen Büchern: 2, 122, 242, 362, 474, 578
Bühne: 109, 230, 350, 466, 566, 700
Der schaffende Künstler: 114, 236, 356, 470, 570, 704
Deutsche Musik im Ausland: 118, 238, 360, 472, 572, 708
Ehrungen: 2, 122, 242, 362, 477, 578
Funk-Nachrichten: 116, 238, 358, 470, 570, 706
Gesellschaften und Vereine: 104, 223, 344, 458, 561, 693
Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen: 105, 223, 345, 459, 561, 694
Kirche und Schule: 106, 224, 345, 461, 562, 696
Konzertpodium: 110, 232, 352, 468, 568, 702
Musikfeste und Festspiele: 103, 222, 343, 457, 560, 692
Musik im Film: 118, 360, 572
Persönliches: 108, 225, 348, 462, 563, 696
Preisausschreiben: 2, 122, 244, 364, 477, 582
Ur- und Erstaufführungen: 82, 213, 328, 440, 537, 677
Verlagsnachrichten: 4, 122, 244, 364, 478, 582
Verschiedenes: 116, 236, 356, 470, 570, 704
Zeitschriften- und Tageszeitungen-Schau: 4, 124, 244, 366, 478, 582

X. Bilder*)

Adam, Franz: 166, 167 (155)
Altmann, Wilhelm: 144 (142)
Bauckner, Arthur: 160, 161 (155)
Blech, Leo: 142 (142)
Bruckner-Medaille: 264 (319)
Bückmann, Robert: 617 (613)
Döbereiner, Christian: 416 (382)
Donisch, Max: 145 (142)
Dressel, Erwin: 617 (613)
Emmerz, Gg.: 617 (613)

*) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf den jeweils zugehörigen Text.

Erdlen, Hermann: 617 (613)
Friedländer, Max: 145 (142)
Furtwängler, Wilhelm: 142 (142), 157 (155)
Gebhard, Hans: 617 (613)
Göhler, Georg: 633 (662)
Haſſe, Johann Adolf: 24 (30)
Havemann, Guſtav: 147 (142), 384 (376)
Heitmann, Fritz: 143 (142)
Höller, Karl: 617 (613)
Hoyer, Karl: 617 (613)
Jochum, Otto: 617 (613)
Jöde, Fritz: 146 (142)
Ivogün, Maria: 146 (142)
Kempff, Wilhelm: 617 (613)
Keſtenberg, Leo: 147 (142)
Kittel, Bruno: 143 (142)
Kleiber, Erich: 142 (142)
Klemperer, Otto: 147 (142)
Klengel, Julius: 417 (395)
Knappertsbuſch, Hans: 158 (155)
Kunſtpolitik im Hofbräuhaus: 156 (155)
Lang, Hans: 617 (613)
Marteau, Henri: 401 (391)
Marx, Karl: 617 (613)
Mojsisovics, Roderich von: 617 (613)
Moſer, Franz: 632 (613)
Moſer, Hans Joachim: 145 (142)
Müller, Gottfried: 632 (613)
N.-S.-Reichsſymphonie-Orcheſter: 40/41 (37)
Oberpfalz-Karte: 604 (596)
Pembaur, Joſef: 168, 169, 170 (155)
Penndorf, Werner: 632 (613)
Pfanner, Adolf: 632 (613)
Pfitzner, Hans: 162, 163 (155), 481 (481)
Pleß, Otto: 148/154 (148)
Ramin, Günther: 151 (148)
Raucheiſen, Michael: 146 (142)
Rüdel, Heinrich: 143 (142)
Rüdinger, Gottfried: 9 (9)
Sandberger, Adolf: 164, 165 (155)
Schertel, Fritz: 154 (148)
Schillings, Max von 144 (142)
Schönberg, Arnold: 146 (142)
Schubert, Heinz: 249 (249), 632 (613)
Schünemann, Georg: 146 (142)
Schüngeler, Heinz: 265 (318)
Schumann, Georg: 143 (142)
Schuricht, Carl: 616 (610)
Schutzmantel-Madonna: 496 (503)
Schwartz, Rudolf: 25 (69)
Schwickert, Guſtav: 632 (613)
Sevcik, Otakar: 417 (394)
Sittard, Alfred: 143 (142)
Spohr, Louis: 369 (369)
St. Wilgefortis oder St. Kümmernis in der Kirche zu Neufahrn: 497 (504)
Stege, Fritz: 146 (142)
Stein, Max Martin: 632 (613)
Steinitzer, Max: 149 (148)
Stingl, Anton: 632 (613)
Strauß, Frz. Joſ. 600 (596) — Geburtshaus: 601 (596)
Strauß, Joſefine: 600 (596)
Strauß, Richard: 159 (155) 585 (585), 600
Teichmüller, Robert: 153 (148)
Trapp, Max: 147 (142)
Trunk, Richard: 632 (613)
Urſuleac, Viorica: 144 (142)
Walter, Bruno: 147 (142)
Walter, Joh. Georg: 601 (596)
Walter, Marie: 601 (596)
Welter, Friedr.: 632 (613)
Wendling-Quartett: 385 (378)
Werner, Th. W.: 633 (661)
Wildermann, Hans: Die Thüringer Bache auf einem Familientag: 129
— — Meiſterſingergruppe: 180
Witt, Günther de: 632 (613)
Wolf, Johannes: 144 (142), 400 (425)

XI. Muſikbeilagen

Bach, Joh. Seb.: Quodlibet aus den Goldbergvariationen (f. Soloquartett ausgeſ. v. F. Müller): Heft II
Rüdinger, Gottfried: „Burleske“ f. drei Geigen: Heft I
Schubert, Heinz: Chaconne f. Streichmuſ.: Heft III
Spohr, Louis: Introduzione: Heft IV

*

Strauß, Richard: Stammbaum: Heft VI.

XII. Muſikaliſche Preisrätſel

Bohl, Heinrich: Auflöſung aus Heft X/33: 57
Callies, E.: Auflöſung aus Heft XI/33: 195
Gottſchalk, R.: Muſikal. Röſſelſprung: 312. — Auflöſung: 653
Janetſchek, Edwin: Muſikal. Silben-Preisrätſel: 60. — Auflöſung: 417
Miehler, Otto: Muſikal. Silben-Preisrätſel: 419
Müller, Fritz — Seraph, Franz: Muſikal. Doppel-Silben-Preisrätſel: 196. — Auflöſung: 519
Püſchel, Eugen: Auflöſung aus Heft XII/33: 311
Schaun, Wilhelm: Muſikal. Silben-Preisrätſel: 652
Wamsler, Bruno: Muſikal. Silben-Preisrätſel: 518

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE

101. JAHRGANG 1934

2. HALBJAHR (JULI MIT DEZEMBER)

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

101. Jahrgang

2. Halbjahr (Juli mit Dezember)

I. Leitartikel und Auffätze

(Beiträge belletriftifchen Inhaltes find mit * gekennzeichnet.)

Bartels, Wolfgang von: Fluidum übers Mikrophon? 849
— — Die Bayreuther Übertragung des „Ring des Nibelungen" 943
Bauer, Erwin: Walter Niemanns poetifche Sendung 1110
Boffe, Guftav: Dr. Alfred Heuß † 813
Brand, Erna: Ein deutfcher Sänger: Ludwig Schnorr von Carolsfeld 828
Brafch, Alfred: Mufik zum „Ifenheimer Altar" von Hindemith 1203
Büttner, Horft: Mufik in Leipzig 749, 842, 938, 1033, 1133, 1238
— — Die Bildung fefter Sendeopernverbände am Deutfchen Rundfunk 944
Bufoni, Ferruccio: Rubinftein in Wien. Überfetzt von Fr. Schnapp 1118
Daube, Otto: Richard Wagner und die Volksfchule 925
Decker, Rudolf: Der „Kreuzchor" zu Dresden 1207
Funk, Staatsfekretär: Anfprache bei d. Landestagung der Reichsmufikkammer zu Berlin 1226
Gehly, Paul H.: Funkoper und Funkoperette 1038
Göthel, Folker: Bildniffe Ludwig und Dorette Spohrs 1028
Haffe, Karl: Mufikerziehung und große Meifter 915
— — Reform der Symphoniekonzerte? 1005
— — Neue mufiktheoretifche Lehrbücher I 1016
Hausegger, Siegm. von: Feftrede zum 70. Geburtstag von Richard Strauß . . . 723
Havemann, Guftav: Einheit des deutfchen Mufiklebens 1225
Herre, Max: Karl Haffe, „Von deutfchen Meiftern" 835
— — Karl Haffe, ein Führer im deutfchen mufikalifchen Aufbau . . . . 1013 X
Huesgen, Rudolf: Zum 80. Geburtstage Heinrich Zöllners 744
Ihlert, Heinz E.: Anfprache bei der Landestagung der Reichsmufikkammer zu Berlin 1229
Jeuckens, Robert: Zwei wichtige Fragen des Mufikunterrichts an höheren Schulen . . 928
Junk, Victor: Wiener Mufik 752, 846, 1037, 1138, 1244
*Kirften, Rudolf: Die Kreuzfchüler im Himmel 1210
Leifs, Jón: Neue Mufik, ihre Entdeckung und Förderung 736
Martienffen, Carl Adolf: Edwin Fifcher 1104
Matthes, Wilhelm: Die Bayreuther Feftfpiele 1934 933
*Meyer von Bremen, Helmut: Meifterwerke der Tonkunft unterhalten fich . . . 754
*Mlynarczyk, Hans: Zwifchen Walhall und Stammtifch 831
Molnar, E. A.: Willi von Moellendorf † 742
Morold, Max: Wagner-Infzenierung 818
Mofer, Hans-Joachim: Walters Traum- und Preislied 822
— — Wilhelm Kempff am Klavier 1112
Müller, Fritz: Wie Bachs Weihnachtsoratorium entftanden ift 1213

Nedden, Otto zur: Karl Hasse 1010
Oberborbeck, Felix: Schulmusikerziehung und Privatmusikunterricht 1127
Pfohl, Ferdinand: Karl Muck 1021
— — Felix Woyrsch 1197
Pohl, August: Gottfried van Swieten 1025
Raabe, Peter: Die Musik im Dritten Reich (Vortrag beim Tonkünstlerfest) 726
— — Zur musikalischen Erziehung der deutschen Jugend 913
Raff, Helene: Adolf Sandberger 1231
Roffmann, Lena: Aufgabe und Sinn des modernen Privatmusikunterrichts . . . 932
Rühlmann, Franz: Aufbau von Musikerberufsschulen in Deutschland 1121
Schalcher, Traugott: Illustrierte Musik 1217
Schellenberg, Ernst Ludwig: Erinnerungen an Konrad Ansorge 1113
Schnapp, Friedrich: Ferruccio Busoni, Rubinstein in Wien 1118
Stege, Fritz: Das Wiesbadener Tonkünstlerfest 733
— — Ch. W. Gluck und der Opernstil der Zukunft 745
— — Berliner Musik 747, 1030, 1131, 1236
— — Ein Abschiedswort dem unvergeßlichen Freunde Dr. Alfred Heuß 815
Unger, Hermann: Musik im Rheinland 751, 845, 941, 1035, 1137, 1242
Valentin, Erich: Otto Jochum 717
Witt, Bertha: Friedemann Bach 738
Wolzogen, Hans von: Der Zeitgeist und die Szene 816
*Wutzky, Anna Charlotte: „Ein Stückchen Musikant“ (An Peter Cornelius) . . . 1233
Zentner, Wilhelm: Siegm. von Hausegger als Musikerzieher 909
— — Elly Ney 1101
Zilcher, Hermann: Zur deutschen Musikerziehung 918

II. Kreuz und Quer

B.: Die neuen Unterrichtsbedingungen im Privatmusikunterricht 1151
Bosse, Gustav: Josef Renner jun. † 864
— — Nachwort zum Thema „Musikerziehung“. 1052
— — Nachwort zu Hermann Wagners „Und Hindemith?“ 1265
Brasch, Alfred: Max Fiedler zum 75. Geburtstag 1258
— — Kulturpolitische Reaktion um Hindemith 1271
Bülow, Paul: Edwin Fischer vor der Lübecker Schuljugend 963
Buntes Allerlei 868
Deutsche Oper, eine 1060
Deutsches Opernhaus braucht keine Abonnenten 1156
Foesel, Karl: Carl Rorich zum 65. Geburtstag. 1048
Gretscher, Philipp: Zum 75. Geburtstag 1259
Güttler, Hermann: Jahrhundertfeier der Schumann'schen „Papillons“ 957
Hasse, Karl: Schlußwort zur Auseinandersetzung über den Berliner Vortrag 770
— — Zur Frage der „Volksinstrumente“ 1055
Heß, Rudolf schützt Musiktätigkeit 1156
Ihlert, Heinz: Unterrichtsbedingungen für den Privatmusikunterricht 1054
Konzertprogramme: ausländische oder deutsche 1155
Kufsteiner Helden-Orgel 963
Kulz, Werner: Rundfunk-„Volkslieder“ 1056

Luin, B. J.: Corrado Ricci † 863
— — Buchausstellung in Rom 959
— — 25 Jahre „Assoziazione dei Musicologi Italiani“ 960
Morold, M.: Bedenkliche Worte Alfred Rollers 768
— — Bruckner-Biographie von Aug. Göllerich - Max Auer (Vorbericht zum letzten Band) 1266
Müller, Fritz: Friedemann Bach-Ehrung 963
Musikerziehung: Zum September-Heft der ZFM 1052
Musikkultur, Nationalsozialist.: Burgmusiken auf Schloß Burg a/Wupper . 867
— — Singende SA. 1151
— — Vollerthun-Ehrung auf Schloß Burg 1155
N.: Georg Heinrich zum 50. Geburtstage 1049
Niemann, Walter: Erinnerungen an Engelb. Humperdinck 1049
Opernspielplan: Zum deutschen 1267
Organisten-Gesetz über die dienstrechtlichen Verhältnisse in der evang.-luther. Kirche in d. freien und Hansestadt Lübeck 1149
Oswald, Friedrich: Mehr Bruckner auf Schallplatten 955
Pfitzner, Hans: Bekenntnisse zu ihm 1059
Püschel, Eugen: 50 Jahre Chemnitzer Lehrergesangverein 1148
Raabe, Peter: Antwort zu Dora Schubert „Kraft durch die — Matthäus-Passion“ . . 957
Röder, Erich: Erwiderung an Dr. Brust 769
Roller, Alfred: Bedenkliche Worte 1270
Sandhage, Clementine: Zur Frage des Klavierunterrichts 1271
Schmitz Eugen: Werbefilm für Bayreuth 1057
Schnorr, Hans: Alfred Heuß † 865
Schönemann, Karl: Deutsches Theater 1933/34 961
Schubert, Dora: Kraft durch die — Matthäus-Passion 957
Schulmusikwoche: des „Lübecker Staatskonservatoriums und Hochschule f. Musik“ 962
Stege, Fritz: Gedenkblatt für Siegfried Kuhn 767
— — „Deutsche Opernfestspiele“ (Anregung) 961
— — Musiker im Gespräch: „Hugo Distler“ 1262
— — Deutsche und nordische Musik . . . 1269
— — Kulturkritische Umschau 1272
Strobel, Otto: Offener Brief an Max Morold 866
Taut, Kurt: Prof. Dr. Johannes Wolf 1258
Unger, Stephan: Bestand der Prager Deutschen Musikakademie gefährdet 1060
Virneisel, Wilhelm: Musiker- und Musikgedenktage im Jahre 1935 1259
Volksliedmelodien: Wie alt sind die deutschen 1156
Wagner, Hermann: Und Hindemith? 1263
Wagner, Richard: National-Denkmal 1056
Wagner, Winifred: Bedenkliche Worte Alfred Rollers 866
Wehle, Gerh. F.: Karl Kämpf zum 60. Geburtstag 955
Zentner, Wilhelm: Bayreuth und — Csardasfürstin 1058
Zimmermann, Reinhold: Anna Charlotte Wutzky: „Freischützroman“ 1152
— — Weihnachtsoperette? 1272

III. Opern-Uraufführungen

Albrecht, Max R.: „Die Brücke“ (Dresden) 1285
Dransmann, Hansheinrich: „Münchhausens letzte Lüge“ (Kassel) 784
— — „Münchhausens letzte Lüge“ (Frankfurt/M.) 1289
Fleischer, Friedr. Gottlob: „Das Orakel“ (Braunschweig) 770

Giannini, Vittorio: „Lucedia“ (München) 1296
Grimm, Hans: „Blondin im Glück“ (Hannover) 1165
Holenia, Hanns: „Viola“ (Graz) 1283
Kormann, Hans Ludwig: „Der Meifter von Palmyra“ (Altenburg) 1280
Krenek, Ernft: „Cefalo und Procris“ (Venedig) 1066
Lortzing, Albert: „Die kleine Stadt“ (Roftock) 1297
Nick, Edmund: Mufik zum „Sommernachtstraum“ (Berlin) 1033
Rieti, V.: „Therefe im Wald“ (Venedig) 1066
Schjelderup, Gerhard: „Liebesnächte“ (Lübeck) 1168
Veretti, A.: Fabel von Anderfen (Venedig) 1066
Wartifch, Otto: Kaukafifche Komödie (Nürnberg) 1070
Wolf, Bodo: „Das Wahrzeichen“ (Darmftadt) 1287

IV. Konzert und Oper

Inland:
Altenburg: 972
Bamberg: 1162
Berlin: 747, 1030, 1131, 1236
Beuthen O./S.: 1067
Bremen: 973, 1067
Chemnitz: 782
Coburg: 974
Danzig: 878
Detmold: 1163
Dresden: 975
Eutin: 879
Freiberg/Sa.: 1163
Gera: 1067
Göttingen: 1164
Guben N./L.: 879
Hannover: 1165
Jena: 1166
Karlsruhe: 976
Koblenz: 1167
Leipzig: 749, 842, 938, 1033, 1133, 1238
Lübeck: 784, 880, 1168
Magdeburg: 785, 978
Meiningen: 1169
München: 786, 1171
Münfter: 1069
Naumburg/Saale: 880
Nürnberg: 1070
Rheinland: 751, 845, 941, 1035, 1137, 1242
Stuttgart: 1071
Ulm a/D.: 881
Weimar: 1172
Würzburg: 1072

Ausland:
Argentinien: 1161
Paris: 787, 1070
Reval/Eftland: 881
Wien: 752, 846, 1037, 1138

V. Mufikfefte und Tagungen

Bach-Feft in Bremen: 1157
Bayreuther Feftfpiele 1934: 933
Beethoven-Feft in Bonn: 870
Bruckner-Ehrung in Linz: 777
Bruckner-Feft in Aachen: 1061
— in Pforzheim: 1278
Chopin-Gedächtnisfeier in Valldemofa: 777
Glockenfpieler - Wettftreit, I. Internationaler zu Amfterdam: 870
Händelfeft, Deutfches, Krefeld: 872
— Göttingen: 965
— München: 1276
Heidelberger Reichsfeftfpiele: 967
Hiftorifche Konzerte in Bruchfal: 965
Kammermufikfeft Schloß Elmau: 776
Lippifches Mufikfeft: 1163
Lobeda-Sänger in Würzburg: 778
Ludwigsburger Schloßkonzerte: 1275
Mozart-Feft in Würzburg: 877
Münchener Feftfpiele: 969
Münchener Lehrer-Gefangverein, Ungarnreife: 971
Mufikfeft in Bad Oeynhaufen: 1064
— — Venedig: 1065
Nationalfoz. Reichs-Symphonie-Orchefter, Ungarnreife: 971
Niederfächf. Mufikgefellfchaft, Gründungskonzert in Braunfchweig: 771
Nordifches Mufikfeft, VII., in Oslo: 1277
Nürnberger Sängerwoche, IV.: 873
Orgel-Kongreß, Internat. in Luxemburg: 1063
Reichskirchengefangstag 34., in Deffau: 772
Reichsmufikkammer: Landestagung zu Berlin 1225/1229
Reichstagung I., der deutfchen Mufikerzieher in Eifenach: 1121/1127, 1159
Reichstheaterwoche Dresden, 1934: 774
Salzburger Feftfpiele, 1934: 1064
Schütz-Feft in München: 1276
Schumann-Gefellfchaft in Zwickau (Jahresverfammlung): 780

Schwäbischer Sängerbund, Liederfest in Heilbronn: 968
Strauß-Festwoche Baden-Baden: 771
— — Dresden: 775
Tonkünstlerfest Wiesbaden: 723/736
Volksmusik, Neue deutsche, in Donaueschingen: 1274
Wagner-Erinnerungsfeier in Magdeburg: 1160
Zöllner-Festtage in Freiburg-Br.: 871
Zoppoter Waldopern-Festspiele: 972

VI. Rundfunk-Kritik

Hamburg: 790, 885, 981, 1075
Leipzig: 789, 883, 980, 1074
München: 788, 882, 979, 1073

VII. Neuerscheinungen

763, 858, 948, 1043, 1143, 1249

VIII. Besprechungen

Bücher:

Altmann, Wilh.: Tottmann, Führer durch die Violinliteratur: 1046
Bayreuther Festspiel-Führer 1934: herausg. v. Dr. Otto Strobel: 949
Bode, Rudolf: 1. Aufgaben und Ziele der rhythm. Gymnastik; 2. Rhythmus und Anschlag: 1145
Dippel, Gerh. Paul: Nietzsche und Wagner: 1045
Erpf, Hermann: Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik der neueren Musik: 1016
Fellinger, Richard: Klänge um Brahms: 764
Frotscher, G.: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition: 1145
Ganzer, Karl Richard: Richard Wagner, der Revolutionär gegen das 19. Jahrhundert: 859
Gerstenberg, Walter: Die Klavierkompositionen D. Scarlattis; dazu D. Scarlatti: 5 Klavierkompositionen: 1252
Günther, Siegfried: Musikerziehung als nationale Aufgabe: 1043
Hasse, Karl: Von deutschen Meistern: 835
Hernried, Robert: Johannes Brahms: 764
Herrmann, Kurt: Die Klaviermusik der letzten Jahre: 860
Kallenberg, Siegfried: Richard Strauß: 1145
Klaes, Arnold: Studien zur Interpretation des musikal. Erlebens: 1146
Meyer, Friedr. Albert: Die Zoppoter Waldoper: 1045
Meyer-Olbersleben, Vera: Carl Müllerhartung: 949
Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde: 765
Müller-Walbaum, Wilh.: Vom ewigen Gral: 950
Neupert, Hanns: Das Cembalo: 1254
Orchester-Bibliothek, Katalog der: 951
Rau, Walter: Geschichte der Chemnitzer Stadtpfeifer: 951
— — Hundert Jahre Städt. Kapelle Chemnitz: 952
Reichwein, Leopold: Werden und Wesen der Bayreuther Bühnenfestspiele: 860
Schering, Arnold: Tabellen zur Musikgeschichte (4. umgearb. Aufl.): 1045
— — Beethoven in neuer Deutung: 1250
Tottmann, Albert: Führer durch die Violinliteratur (vervollst. von Prof. W. Altmann): 1046
Tutenberg, Fritz: Munteres Handbüchlein des Opernregisseurs: 948
Werner, Johannes: Briefe eines baltischen Idealisten an seine Mutter: 1144
Wutzky, Anna Charl., „Freischützroman“: 1152
Zoder, Raimund: Altösterreich. Volkstänze mit Beschreibung und Noten, IV. Teil: 948

Musikalien:

Antiqua: Sammlung alter Musik: 1256
Bauer, Anton: Bayrische Volkstänze und Tanzweisen, Heft 8: 952
Baum, Rich: Alte Weihnachtsmusik f. Kl., Orgel u. andere Tasteninstr.: 1254
Binchois, Gilles: 16 weltl. Lieder (hsg. v. W. Gurlitt): 1047
Breithaupt-Junker: Vom Singen zum Klavierspielen: 1147
Cropp, Walter: Zwei Klavierstücke: 952

Diſtler, Hugo: Der Jahrkreis (Sammlung v. Chormuſiken): 954
— — Singet friſch und wohlgemut (Motette auf die Weihnacht f. 4ſt. Chor Nr. 4 op. 12): 1257
Doflein, E.: Telemann, Kl. Fantaſien f. Kl.: 1147
Elgar, Edward: Serenade und Adieu für Viol. (hsg. von Joſ. Szigeti): 1047
Franz, Carl Auguſt: 6 Konzert-Etüden f. Klavier (2 Hefte): 952
Gurlitt, Wil.: Binchois, G., 16 weltl. Lieder: 1047
Haag, Armin: 30 ganz leichte Streichtrios f. Viol.: 1047
Haefelin, Max: Variationen über das Wiegenlied von Brahms für Kl.: 952
Haydn, Joſ.: 6 Sonatinen für Kl. (hsg. von W. Woehl): 1146
Hüttl, Robert: Ausbildung des rechten Armes im Violinſpiel: 766
Junker-Breithaupt: Vom Singen zum Klavierſpielen (Tonwortſchule): 1147
Kammerer, J.: Suite für Org. op. 10: 954
Kleemann, Hans: Präludium und Chaconne c-moll op. 29 für Harfe solo: 954
Kickſtat, Paul: Choralvorſpiele Bd. III. (Heft 3): 954
Koch-Lang: Die Singlade (Sammlung v. Geſängen) Heft 5: 954
Lange, Kurt: 7 Klavierſtücke op. 47: 766
Lauer, Erich: Trommel-Lieder der Hitlerjugend op. 9: 1047
Lortzing, Albert: „Szenen aus Mozarts Leben" (Singſpiel): 862
Medtner, Nicolas: Sonata minacciosa op. 53 Nr. 2 für Kl.: 765
Mozart-Mojſiſovics: Adagio d-moll für Kl.: 1255
Mojſiſovics, R. v.: Mozart, Adagio d-moll f. Kl.: 1255
Nellius, Georg: Lusteg Laierbauk viär kläine un gräute Kinger: 953
Neue Lieder der Jugend (Heft 1—3 verſch. Herausgeb.): 1257
Niemann, Walter: Der Weihnachtsabend op. 137 für Kl.: 1254
Pijper, Willem: Sonata für Klav.: 765
Pitſch, E.: Altböhmiſche Weihnachtslieder: 1256
Reger, Max: Lyriſches Andante (Streichorch.): 1255
Roeſeling, Kaſpar: Chriſtſpiel v. d. Geburt Chriſti (von Kindern zu ſingen): 1257
Rowley, Alec: 30 melod. u. rhythm. Studien für Kl. II op. 43: 1046
Scarlatti, D.: 5 Klavierkompoſitionen: 1252
Scott, Cyril: Die Spielkiſte (10 leichte Stücke für Kl.): 1146
Simon, Hermann: Chorlieder für Frauen- und Kinderchor (Heft 1—3): 954
Schoeck, Othmar: Sonate für Viol. u. Kl. op. 46: 1046
Schulliederbuch: „Im deutſchen Land marſchieren wir": 1257
Schweizer Sing- und Spielmuſik, Heft II: alte Wiegenlieder: 954
Stein, Max Martin: Tokkata u. Fuge d-moll op. 1 für Org.: 954
Strobel, Otto: Bayreuther Feſtſpiel-Führer 1934: 949
Szigeti, J.: Elgar, Serenade und Adieu: 1047
Telemann, Georg Ph.: Kl. Fantaſien für Kl. (hsg. von E. Doflein): 1147
Trägner, R.: Choralvorſpiele op. 62, Heft I für Orgel: 1256
Turina, J.: Im Schuſterladen (kl. Szenen für Kl.): 1254
Weihnachtsmuſik, alte: für Kl., Orgel und andere Taſteninſtr. (hsg. von Rich. Baum): 1254
Weismann, Wilhelm: Weihnachtslieder 1256
Woehl, W.: Haydn, 6 Sonatinen f. Kl.: 1146
Wünſch, Walter: Geigentechnik der ſüdſlaviſchen Guslaren: 766
Zilcher, Hermann: Tanzfantaſie für Orch. op. 71: 862
Zöllner, Heinrich: „Brahms in Köln" (Singſpiel): 862

Schallplatten:

Unger, Hermann: Kulturſchallplatten-Kritik: 804

IX. Notizen

Aus neuerſchienenen Büchern: 710, 806, 902, 1094, 1190
Bühne: 798, 892, 988, 1082, 1177, 1310
Der ſchaffende Künſtler: 800, 896, 992, 1088, 1182, 1316
Deutſche Muſik im Ausland: 802, 900, 996, 1092, 1188, 1320
Ehrungen: 710, 808, 902, 1000, 1094, 1191
Funknachrichten: 802, 898, 994, 1090, 1184, 1318
Geſellſchaften und Vereine: 793, 887, 984, 1078, 1173, 1304
Hochſchulen, Konſervatorien und Unterrichtsweſen: 794, 888, 984, 1079, 1173, 1306
Kirche und Schule: 795, 890, 985, 1080, 1174, 1308
Konzertpodium: 798, 894, 989, 1086, 1178, 1312
Muſikfeſte und Feſtſpiele: 792, 887, 982, 1077, 1172, 1304
Muſikfeſte und Tagungen: 771, 870, 965, 1061, 1157, 1274
Muſik im Film: 900, 996, 1092
Muſik im Volk: 1090, 1184, 1316
Perſönliches: 796, 891, 986, 1080, 1175, 1308

Preisausschreiben: 712, 808, 902, 1004, 1096, 1191
Ur- und Erstaufführungen: 770, 869, 964, 1061, 1157, 1273
Verlagsnachrichten: 712, 808, 904, 1004, 1096, 1192
Verschiedenes: 800, 898, 992, 1090, 1184, 1318
Zeitschriftenschau: 712, 810, 906, 998, 1098, 1192

X. Bilder *)

Abendroth, Hermann: 1238
Bayreuther Landschaft und Leben (9 Bilder): 829 (831)
Elmendorff, Karl: 833
Fiedler, Max: 1209
Fischer, Edwin: 1116 (1104)
Grünewald, M., Isenheimer Altar: 1203/1206 (1203)
Hasse, Karl: 1005 (1010)
Hausegger, Siegmund von: 908, 924 (909)
Heldenorgel zu Kufstein: 925
Heuß, Alfred: 813 (813)
Illustrierte Musik in 8 Bildbeispielen: 1217/1224 (1217)
Jochum, Otto: 717 (717)
Kempff, Wilhelm: 1117 (1112)
Kreuzchor Dresden: 1208 (1207)
Moellendorff, Willi von: 732 (742)
Muck, Karl: 1020 (1021)
Ney, Elly: 1101 (1101)
Ney, Elly: Exlibris: 1117
Niemann, Walter: 1116 (1110)
Pleß, Otto: Zeichnungen: Richard Strauß, Karl Elmendorff, Hugo Rüdel, Al. Spring: 833
— — Skizze vom „Bärenhäuter“: 1135
— — GMD Abendroth dirigiert in Gewandhaus (Zeichnung): 1238
Reichssymphonie-Orchester München: 925
Rüdel, Hugo: 833
Sandberger, Adolf: 1209 (1231)
Spohr, Dorette: 1020 (1028)
— Ludwig: 1020 (1028)
Spring, Alexander: 833
Swieten, Gottfried van: 1021 (1025)
Strauß, Richard: 833
Wagner, Richard: 828
Wolzogen, Hans von: 829 (816)
Woyrsch, Felix: 1197 (1197)
Zöllner, Heinrich: 733 (744)

XI. Musikbeilagen

Hasse, Karl: „Der Wandrer an den Tod“ für Ges. und Kl., 3. Satz a. d. Kleinen Suite für Violoncello und Kl.: „Elegie“: Heft X
Jochum, Otto: „Schluckala“ a. d. Samml. „Schwäb. Liedchen“: Heft VII
Wagner, Richard: Walters Traum- und Preislied: Heft VIII
Woyrsch, Felix: Wiegenlied in der Weihnacht: Heft XII

XII. Musikalische Preisrätsel

Conrad, Gusti: Musikal. Figuren-Preisrätsel: 761. — Auflösung: 1040
Drechsler, Jos.: Musikal. Silben-Preisrätsel: 857. — Auflösung: 1141
Gärtner, H. M.: Musikal. Silben-Preisrätsel: 1247
Hein-Ritter, Gret: Musikal. Versteck-Preisrätsel: 1142
Jan, Fritz von: Musikal. Silben-Preisrätsel: 947. — Auflösung: 1245
Miehler, Otto: Auflösung aus Heft IV/34: 760
Schaun, W.: Auflösung aus Heft VI/34: 946
Stenglein, Friedrich: Musikal. Telegramm-Preisrätsel: 1042
Wamsler, Bruno: Auflösung aus Heft V/34: 855

*) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf den jeweils zugehörigen Text.

Namen-Regiſter

zuſammengeſtellt von Edith Stege.

Ausführlichere Erwähnungen ſind durch *Schrägdruck* der betreffenden Seitenzahlen gekennzeichnet.

Abbadia, Luigia 17
Abel, Chr. Friedr. 382, 461
Abel, Fritz 678
Abendroth, Hermann 48, 72, 88, 90, 108, 112, 124, 223, 226, 234, 299, 327, 336, 344, 360, 407, 513, *535*, 613, 643
Abert, Hermann 457, 635
Achenbach, Herm. 89
Achſel, Wanda 408
Achtélik, Joſ. 46
Adam, Franz *37*, *77*, 122, 166, 220, 308, 337, 554
Adams, Wilhelm 234
Adamy, Eva 110
Adler, Guido 662
Adler, Hans 344
Agoſti, Guido 511
Agricola, A. 314
Ahlersmeyer, Matth. 51, 93
Ahna, Pauline de 608
Aichinger, Gregor 604
Akats, Rudolf 515
Albers, E. 553
d'Albert, Eugen 230, 669, 689
Albert, Herbert 50
Albrechtskirchinger, Max 538
Aldor, Eliſab. 545
Alfano, Franco 356
Alſen, Herbert 234
Altemark, Joachim 104
Altendorf, Gerda 110
Altmann, Wilhelm 4, 15, 122, 144, 478, 582
Altſtadt, Grete 568, 706
Amati, Andrea 391
Ambroſius, Hermann 46, 213, 220, 234, *298*, 434, 537, *557*
Ammerling, Melitta 692
Anday, Roſette 408, 515, 644
Ander-Donath, Hans 462
Anderſen, Marius 336, 449
Andreae, Volkmar 224
Andréſen, Ivar 692
Anheißer, Siegfried 104, 109, 440, 644
Anrath, Heinz 452
Anſchütz, Eva 690
Anſermet, Ernſt 120, 706
Anſorge, Conrad *177*
Anton, Max 187, 234
Appels, Hendrik 548
Arendt, Hans 4
Arens, H. 91
Arent, Benno von 44, 402
Arlt, G. 97
Armhold, Adelheid 44, 88, 458, 512, 544, 549, 682
Arndt-Ober, Margarethe 294
Arnold, Heinz 453, 512
Arnold, J. 453
Artl, Chriſt. 647
Artz, Carl Maria 694
Aſſagioli, Alberto 572
Atterberg, Kurt 232, 328, *330*, 438, 514, 537
Aubel, Erna 692
Aubert, L. 440
Auenmüller, Eliſab. von 93
Auer, Hans 333
Auer, Max 682
Aulhorn-Specht, Marg. 112
Aulin, Tor 393
Aumüller, Georg 443
Autenrieth, Claire 545
Autori, Fernando 645

Bach, Friedemann 641
Bach, Georg 346
Bach, Joh. Chriſt. 333, 441, 538
Bach, Joh. Seb. 2, 13, *20*, 44, *55*, 85, 89, 99, 110, 118, *129*, *139*, *191*, 214, 236, *309*, *321*, 346, 382, 386, *414*, *415*, 441, 458, 461, 468, 478, *489*, *537*, 539, 551, 561, 683
Bach, Phil. Eman. 316, 333, 386, 517, 691
Bachem, Ferdin. 334
Bachem, Hans 694
Backhaus, Wilh. 120, 299, 410, 443, 444, 464, 512, 572, 681, 702
Backofen, Heinr. 375
Baentſch, Hellmuth 684
Bärtich-Quartett 93
Bäuerle, Walter 350
Bahr-Mildenburg, Anna 345
Baklanoff, George 407
Balan, Ivan 82
Baldovino, Amedeo 451
Balla, Ignazio 244
Ballarini, Stefano 574
Ballies, Ilka 97
Baltzer Thomas 391
Balzer, Hugo 49, 216, 299, 328, 331, 406, 444
Balzer, Julius 4, 186
Bamberg, Karl 477
Bamberger Streichquartett 443
Band, Lothar 6, 562
Banding, Joſ. 452
Barbey, Rud. 702
Bareſel, Alfred 4
Barraud, H. 440
Barré, Kurt 98, 684
Barth, Heinr. 620
Barth, Kurt 563, 698
Bartling, Martha 546
Bartók, Béla 82, 183, 213, 236, 458
Bartuzat, Carl 642
Basler Streichquartett 678
Baſſermann, Hans 444
Baſt, Elſa 443
Baſté Charl. 674
Bauckner, Arthur *336*
Bauer, Ernſt 364, 552, 680
Bauer, Georg 88, 443
Bauer, Hannes 448
Bauer, Martin 458
Baum, Günther 332, 462
Baum, Joſ. 335, 549
Baum-Bonata, Gieſela 549
Baumann, Anton 43, 506
Baumann, Jörg 503
Baumann, Ludwig 114
Baumann, Otto A. 461
Baumert-Oſſadnik, Edith 98
Baumgartner, Paul 644
Baußnern, Waldemar v. 85, 110, 440, 477, 478, 568, 582, 637
Bauſt, Peter 334
Bayerl, Frz. Xaver 86
Becce, Giuſeppe 478
Beck, Conrad 537, 568
Beck, Reinh. J. 118, 678, 706
Becker, Albert 49, 539
Becker, Gottfr. 679
Becker, Hugo 380, 392, 464
Becker, Nikolaus 26
Becker, Paul 128
Becker, Willy 91

Becking, Guſtav 534
Beckmann, G. 49
Beckmann, Richard 342
Beecham, Thomas 44, 109, 343, 348
Beer-Walbrunn, Anton 220, 605, 623
Beerwald, Georg 568
Beerwald-Trio 556, 568
Beethoven, Ludwig van 13, 18, 32, 40, 45, 47, 48, 98, 122, 219, 457, 478, 574, 607, *681*
Behm, Eduard 546
Beilke, Irma 641, 689
Bell, Karl Friedr. 409
Beltmann, Cläre 552
Beltz, Hans 451
Benda, Georg 506
Benda, Hans von 506, 535, 572
Benda, Joh. 333, 391
Bender, Hans 447, 562
Bender, Paul 458, 512, 679
Bender, W. 548
Bendler, Robert 695
Benecke, Otto 81, 104, 105, 344
Bennedik, Frank 242, 583
Bennewitz, Anton 228
Berber, Milly 220, 443, 454
Berber-Quartett 380
Berberich, Ludwig 364, 449, 555
Bereiter, Marthe 345
Berg, A. 681
Berg, Alban 343, 437, 458
Berg, Nathanael 82, *90*, 186
Berg-Ehlert, Max 350
Berger, Erna 43, 462
Berger, Wilhelm *320*, 341, 568
Berglund, Ruth 402, 692
Bergmann, Bruno 48
Bergner, Karl 688
Berlioz, Hektor 23, *34*, 97, 297, 391
Bernards, Anni 184
Bernd, Leonore 220
Berndt, Richard 462
Berner Streichquartett 681
Bernhoeft-Körner, W. 694
Bernickel, F. 681
Berr, Frz. Mich. 605
Berr, Joſé 605
Berrſche, Alexander 10
Berten, Walter 122, 240
Berthold, Franz 88, 443
Berthold, Grete 453
Berthold, Heinz 514
Beſch, Otto 116, 187, 223, 459, 507, 568
Beſchwitz, Eliſ. von 498
Betz, Hanns 300
Beumelburg, Walther 472
Beutner, Marie Auguſte 232, 234, 360, 472, 510
Beyerle, Bernward 352
Beyſchlag, Adolf 384
Beythien, Kurt 708
Bidermann, J. P. 329
Bie, Oskar 350
Bieder, Eugen 226, 427
Biehle, Herbert 695
Bienert, K. 549
Bienert-Boſerup, A. 549
Bierling, Gg. 225
Biermann, Frz. Benedikt 224
Bilſe, Benjamin 477
Binder, Fritz 346, 459
Binding, Rud. G. 472
Biſchler, Hermann 99
Biſchoff, Eliſab. 99, 685
Biſchoff, Hans 386
Bitter, Werner 49
Bittner, Julius 356, *515*, 564, 645
Bittrich, Gerh. 345
Björn, Alf 48, 95
Blank, Elſe 466, 547, 555
Blatter, Johanna 216
Blaufuß Theo 328, 445
Blech, Leo 44, 142, 295, 639
Bleier, Paul 100
Bleier, Sigm. 300, 554
Bleſſinger, Karl 557, 688
Bleyle, Karl 101
Blon, Franz von 290
Blume, Friedr. 124
Blume, Hermann 290, 344, 477
Blumer, Theodor 82, 309, 558, 561, 689
Boccherini, Luigi 38, 443
Bochröder-Quartett 693
Bockelmann, Rudolf 44, 186, 402, 510, 548, 582, 639, 692
Bodanzky, Artur 320
Bodart, Ernſt 352
Bodart, Eugen 109, 451
Bode, Rudolf 450
Bodenheim, Anna 188
Bodenſtedt, Hans 102
Bodmer, Elſi 679
Böhlke, Ernſt 564
Böhm, Georg 517, 539
Böhm, Joſeph 379
Böhm, Karl 122, 226, 344, 462, 506
Böhme, Edmann Werner 2
Böhme, Kurt 93, 640, 689
Böhme, Walther 107
Böhmer, Ewald 689
Böhm. Streich-Quartett 109, 392
Boeke, Hans 702
Boell, Heinr. 187, 300
Bölſche, W. 613
Bönn, Joſ. 553
Börner, Anna 105
Börner, Tr. 549
Boerſema, Rik 516
Böſer-Beuron, Fidelis 461
Bötel, Heinrich 464
Böttcher, G. 468
Böttcher, Lukas 87
Bogasloffsky, W. 356
Bogatski, Wladislav 81
Bohle, Walter 642
Bohnen, Michael 295, 402
Bohnhardt, Arthur 328, 445
Bohnhardt-Quartett 690
Bokor, Margit 238, 302
Bollmann, Fritz 232
Bolt, Erwin 691
Bongard, Hans 6, 694
Bongardt, Paul von 72
Bongartz, Heinz *217*, 462, 468, 472
Booth, Margery 692
Bordoni, Fauſtina 30
Borgatti, Giuſeppe 358
Borgatti, Renata 549
Borgmann, Hans Otto 583
Bork, Edmund von 440, 470
Bornſtedt, Ernſt 698
Borodin, A. 238, 337, 407
Borrmann, Erich 462
Bos, Conrad van 48
Boſchot, Adolphe 466
Boſe Fritz von 244, 440, 472, 478, 562, 583
Boſſe, Guſtav 122, 206, *431*
Boſſi, E. 82
Boucher, Alex. J. 373
Bovy, Robert 128
Bozza, E. 82
Bräutigam, Helmuth 224
Brahms, Johannes 13, 26, 35, 44, 48, 76, 88, 98, 112, 188, 217, 223, 240, 321, 348, 354, 366, 442, 451, 464, 478, 535, 549, 681
Brandis, W. E. von 549
Brandſtäter, Marta 700
Brandt, Fritz 85, 300
Brandts-Buys, Jan 109, 116, *228*, 545
Branzell, Karin 76, 337, 574

Braun, Carl 466
Braun, Emmy 220, 450, 552
Braun, Eugenie 572
Braun, Oskar 511
Braun-Fernwald, Yella 515
Braunfels, Walter 88, 549
Braunſchweiger Trio 89, 90
Braus, Dorothea 468, 648, 702
Brecht Bert 81
Bredack, W. 187
Bredow, Gerhard 225
Brégy, Viktor 189, 681
Brendel, Franz 26
Bresgen, Ceſar 689
Breſſer, Jan 328, *331*, 440
Breſſer-Quartett 513
Brockhaus, Max 150, 344
Bröll, Rob. 562
Bronſart, Hans von 26
Bruch, Max 48, 232, 321, 393, 444
Bruck, Arnold von 539
Bruckner, Anton 13, *36*, 40, 45, 51, 73, 93, 105, 112, 186, 223, 242, *319*, 345, *415*, *427*, 432, 443, 458, 478, 527, 550, 555, 660, *682*, 702
Brügmann, Walther 696
Bruhn, Alice 86
Bruhns, Nikolaus 441
Brun, Alphonſe 364
Brun, Fritz 364, 679
Bruneau, Alfred 582
Bruns, Paul 350
Bruſt, Fritz *437*
Bruſt, Herbert 116, 440, 461, 472, 562, 706
Buchholz, Oswald 333
Buchholz, Walter 328
Budapeſter Streichquartett 89
Büchner, Martin 333
Bückmann, Robert 457, *613*
Büel, Joh. 366
Bühler, Liſſy 101, 454
Bülow, Hans 445
Bülow, Hans von 34, *204*, 437, 544, 608, 662
Bünzli, Auguſt 391
Bürkner, Käthe 452
Bürkner, Rob. 698
Büttner, Julius 103
Bull, O. 391
Bullerian, Hans 186, 234, 290, 706
Bulling, B. 82, 91, 328
Bunk, Gerard 107, 299, 346, 562
Burg, Robert 692
Burggraf-Forſter, W. 109
Burgſtaller, Siegfried 104, 290
Burgwinkel, Joſ. 506
Burkert, Elſe 333
Burkhalter, Hans 562
Burkhardt, Franz 51
Burkhardt, Max 344
Burmeſter, Willi 391
Burney, Charles 691
Burrian, Karl 673
Buſch, Adolf 89, 189, 244, 391, 457, 678
Buſch, Fritz 87, 244, 302, 348, *360*, 410, 466, 472, 574, 627, 708
Buſch, Nikol. *564*
Buſch, Wilhelm 468
Buſch-Quartett 191
Buſoni, Ferruccio 300, 352, 691
Buths, Jul. 318
Buxtehude, Dietr. 88, 214, 329, 383, 441, 461, 476, 511, 538, 561

Cambrenſius, Giraldus 495
Capellen, Georg 350
Carlsſohn, Carin 692
Carmazzini, Giuſeppe 462
Carnuth, Walter 539, 684
Caſadeſus, Henri 441
Caſella, Alfred 238, 341, 352, 472, 514, 572
Caſſado, Gaspar 406
Caſtelle, Friedr. 561
Cavara, Artur 680
Cebotari, Maria 93
Chemin-Petit, Hans 85, 225, 356
Cherubini, Luigi 88, 477
Chopin, Frédéric 94, 232, 694
Claßens, Guſtav 88, 110, 186, 234, 539, 560, 643
Claus-Schöbel, Annemarie 642
Clauſen, Fritzi 512
Clewing, Carl 698
Coenen, Paul 118, 346, 440, *446*, 562, 572
Collum, Herbert 441, 510
Compère, L. 314
Consbruch, Thea 329
Conta, Cläre von 332
Corelli, Arcangelo 391, 445, 558
Cormann, Viktor 76
Cornelius, Peter 23, 26, 50, 240, 433
Cortolezis, Fritz *464*
Courvoiſier, Walter 449
Cramer, Heinrich 334
Cramer, Wilh. 373
Cras, Jean 441
Cremer, Ernſt 682
Creutzburg, Harald 108, 240, 513
Creuzberg, Heinr. 513
Cron, Joſ. 88, 679
Cruciger, Kurt 334, 513
Czernik, Willy 89, 90, 186, 331, 582, 683

Daegner, Wolfgang 112
Dahlke, Julius 702
Dahmen, Jean 550
Dalcroze, Jacques 393
Damiſch, Irene 517
Dammer, Karl 91, 540
Dammert, Udo 685
Damroſch, Walter 343
Dandelot, G. 440
Dannenberg, Richard 698
Danske, Reinh. 110
Daum, Heinz 97, 641
David, Ferdin. 605
David, Joh. Nep. 85, 91, 107, 346, 348, 354, 358, 406, 461, 470, *541*, 562, 683, 706
Davies, W. H. 698
Daviſſon, Walther 396, 448, 510
Dawiſon, Max 464
Day, Eleanor 354
Debies, Heinz 643
Debuſſy, Claude 109, 187, 566
Degiſcher, Maria 101
Degners, E. W. 623
Deharde, Guſtav 541
Delius, Frederik 226
Delſeit, K. 682
Demantius, Chriſt. 539
Demmel, Karl 124
Denker, Karl 214
Dent, Edward J. 226
Derpſch, Giſela 48, 85, 552
Desderi, Ettore 182
Deſſoff, Margar. 360
Deubel, Paul 553
Deunert, Hermann 334
Deutſch, Erich 679
Dieckelmann, Heinr. 456
Diedel, Wolfg. 678
Diehl, Heinz 334, 550
Dienel, Joſ. 458
Diener, Hermann 535, 564
Dieterich, Erwin 452
Dietz, Johanna 563
Dillmann, A. 609
Disclez, Joſ. 554, 574
Diſtler, Hugo 82, 107, 328, 435, 440, 461, *543*, 562, 683, 696, 700
Dité, Louis 647
Ditter, Gotth. 403

Dittersdorf, Carl D. von, 391
Dittrich, Rudolf 93
Dobay, Franziska von 692
Döbereiner, Chriſtian *382*, 458, *538*, 552, 688
Döbereiner, Johannes 382
Döbereiner-Trio 458
Dohnanyi, E. von 300, 393
Dohrn, Georg 226
Doles, Johann Friedr. 225
Domenico, Cavaliere, C. M. *450*
Domgraf-Faßbaender, Willy 184, 188, 408, 542, 685
Doniſch, Max 116, 145, 290, 328, *331*, 334, 344, 512, 688
Donizetti, Gaetano 232, 300, 335, 548
Dorſcht, Paul 549
Doſt, Rudolf 557
Doſtal, Nico 407
Drach, Paul 643
Draeger, Elfriede 545
Draeger, Walter 678
Draeſeke, Felix 26, 110, *185*, *205*, 232, 234, 320, 341, *436*, *531*
Draht, Johannes 108
Dransmann, Hans 48, 230, 328, 352, 468, 677, 700
Drebert, Karl 335
Drechſel, Guſtav 350, 557
Dresdner Kammertrio 112
Dresdner Streich-Quartett 89, 334, 340, 540, 550
Dreſſel, Erwin 213, 216, 236, 238, 299, 328, 457, 704
Dreſſel, Heinz 72, 92, 214, 564, 698
Dreßler, Frz. Xaver 225
Drewes, Heinz 87, 187, 350, 468, 702
Drews, Hermann 234, 335
Driſſen, Fred 234, 407
Dröll-Pfaff, Elſe 49
Drolshagen, Edo 47, 188
Droſihn, Werner 328, 354
Drummer, Irma 331, 539, 685
Dubois, Theodor 393
Dubs, Hermann 250
Dülfer, Martin 72
Duhan, Hans 52, 303
Dulichius, Phil. 441
Dumler, Martin G. 320
Durey, L. 440
Durigo, Ilona 364, 681
Duſſek, Joh. L. 373
Dvořák, Anton 44, 99, 393, 461, 549, 647, 693
Ebbs, Helmuth 188
Ebel, Arnold 23, 427, 637
Eberhardt, Goby 615
Ebert, Carl 466
Eccard, Johann 214, 225, 441, 538
Eccarius, Heinz 563
Eckert, Gerd 128
Egelkraut, Martin 462
Egger, Max 190
Egk, Werner 101, 128, 704
Egli, Johanna 88, 187, 644, 686, 702
Ehlers, Paul 537
Ehlert, Karin 98
Ehm, Hermann 223
Ehm-Quartett 223
Ehrenberg, C. 98, 290, 385, 407
Ehrlich, Kurt 446, 468
Eibenſchütz, Joſé *221*, 360, 456, 472
Eichhorn, Auguſt 332
Eichinger, Camillo 551
Eichler, Eduard 695
Eickemeyer, Willi 459, 702
Eidens, Joſ. 183, 213
Eiſenmann, Rud. 348, 605
Eitner, Robert 2
Eitz, Carl 242, *287*, *398*, *426*
Elgar, Edgar 350
Elgers, Paul 225
Elkenhaus, Tilli 553
Ellger, Hilde 509
Elmendorff, Carl 49, 112, 120, 187, 222, 300, 407, 472, 609, 692
Elshorſt, Clara-Maria 114, 232
Emmel, Karl *551*, 644, 677
Emmerz, Georg 457, *614*
Engel, Arthur 333
Engel, Erich 574
Engel, Gabr. 320
Engel, Hans 561
Engländer, Richard 197
Enßlin, Hermann 232
Erard, Pierre 128
Erb, Karl 72, 93, 406, 512, 679, 692
Erben-Groll, Lotte 112
Erdle, Karl 183, 184
Erdlen, Hermann 223, 309, 444 457, 468, 557, *615*, 692
Erdmann, Eduard 513, 643
Erfurter-Streichquartett 543
Erhard, Eduard 190
Erhard, Paul 511
Erlemann, Guſtav 300
Erler, Selma 186
Ermeler, Rolf 116
Ernſt, H. W. 373
Ernſter, Deſider 542
Erpf, Hermann 354, 407
Eſchke, Max 114
Eſchweiler, Gerda 681
Eſplà, Oscar 695
Eſſer, Ben 112
Eſſer, Hermann 303
Eſſer, Sophie 695
Eſterl, Willy 568
Evers, Wilhelm 91
Everth, Franz 350

Fährmann, Hans 348, 696
Fahrmüller, Maria 538
Fahrni Helene 364, 513, 540, 681
Fall, Fritz 515
Falla, Manuel de 352
Faltis, Evelyn 340
Farina, Carlo 391
Farkas, Franz 364
Faſch, Friedr. 553
Faßbaender-Rohr-Trio 685
Fecker, Friedr. 108
Feger, Guſtav 187
Fehſe-Quartett 296, 427
Feichtmayer, Rudolf 216
Felſenſtein, Walter 348, 563
Ferron, Maria 219
Feſch, Willem de 330
Feſt, Max 510
Feuermann, Emanuel 409
Feuge, Eliſab. 218, 552, 684, 689
Fichtmüller, Hedwig 98
Fichtner, Carl 108
Fickert, Walter 358
Fieberg, Elſe 453
Fiedler, Max 112, 187, 544, 560, 613, 643
Fiſch, Erich 696
Fiſcher, Albert 89, 225, 512, 552, 560, 643
Fiſcher, Alfred 549
Fiſcher, Bruno 112, 546
Fiſcher, Edwin 89, 94, 120, 208, 295, 298, 300, 345, 446, 468, 512, 536, 545, 549, 568, 639
Fiſcher, Karl 217, 684
Fiſcher, Karl Friedr. 190, 647
Fiſcher, Marianne 546
Fiſcher, Martin 461, 562
Fiſcher, Suſanne 294, 295
Fiſcher, Trude 513
Fiſcher, Walther 344, 346
Fitzner, Rudolf 350
Flagſtadt, Kirſten 692

Flath, Walter 706
Fleischer, Editha 574
Fleischer, Hans 514, 689
Fleischer, Hanns 563, 574
Fleming, Paul 690
Flesch, Karl 120, 391
Flesch-Becker-Trio 380
Fleta, Miguel 552, 566
Flohr, H. 49
Flotow, Friedr. 352, 440, *457*, 548, 553
Foerstel, Gertrud 663
Foerster, J. B. 561
Folkerts, Hero 49, 299, 407, 582, 694
Folkwang-Streichquartett 544
Foll, Ferdinand 51, 105
Forbach, Moje 639
Forst, Ellen 553
Forster, Albert 344
Forster, Karl 346
Forstmann, August 47, 188
Fortner, Wolfgang 82, 85, 440, 468, 472, 678
Fränzl, F. 391
Fränzl, J. 391
Franck, César 335, 688
Franck, Joh. Wolfg. 346
Franckenstein, Clemens von 440, 574
Frank, Melchior 346
Frank, Paul 4, 122
Franke-Quartett 188
Franz, Richard 537
Franz, Robert 191, 458, 555
Frauscher, Erika 679
Freese, Franz 568
Frescobaldi, G. 442
Frese, Rudolf 96
Freund, Karl 462
Freundt, Cornel. 85, 214, 225
Frickhöffer, Otto 300, 472, 570
Friderich, Karl 462, 700
Friedberg, Carl 613
Friedl, Franz 290
Friedl, Josef *555*
Friedländer, Max 145, 700
Friedmann-Frederich, Fritz 564
Friedrich der Große 535
Frier, Fritz 329
Frischen, Jos. 328, *337*, 451
Frommel, Gerhard 340, 407
Fuchs, Martha 93, 299, 692
Fuchs, Robert 625
Fuchs, Stanislaus 72
Fugger, Jac. 604
Fugmann, Otto Ludwig 124
Fulda, Adam von 314
Funk, Ludwig 213
Funk, Robert 442
Furtwängler, Wilhelm 44, 72, 93, 105, 108, 142, 156, 185, 225, 230, 236, 238, 242, 255, 296, 298, 343, 356, 406, 434, 444, 446, 472, 506, 509, 535, 578, 639, 643, 676, 708
Fuß, Heinr. 644

Gabler, Richard 605
Gabrieli, G. 298, 354, 391, 468
Gabrielowich, O. 320
Gaby, Elsie 551
Gaebler, Richard 333
Gahlbeck, Rudolph 640
Gahlenbeck, Hans 447, 456, 548, 698
Gál, Hans 633
Gallus, Jacobus 539
Garda, Jolanthe 451
Garden, Hilde 336
Garlepp, Annette 356
Garmo, Harry de 72
Gartz, Fritz 222
Gatscher, E. 619
Gebert, Ernst Ewald 360, 572
Gebhard, Hans 457, *618*
Gebhard, Max 557, 561
Gebhardt, Rio 213
Gehly, Gertrud 335
Gehly, Paul Heinrich 124
Gehring, E. 609
Geierhaas, Gustav 620
Geigy-Hagenbach, Carl 206
Geisler, Willy 290
Gelbke, Hans 49, 552, 613
Geminiani, F. 386
Genast, Emilie 35
Gentner-Fischer, Else 545
Genzel-Quartett 448
Genzel-Roehling, Irmg. 563
Georgi, Yvonne 513
Gerbert, Karl 354
Gerboth, Paul 109
Gerdes, Kurt 350
Gerhardt, Elena 460
Gerhardt, Paul 107, *224*
Gerhardt, Reinh. 702
Gerhart, Maria 122, 516
Gericke, W. 319
Gerigk, Karl 98, 693
Gerlach, Ernst 452
Gernsheim, Fr. 321, 393
Gersdorff, W. von 468
Gerstberger, Karl 541, 582
Gerster, Othmar 103, 352, 545
Gertkemper, Gg. 642
Geßler, Friedr. Karl von 405
Geutebrück, Ernst *546*
Gewandhaus-Quartett 49, 112, 332, 444
Giannini, Antoinette 700
Giannini, Dusolina 94, 191, 545, 566, 700
Giannini, Vittorio 328, 700
Gieseking, Walter 90, 94, 120, 186, 360, *443*, 536, 543, 545, 692, 708
Giesen, Arnold 48
Gigli, Benjamino *44*, 94, 188, 566, 700
Ginster, Ria 218, 452, 509, 512, 679, 685
Giriat, Pierre 572
Girnatis, Walter 691
Giske, Walter 49
Gläser, Paul 440, *684*
Glas, R. 633
Glazunow, Alexander 82
Gleißner, Franz 604
Gliese, Rochus 545
Gloger, P. 682
Gluck, Chr. Willib. 49, 89, 299, 337, 457, 604, 700
Gluth, Oskar 548
Gluth, Viktor 10
Göhler, Georg 225, *662*, 700
Göhre, Hilde 329
Göhre, Werner 330
Göhre-Wasowicz-Trio 330
Göllerich, Aug. 682
Göpelt, Phil. 97, 448
Goepfart, Karl 468
Görgel, William 364
Göring, Hermann 348
Goerke, Hermann 81
Görner, Hans Georg 234, 290
Gößling, Werner 48, 186, 234, 299, 354, 468, 512, 643, 693, 702
Goetz, Hermann 82, 230, 299, 407, 513
Goetze, H. 553
Goetze, W. 643
Goltermann, Georg 561
Goltermann, Karl 615
Gontard, Paula 190
Goosens, Eugen 320
Gorke, Manfred 129, 322
Gorrissen, Curt Rob. von 88, 354, 356, 696
Gounod, Charles 294, 407

Graarud, Gunnar 51, 409, 517
Grabner, Hermann 82, 188, 236, 309, 348, 354, 358, 440, 459, 470, 514, 678
Graboffky, Rud. 700
Graeber, Walter F. 358, 454, 557, 706
Grädener, Herm. 625
Graener, Paul 44, 89, 90, 93, 104, 112, 186, 208, 232, 255, 296, 326, 404, 434, 443, 458, 477, 513, 548, 566, 582, 670, 696, 698, 700
Graefer, Wolfgang 110
Graeve, Annie 552
Graf, Herb. 679
Graf, Max 433
Grahl, Hans 645
Grauert, Oskar 698
Graun, Joh. Gottl. 391
Graun, Karl Heinr. 442
Graveure, Louis 296, 448
Gravina, Gilb. 551
Green, L. D. 564
Gregor, Gerhard 342, 457
Greiner, Adolf 354
Greiner, Albert 620
Greis, Siegfr. 543
Greß, Richard 106, 236, 345, *450*, 514
Grey, Rob. G. 320
Grieg, Edvard 173, 224, 442
Griepenkerl, W. R. 662
Grimm, Friedr. Karl 124, 366
Grimm, Hans 109, 364, 537, 557
Grimpe, Alex. 360, 472, 704
Grifchkat, Hans 225,
Groeger, Jof. Fr. 516
Groh, Herbert Ernft 342
Groß, Edgar 72, 696
Großhäufer, Maria 218
Großmann, Ferdinand 51, 647
Großmann, Walter 52, 295, 352, 574, 639
Grote, H. 453
Grote, Robert 87
Grovermann, C. H. 109, 514
Grümmer, Paul 47, 87, 93, 112, 226, 345, 448, 535
Grümmer, Wilhelm 49, 299
Gruenberg, Louis 109
Grüninger, Alfred 679
Grüninger, Fr. 682
Grützmacher, Leopold 380
Grundeis, S. 405
Grunfky, Karl 344
Guarneri-Quartett 89, 226, 466
Gudenberg, Erich Wolf von 110, 564
Günther, Helmuth 512
Günther, Walther 255
Guericke, Walrad 90
Guhr, Karl 33
Gui, Vittorio 343
Gulbins, Max 352
Gurlitt, Willibald 329
Gutheim, Karl-Heinz 328, 352, 513
Guttmann, Wilhelm 43
Gyfi, Fritz 253

Haag, Armin 112, 116
Haagen, Artur 472
Haas, Engelbert 47, 188
Haas, Jofeph 82, 88, 105, 112, 114, 116, 186, 220, 234, 250, 354, 358, 434, 442, 454, 461, 464, 478, 540, 549, 552, 557, 559, 614, 618, 619, 683, 704
Haas, Max 331
Haaß, Phil. 554, 574
Haaß, Robert 335, 549
Haba, Karl 677
Hadamovfky, Eugen 116, 350
Hähner, Leonie 188
Händel, Georg Friedr. 2, *101*, 118, *139*, 457, 470, *489*, 560, 683
Hänsgen, K. 578
Härtl, Valentin 99, 552
Hagedorn-Chevalley, Meta 89
Hagemann, Richard 364
Hager, Robert 336, 555
Hahn, Martin 556
Hailer-Hoffmann, Maria 118
Hainmüller, Emmy 545
Haller, Michael 604
Haller, Valentin 90
Halm, Auguft 124
Halvorfen, Joh. 564
Hamann-Quartett 342, 691
Hamburger Bläfer-Quintett 561
Hamerik, Ebbe 213, 507, 536
Hamman, Heinz 550
Hammer, Gufta 91
Hammer, Willi 559, 691
Hammers, Peter 96
Hammerfchmidt, Andr. 346, 639
Hammes, Karl 52, 644
Hanemann, Franz 513
Hanifch, Jof. 604
Hanke, Wilfried 225
Hanke, Willi 563, 644
Hann, Georg 515, 552
Hannss, Conrad 94
Hanfen, Cecilia 48, 91, 188
Hanfen, Konrad 72
Harald, Theo 550
Harder, Walter 333
Hardörfer, Anton 478
Harich-Schneider, Eta *226*
Harlan, Fritz 547
Harms, Ernft 444
Harms, Heinrich 88
Hartl, Bruno 568
Hartmann, Carl 48, 96
Hartmann, Georg 72
Hartmann, Sofie 333
Hartung, Hugo 112, 468
Hartwig-Correns, Elly 563
Hafait, Max 464
Hafenbalg, Joh. Friedr. 374
Hasler, Franz Leo 555
Haffe, Joh. Adolf *30*, 122
Haffe, Karl 91, 255, 324, 326, *336*, 344, 348, *434*, 474, 478, 556, 568, 578, 582, 704
Haßler, Leo 441
Hatzfeld, Johannes 83, 84
Haubold, F. 702
Hauer-Aubel, Erna 451
Haufe, Armin 106
Hauff, Nikol 85
Haug, Hans 213, 352
Hauptmann, Eva 554
Haufchild, J. M. 358
Hausegger, Siegmund von 49, 79, 99, 110, 112, 186, 234, 250, 290, 296, 336, 343, 434, 449, 458, 543, 552, 619, 682
Haußmann, Dora 93
Hauswald, Leonie 48, 86
Hautz, Hilarius 354
Havemann, Guftav 4, 93, 105, 147, 298, 299, 344, *376*, 391, 451, 535, 542, 554, 702
Havemann-Quartett 94, 186, 458, 512, 681
Havlik, Adolf 106
Haydn, Jof. 24, 33, 47, 76, 99, *218*, 253, 358, 387, 443, 461, 470, 478, 536
Haydn, Michael 346, 387
Hayn, Fritz 452
Hechler, Willy 339
Heerdegen, Karl 544
Heermann, Hugo 462
Heeß-Willrett, Artur 700
Hefter-Hümpfner, Lifa 114
Hegar, Emil 395
Hegar, Friedr. 393, 458

Heger, Robert 49, 52, 105, 109, 294, 401, 409, 560, 568, 646
Hegmann, Bruno 702
Heidersbach, Käthe 216, 402, 453, 582, 692
Heilmann, Anton 112
Heinefetter, Wilh. 466
Heinichen, J. D. 386
Heinitz, Wilh. 105
Heinrichs, Hans 76, 110, 112, 644
Heitmann, Fritz 118, 143, 225, 360, 548
Helden, Heinr. von 552
Helken, Hans 407
Hellberg, Sten 438
Heller, Maria 538
Helletsgruber, Luise 294
Hellgardt, Evalotte 470
Helling-Rosenthal, Ilse 448
Hellmesberger, Jos. 105, 391
Henckell, Karl 591
Hendel, Wilh. 512
Henderichs, Marietheres 96, 514
Henneberger, Ed. 679
Hennecka, Georg 110
Hennecke, Hildeg. 552, 644
Hennies, Ewald 456, 692
Henrich, Hermann 236, 344
Henrion, Richard 464
Hensel, Walter 199, 693
Hensel-Haerdrich, Paul 570
Henseler, P. 681
Hentschel, Fritz 348
Hentschel, Werner 551
Henze, Bruno 583
Henzler, Willy 452
Herbeck, Joh. von 105
Herbrecht, Lini 695
Herchet, Aug. 553
Hering, Fritz 702
Hermann, Walter 328
Hermanns, Hans 354, 358, 702
Hermanns-Papenmeyer, Olly 352
Herold, Else 556
Herrmann, Carl 345
Herrmann, Hugo 213, 360, 380, 446, 582
Herrmann, Isa 333
Herrmann, Joachim 6
Hertz, Leni 226
Herwegh, Georg 26
Herwig, Hans 643
Heß, Arnold 335
Heß, Willy 391
Hesse, Johanna 88
Hessen, Friedrich Alexander von 36, 91, 213, 236
Hettner, Hermann 499
Heuberger, Rich. 652
Heuer, Gerda 234
Heuer, Gustav 557
Heuken, Hans J. 472
Heumann, Kurt 574
Heuß, Alfred 28, 104, 223, 226, 324, 533
Heyer, Edwin 692
Heyer, Hilde 107
Heyer, Wilh. 373
Heyl, Prosper 541
Heyneck, Edm. 345
Hiege, Hans Oscar 82
Hielscher, Hans 698
Hilber, Joh. Bapt. 182
Hild, Heinrich 443
Hildach, Eugen 225
Hildebrand, Camillo 79
Hildebrandt, Ulrich 540
Hiller, Ferdinand 350
Hiller, Joh. Adam 309
Hiller, Paul 350
Himmighoffen, Thur 72, 89
Hindemith, Paul 82, 116, 290, 296, 328, 356, *366*, *403*, 434, 440, 452, 458, 514, 606, 706
Hindemith, Rudolf 87, 99
Hinkel, Hans 4, 209, 226
Hinterhofer, Grete 302
Hirsch, Paul 478
Hirschmann, Marcel 328
Hirt, Franz Jos. 679
Hirt, Fritz 678
Hitelberger, Georg 76
Hobohm, Johannes 538
Hoche, Kurt 228
Hock, Susi 191
Hoebink, Irene 692
Hoeffer, Paul 226, 407, 537, 570
Hoefflin, Hans 443
Höfle, Emil 110
Högner, Friedr. 97, 152, 328, 345, *348*, 354, 358, 406, 461, 511, 628, 641, 696
Höhn, Alfred 88, 332, 462, 546
Höhn, Hans 543
Höller, Karl 101, 105, 114, 183, 213, 340, 345, 457, 552, 559, *619*
Hölscher, Ludwig 89, 405, 685
Hölzel, Friedrich 82, *87*, 109
Hölzlin, H. 682
Hölzner, Charlotte 106
Hoenes, Hermann 40
Hoenselaer, Peter 333, 546
Höpfl, Sophie 87, 552
Hörner, Hans 352
Hörth, Fr. Ludw. 44, 402, 639
Hösl, Albert 116
Hösl, Jos. 605
Hoeßlin, Franz von 250, 452, 631, 692, 696
Höter, Käte 552
Hofer, Hch. 582
Hofer, Maria 440
Hoffmann, E. Th. A. 502
Hoffmann, Hans I 109
Hoffmann, Hans II 448
Hoffmann, Marion 605
Hofmann, Alois 217
Hofmann, Heinrich 173
Hofmann, Ludwig 560
Hofmann, Norbert 451
Hofmannsthal, Hugo von 356
Hofmüller, Max *517*,
Hohenzollern, Albrecht Prinz von 114, 182
Holle, Hugo 461
Holndonner, Ilonka 451
Holtschneider, Carl 226
Holz, Adelheid 331, 552, 688
Holzheu, Elisabeth 451, 642
Holzmann, R. 458
Holzmeister, Clemens Maria 138
Homann, Günther 223
Homilius, Gottfr. Aug. 442
Honegger, Arthur 122, 343
Hoogstraaten, W. van 320, 477
Hoppe, Hermann 570, 685
Horbert, Jos. 553
Horenstein, Jascha 542
Horn, Josef 96
Horn-Stoll, Susanne 88
Hornbach, Jakob 109
Horne, H. 441
Horst, Kurt 687
Hoyer, Karl 46, 85, 91, 107, 152, 345, 348, 448, 457, 558, *619*, 640
Huber, Adalb. 554
Huber, Anton 538, 554
Huber, H. P. 451
Huber-Quartett 99, 554
Hubermann, Bronisl. 225
Hubl, Hermann 380
Hübner, Inge 553
Hübsch, Fritz 472, 554
Hübschmann, Werner 461
Hüffer, Eduard 17
Hühnerfürst, B. 682
Hülser, Willy 335, 446, 549, 643
Hüni-Mihascek, Felicie 98, 442, 539

Hüfch, Gerhard 49, 238, 336, 404, 507, 706
Hütten, E. 85
Hütten, Marieluife 553
Hufeld, Arno 328
Humperdinck, Engelb. 187, 453, 545
Humperdinck, Wolfram 511, 641
Hundt, Marion 335, 549
Huppertz, Gottfr. 572
Huth, Alfred 568

Ibald, Anna 542
Ibert, Jacques 441
Ihlert, Heinz 78, 105, 255, 376, 427
Impekoven, Niddy 49, 513
Inderau, Hermann 187
Ingenbrand, Jof. 542
Ingnafchak, Helfcha 112, 187
Irmer, Otto von 47
Ifaak, H. 314
Ivogün, Maria 108, 146, 442, 446, 564, 676

Jacobi, Theodor 296
Jacobs, Karl 511, 641
Jacobs, Walther 246, 366
Jaeger, Guftav 100
Jänig, P. 107
Jahnn, Hans Henny 696
Jakfchtat, Bernh. 342
Janacek, Leos 95, 566
Janffen, Herbert 294, 348, 692
Janfen, Toni 552
Jenaer Streichquartett 459
Jennen-Jeekel, Cecilie 47
Jenny, A. 183
Jenfen, Adolf 358
Jeremiaš, Ottokar 309
Jerger, Alfred 122, 238, 408, 560, 645
Jerger, Wilh. 516
Jeritza, Maria 566
Jinkertz, Willi 570
Joachim Albrecht von Preußen 299, 568
Joachim, Jofeph 376, 391, 392, 464
Jochum, Gg. L. 49, 85, 187, 300, 329, 450, 514, 563, 643
Jochum, Otto 83, 90, 182, 223, 340, 346, 352, 354, 457, 512, 557, 568, *620*, 677
Jöde, Fritz 146, 206, 276, 324, *583*
Jölli, Oskar 443
Jörg, C. 549
Jörges, Wilh. 328
John, Elémer von 189, 648
Johnen, Kurt 228
Jonas, Gerta 552
Jooß, Kurt 513
Joft-Arden, Ruth 48, 95, 96
Jouglet, Ines 647
Jürgens, Eva 443
Jung, Albert 340
Jung, Aug. 700
Jung, Franz 468, 543
Jung-Steinbrück, Meta 448
Junk, Victor 82, *219*
Junker, Richard 128
Jurek, Wilh. Aug. 700
Juftus, Grete 695

Kabafta, Oswald 189, 213, 302, 515, 623, 648
Kadofa, Paul 343
Kämpf, Karl 85
Kärnbach, Gerd 290, 343
Kahle, Maria 514
Kahn, Robert 321, 555, 620
Kaim, Franz 448
Kaifer, H. 89
Kaifer-Breme, Klemens 545
Kalb, Andr. 461, 511
Kaldeweier, Ewald 512, 552, 702
Kaleve, Guft. 538
Kalkoff, Artur 346
Kallab, Camilla 348, 574
Kallenberg, Siegfried 246, 583
Kalomiris, Manolis 223
Kaminski, Heinr. 107, 249, 290, 348, 405, 434, 507, 542, 562
Kammeier, Hans 345
Kampfbund-Quartett 548
Kandl, Eduard 43
Kann, Mally 708
Kanzlfperger, Max 704
Kapp, Julius 184, 401,
Karg, P. Autbert 88
Karg-Elert, Siegfr. 107, 642, 695
Kargl-Quartett 446
Kariela, Hanna 333
Karmann, Leonhard 538
Karpath, Ludwig 608
Karthaus, Werner 6
Kaun, Hugo 85, 112, 218, 232, 354, 434, 568
Kaun, Maria 112, 568
Kaundinya, Lotty 551
Kayfer, Otto 427
Kehrl-Quartett 343
Keifer, Reinhard 2
Keitbold, Franz 88
Keith, Jens 352, 513
Keldorfer, Viktor 110, 516, 647
Keller, Herm. 461
Keller, Oswin 642
Kemeny, Ladislaus 190
Kemp - von Schillings, Barbara 669
Kempe, Rudi 642
Kempen, Paul van 299, 696
Kempff, Wilhelm 46, 50, 93, 97, 120, 345, 381, 440, 444, 452, 457, 466, 478, 566, 572, *620*, 677, *687*, 708
Kergl-Quartett 682
Kerll, Hanna 692
Kern, Adele 52, 408
Kern, Adolf 451
Kern, Frieda 516
Kerner, Max 545
Kerfchbaumer, Erwin 345, 354
Kes, Willem 466
Keßler, Paul 446, 562
Keftenberg, Leo 147, 276
Ketterer, Ernft 444
Keußler, Gerhard von 572
Kienzl, Wilhelm 103, 343, 358, 512, 700
Kiepura, Jan 360, 572
Kießig, Gg. 298
Kilchner, Hermann 472
Kileny, Julio 320
Kilpinen, Yrjö 49, 507, 568
Kinsky, Georg 373
Kinsky, Robert 574
Kipnis, Alex. 45, 302, 574
Kirchhelle, Hanns 183, 406
Kirchhoff, Walther 110
Kirchner, Rob. Alfr. *640*
Kirchner, Theodor 70
Kirfamer, Wally 93
Kifelbach, Gertr. 188
Kifhi, Koichi 507
Kittel, Bruno 143, 185, 205, 232, 436, 535
Kittel, Carl 105
Kittel, Helga 452
Klami, Uuno 449
Klanert, Karl 109
Klann, Milli 335
Klatte, Wilhelm 461
Klaufe, Marga 470
Klauwell, Otto 623
Kleemann, Hans 328, 690
Kleemann-Quartett 556
Kleffel, Maria 443
Klefifch, Walter 513

Kleiber, Erich 44, 142, 184, 295, 320, 472, 535, 570, 670
Kleiber, Hildeg. 548
Klein, Bernh. 695
Klein, Hermann 564
Klein, Johannes 83
Kleinke, Armella 114, 213
Kleinke, Maria 561
Kleiſt, Otto 446
Klemm, Richard 350
Klemperer, Otto 147, 319, 670
Klenau, Paul von 230, 401, 402, *530*
Klengel, Julius 46, *395*
Kletzki, Paul 328
Klinder, Albert 333
Klingler, Karl 344, 391, 535, 639
Klingler-Quartett 89, 90, 91, 296, 336, 446, 685
Kloiber, Rud. 101, 109, 442, 555
Klopper, Fritz 614, 620
Kloſe, Friedr. 99, 433, 434, 457, *527*, 700
Kloſe, Margarete 295, 582, 639
Kloß, Adam 38
Kloß, Erich 38, 693
Kloth, Hermann 538
Klüſer, Hans Heinz 335, 407
Klug, Chriſt. 461, 511
Kluge, Albert 442
Klur, Hubert 443
Kment, Elſe 545
Knab, Armin 77, 110, 223, 345, 434, 511, 561, 572, 684, 693, 696, 702
Knäpper, Felix 96
Knapp, Max 679
Knappertsbuſch, Hans 93, 98, 99, 158, 218, 344, 405, 450, 535, 556, 685
Knaudt, Hans 225
Knauth, Eliſ. 702
Knieſe, Jul. 608
Knieſtädt, Georg 225, 685
Knochenhauer, Karl 451
Knörl, Hans 443
Knorr, Erich 686
Knorr, Ernſt Lothar von 440
Knorr, Jul. 706
Knote, Heinrich 99
Knuſt, Albr. 513
Koch Friedr. E. 321, 346
Koch, Helmut 459
Koch, Markus 107, 242, 678, 702
Koch, Paul 358
Kochanski, Paul 350
Koegel, Elſe 328
Kölle, Konrad 213, 582
Kölner Streichquartett 101
Koeltreutter, Hans J. 702, 704
Költzſch, Hans 108, 545
König-Buths, Elſe 443
Königsperger, Marianus 604
Koerfer, Maria 539
Kötzſchke, Hanns 462
Kolberg, Hugo 118
Koleſſa, Lubka 444
Kolinski, M. 114
Koliſch-Quartett 91
Koll, Wilhelm 552
Kollo, Walter 335
Konetzny, Anny 52, 548, 644
Konoye, Hidemaro 94, *116*
Konſtanzer-Streichquartett 549
Konwitſchny, Franz 444, 693
Kool, Jaap 512
Kopſch, Julius 256, 290, 343
Korda, Viktor 647
Kormann, Hanns L. 537
Kornauth, Egon 118, 451
Korte, Werner 224
Koſchat, Thomas 455
Koſter, Ernſt 691
Kotz, Rich. 49, 407
Kouſſevitzky, Serge 320
Kradenthaller, Hieron. 604
Krämer, Karl 451
Krämer, Max 225, 641
Krämer, Wilhelm 344
Krämer-Bergau, M. 97, 225
Kraft, Karl 13, 182, 346
Kraft, Walter 214, 456
Krahé, Joſ. 558, 689
Kraiger, Grete 692
Kralik, Mathilde 189
Kralik, Richard 189
Kranz, Fritz 49, 187
Kranzhoff, Wilhelm 108, 461
Kraſſelt, Rudolf 344
Kraus, Aenne 214
Kraus, Elſe C. 173
Kraus, Ludwig 458
Kraus, Richard 555
Krauſe, Emil 615
Krauſe, Hans 104
Krauſe, Otto 97
Krauſe, Paul 107, 346, 360
Krauß, Clemens 52, 188, 226, 238, 301, 343, 408, 560, 645
Krauß, Fritz 218, 442, 679
Krauß, Max 468
Krauß, Otto 104, 343, 555, 582
Krauß, Willy 564, 644
Krauß-Stubenrauch, Maria v. 220
Kreiſer, Kurt 328, 354
Kreisler, Fritz 391
Kreiten, Karlrobert 48
Kremer, Martin 93, 238, 692
Kremhöller, Heinz 225
Kremſer, Eduard 458
Křenek, Ernſt 124, 302, 441
Krenn, Fritz 294, 408
Kreß, Renate 453
Kretſchmayr, Hilda 51
Kretſchmer, Edm. 228
Kretſchmer, Franz 228
Kretzſchmar, Hermann 286, 330, 427, 438, 459
Kreuchauff, Andreas 89, 340, 407
Kreutzberg, Harald 186
Kreutzer, Konradin 230, 344
Krieger, Adam *28*
Krieger, Erhard 110
Krieger, Fritz 678
Krieger, J. J. 441
Kriegler, Hans 350
Krips, J. 52, 645
Kröhne, Paul 563
Krohn, Max 94
Kroll, Oskar 574, 708
Kroll-Lange, Erna 342
Kroyer, Theodor 434
Krüger, G. 112
Krüger, Max 462
Krüger, Wilh. 642
Krug, Walter 230
Krull, Fritz 647
Krumbein, Otto 563
Kruſe, Georg Richard 17, 568
Kruſe, Max 564
Kruttke, E. 456, 690
Kruyswyk, Anny van 539
Kuba, Fritz 648
Kubelik, Jan 394
Kübler, Maja 680
Küffner, Alfred 88, 443
Kühn, Oswald 566, 677
Kühnel, Emil *546*
Kühnhold, Rud. 700
Künnecke, Eduard 290, 335, 545, 692
Küper, Betti 443
Küſter, Herbert 213
Kuhlau, Friedr. 507, 536
Kuhn, Siegfr. 354, 454, 470, 557, 568
Kuhnau, Joh. 441
Kuhrt, Lotte 333
Kulenkampff, Georg 45, 50, 86, 93, 114, 345, 391, 443, 536, 549, 620

Kullmann, Charles 408, 509, 693
Kunad, Werner 406, 510
Kundigraber, Hermann 105, 114, 234, 695, 704
Kundrath, Karl 213
Kunkel-Quartett 47
Kuntze, E. 82
Kunze, Alfred 544
Kunze, Hans 328
Kunze, Walter 225, 563
Kuppinger H. 682
Kurth, Ernſt 633, 683
Kurthen, Wilhelm 84, 182, 540
Kurtſcholz, Georg 72
Kurz, Ernſt 679
Kuſterer, Arthur 92, 700
Kutzſchbach, Hermann 92, 236
Kuula, Toivo 449
Kwaſt-Hodapp, Frida 392
Kyra, Ilſe 335

Laban, Rudolf von 295, 563
Laber, Heinrich 332, 693
Lach, Robert 464
Lachner, V. 527
Lachnit, Walter 642
Ladwig, Werner 344, 442, 451, 458, 466, 696
Lafite, Carl 461, 517, 647
Lamond, Fr. 94, 97, 303, 511
Lampe, Walter 99
Landgraeber, Herm. 346
Landgrebe, K. 226
Landolt, Alice 47, 87
Lang, Fritz 89
Lang, Hans 182, 188, 454, 457, *621*, 688, 693
Lang, Oskar 345, 684
Langen, Margret 48, 336, 450
Langenbuh, Albrecht 453
Langhardt-Fraas, Freia 549
Lardy, Emil 464
Larſen-Todſen, Nanny 560
Laska, Joſ. 118, 240, 360
Laſſen, Eduard 26
Laſſo, Orlando di 107, 457, 538, 539, 555
Laubenthal, Rudolf 295
Lauber, Joſeph 393
Lauffenberg, Hch. von 225
Laugs, Robert 234
Launer, Joſef 218
Layher, Kurt 110, 114, 234, 346, 354, 563
Lazar, Fil. 441
Lechthaler, Joſ. 182
Ledderhoſe, Georg 48
Lederer Felix 76, 337
Ledwinka, Frz. 451
Legband, Paul 462
Legler, Gerhard 335
Lehár, Franz *301*, 335, 545, 572
Lehmann, Lotte 2, 189, 191, 644
Lehnert, Julius 51, 409, 458, 647
Lehnert, Wilhelm 555
Leichtentritt, Hugo 228
Leider, Frieda 186, 582
Leifs, Jon 472
Leipziger Streichtrio 405
Leißner, Emmi 89, 512
Leitner, Ferdinand 232
Leiwering, Hubert 84
Lemacher, Heinrich 83, 188, 553, 678
Lemba, Artur 570
Lendvai, Erwin 77, 91, 468, 561, 615
Lenz, Ella 98
Lenzewski-Quartett 407
Leonard, Hubert 391
Leonhardt, Karl 87, 112, 568, 702
Leſſig, Lothar 544
Leßmann, Otto 15, 228
Letſcheß, A. 462
Leucht, Max 538
Levi, Herm. 608
Levin, R. 550
Levy, E. 82
Lex, Joſ. 548
Leydhecker, Agnes 550
Liebenberg, Eva 554
Liebſcher, Otto 72, 563, 644
Lier, Jacques van 230
Lieſche, Rich. 91, 238, 458, 540
Ließ, Andreas 238
Lilge, H. 561
Limberts, Frank L. 95
Lincke, Paul 651
Lindemann, Ewald 696
Linder, Karl 446, 562, 572
Lindler, Joſ. 543
Lindner, Erich 358
Lindner, Karl 118
Lipp, Theodor 238
Lippert, Georg 299
Liſt, Karl 219, 340, 454
Liſzt, Adam 24
Liſzt, Franz *23*, 33, *34*, 70, *134*, 202, 232, 302, 352, 364, 391, 406, 498, 550, 559, 704
Litterski, Angela 188
Lobertz, Bernhard *547*
Loeber, Heinrich 346
Loeffel, Felix 364, 680
Löffler, Richard 660
Löffler-Scheyer, Luiſe 334
Loewe, Carl 458
Löwe, Ferdinand 105, 300, 445, 542, 625
Lohmann, Heinz 47
Lohmann, Paul 108, 218, 226, 345, 460
Longo, Achille 559
Loos-Werther, Lotte 553
Lorenz, Alfred 430, 459
Lorenz, Karl 695
Lorenz, Max 692
Loritz, Joſ. 605
Lortzing, Albert 49, 52, 92, 224, 299, 335, 358, 407, 432, 453, 513, 566, *677*, *683*, *684*, 700
Loſchelder, Liſa 679
Lothar, Mark *92*, 114, 187, 232, 334, 364, 678
Lubrich, Fritz 442
Lucas, Edgar 445
Lucon, Arturo 189, 645
Ludewigs, Rich. 692
Ludwig, Anton 86, 406
Ludwig, Franz 328, 350, 537, *541*
Ludwig, Friedr. 425
Ludwig, Max 96, 152, 447
Ludwig, Walter 232, 451
Lübeck, Vincent 214, 225
Lübke, Erich 346, 563
Lübke, Ernſt 563
Lüdtke, Ernſt 246
Luermann, Ludwig 290
Luh, Emil 641
Luig, Albert 86, 184, 186, 299
Lully, Jean Bapt. 232, 391
Lutze, Walter 338
Luze, Carl 458

Maaß, Gerhard 222, 456, 691
Madin, Viktor 302
Mädefeſſer, Fritz 97
Mäder-Wohlgemut, Lotte 101
Mälzel, Joh. Nep. 605
Mager, Jörg 470
Mahler, Fritz 238
Mahler, Guſtav 199, 410, 549
Mahling, Friedr. 4, 226, 244
Mahlke, Hans 226
Mahnke, Adolf 93
Mahnke, Fritz 512
Maikl, Georg 189, 302, 408, 515, 644
Mainardi, Enrico 101, 456
Malipiero, Francesco 44, 183, *215*, 328, 356, 443, 514, 551, 566

Mancinelli, L. 551
Manén, Juan 238, 391, 405, 441
Manowarda, Josef 51, 188, 190 408, 514, 692
Manthey, Ferd. 358
Marais, Marin 385
Marcks, Fritz 692
Marini, Biag. 391
Markgraf, Tanu 187
Marpurg, Fr. Wilh. 384, 386
Marschalk, Max 478
Marschner, Heinr. 445, 458, 468
Marsop, Paul 208, 427, 589
Marstaller, Karl 329
Marteau, Henri 228, 364, *391*, 476
Marten, Heinz 216, 234, 510, 686
Martensen, Martha 220, 454
Martienssen, C. A. 345, 415
Martienssen-Lohmann, Franziska 345, 460
Martin, August 223, 344
Martin, Ernst 548
Martin, Wolfgang 49, 542
Martinelli, Givo 700
Martini, Adolf 86, 184
Martinu, Bohisl. 441
Marx, Herbert 507
Marx, Jos. 49, 300, 302, 648
Marx, Karl 238, 348, 457, 458, 538, *623*
Marxsen, Eduard 444
Mascagni, Pietro 108
Maß-Hoffmann, Annemarie 333
Massart, Lambert Jos. 24
Massenet, Jules 189
Matern, Ludw. 552
Mathias, Emmi 695
Mattausch, Hans Alb. 328
Matthaei, Karl 124, 329
Mattheson, Joh. 386
Matzke, Hermann 238, 348
Maudrik, Lizzie 360, 506, 639
Mauersberger, Erhard 543
Mauersberger, Rud. 93, 225, 334, 346, 461, 543, 562, 696
Mauke, Wilhelm 466
Mayer, Anton 242
Mayer, F. 614
Mayer, Ludw. K. 101, 454
Mayerhofer, Götz 698
Mayerhoff, Franz 70, 462
Mayr, Rich. 2, 52, 408, 515, 644
Mayr, Simon 604
Mechlenburg, Fritz 451, 452
Meckbach, Willy 559
Mehnert, Paul 453
Meier, Franz 40
Meier, Franz 605
Meili, Max 554
Meinardi, E. 554
Meinel, Elis. 689
Meisel, Will 296
Meißner, Hermann 49, 300
Meister, H. 682
Meister, Karl 109, 236, 462, 696
Melchior, Lauritz 708
Mendel, Hermann 15
Mendelssohn, Arnold 85, *97*, 106, 112, 240, 442, 459, 550, 558, 694
Mendelssohn-Bartholdy, Felix *34*, 70, 88, 215
Mengelberg, W. 319, 343, 348, 472, 696
Mennerich, Adolf 449, 688
Menzel, Wilh. 561
Mergelkamp, Jan 700
Merian, Wilh. 106
Mertens, Hans Jos. 553
Merz, Hermann 108
Merz, Viktor 647
Merz-Tunner, Amalie 49, 114, 300, 407, 449, 454, 515, 549, 560, 643, 686
Messeth, Otto 443
Meßner, Jos. 343, 434, 472
Metzmacher, Rudolf 449
Meusel, Charlotte 225
Meyer, Adolf 333
Meyer, Friederike 35
Meyer, Hermann 442
Meyer, Otto 477
Meyer von Bremen, Helmut 85, *93*, 213, 215
Meyer-Dustmann, Luise 35
Meyer-Giesow, W. 300, 335, 549, 560, 568, 644
Meyerbeer, Giacomo 199
Michaelis, Hans 380
Michalsky, Aenne 409, 645
Michels, Hans Herbert 549
Michels, Paul 107
Mickel-Suck, Frieda 563
Miehler, Otto 109, 213, 352, 568
Mihatsch, Friedrich 303
Mihatsch-Heller-Quartett 303
Mikorey, Franz *336*
Mildner, Henriette 564
Mildner, Poldi 47, 50, 448
Milhaud, Darius 82, 442
Millenkovich-Morold, Max von 105, 431, 530, 648
Millies, Hans 214
Millöcker, Karl 299, *336*, 513
Mirkow, Elli 453
Mittmann, Paul 561, 702
Mlynarczyk, Hans 46, 405
Möbius, Marg. 551
Möckesch, Brünhild 472
Möhrlein, M. 88
Mörike, Hermine 679
Mohr, Ernst 128
Mojsisovics, Roderich von 82, 220, 434, 457, *623*
Molinari, B. 120
Molnár, Géza 230
Momberg, Karl 90
Monteverdi, Claudio 45
Moodie, Alma 88, 512
Moralt, Rudolf 563
Morasch, Plac. 538
Moratti, Vittor. 695
Mordo, Renato 232
Morén, John 85
Morgenroth, Alfred 82
Moriani, Napoleone 17
Moritz, C. 544
Moriz, Elis. 472
Mosel, Ignaz von 502
Moser, Franz 457, *625*
Moser, Hans Joachim 86, 90, 124, 145, 276, 352, 560
Moskalenka, Edla 641
Mottl, Felix 105, 379, 409, 527
Mozart, Leop. 384, 391
Mozart, Wolfg. Amadeus 13, 33, 45, 50, *137*, 214, 242, 387, 440, 442, 453, 478, 512, 537, 560, 561, 607
Mozart-Quartett 451
Mrazek, Franz 78
Mraczek, I. J. 290, 700
Muck, Karl *45*, 93, 108, 319, 379, 607
Muckermann-Frauenchor 224
Mühl, Alfred von der 106
Mühlen, Ilse 553
Mühlen, Theodor 704
Müller, Adolf 447
Müller, Charlotte 403
Müller, E. H. 107
Müller, E. Jos. 464
Müller, Erika 682
Müller, Erna M. 554
Müller, Ernst 152
Müller, Fritz 321
Müller, Gottfried 87, 110, 112, 234, 299, 407, 441, 457, 470, *627*, 678
Müller, Günther 329
Müller, Hanns Udo 506

Müller, Heinrich 547
Müller, Irmgard von 187
Müller, Johannes 187
Müller, Jos. E. 76, 84
Müller, Karl 35
Müller, Maria 48, 81, 94, 108, 582, 641, 689, 692
Müller, Marlene 91
Müller, Otto 209
Müller, Siegfr. Walther 45, 46, *185*, 213, 234, 240, *298*, 348, 510, 643
Müller, Theo 538
Müller, Theodor 451
Müller, Wenzel 409
Müller-Rehrmann, F. 118
Münch, Hans 678
Münch-Holland, Hans 47
Münchener-Klavierquartett 554
Müntefer, Friedr. Mario 541
Müthel, Gottfr. Joh. 566
Munk, Käthe 452
Murschhauser, Fr. X. 330
Muschler, Reinh. Conr. 596
Musselli, Else 553
Mussorgski, Modest 88, 95, 242

Narbeshuber, Sus. 451
Nardini, Pietro 391, 453
Nationalsozialistisches Streichquartett 90
Natterer, Ludwig 223, 380
Nauber, Fr. 682
Naumann, Ernstguido 695
Naval, Hans 515
Neefe, Chr. Gottl. 662
Neeter, Phil. 380
Nef, Karl 128
Nehring, Albr. 688
O'Neill, Norman 466
Neitzel, Otto 318
Neitzer, Lilli 692
Nelken, Hans 551
Nellius, Georg 77, 110, 112, 514, 568, 582
Nemeth, Maria 515
Nemethy, Ella 574
Nentwig, W. 548
Nestler, Waldemar 107
Nestmann, Alf 46
Netter, Marie 350
Nettesheim, Constance 506
Nettstraeter, Klaus 89, 460, 547
Neubeck, Ludwig 669
Neuber, Karoline 6
Neuhaus, Albert 334
Neuhofer, Franz 647
Neukirchner, Rudolf 544
Neumann-Hegenberg, Hildeg. 333
Neuner, Hans 350
Ney, Elly 76, 86, 89, 93, 116, 337, 472, 549, 554, 560, 574, 685
Ney-Trio 94, 118, 299, 405, 446, 643, 685, 708
Nezadal, Maria 679
Nicolai, Otto *15*, *206*, 432
Niedecken-Gebhardt, Hans 542
Nielsen, Carl 393, 536
Niemann, Walter 110, 206, 238, 354, 470, 528, *559*, 702
Niemetz, Hermann 350
Niemeyer, Edith 93
Niesel-Lessenthin, Christa 702
Nieselt, Friedr. Aug. 228
Nikisch, Arthur 205, 221, 331, 675
Nikisch, Mitja 94, 298
Niklaus, Eleonore 561
Nin, J. 441
Nissen, Hanns Hermann 449, 684
Nissen, Herm. 698
Nobbe, Ernst 352, 451
Nocke, Albert 216
Noelte, Alb. A. 466
Noethe, Otto 329
Nötzel, Hermann 466
Nohl, Walther 433
Noller, Alfred 352, 544
Noort, Jenk 543
Norbert, Karl 52
Nothold, Franz 544
Nowakowski, Anton 83, 112, 187, 406, 544
Nowotna, Jarmila 302
Nüßlein, Josef 88
Nuffel, Julius van 183

Oberborbeck, Felix 49, 187, 300, 345, 354, 407, 514, 544, 644, 695, 702
Oberleithner, Max von 433, 514
Ochs, Siegfr. 610
Ockel, Reinhold 86
Oehlmann, Werner 124
Oehme-Förster, Elsa 96
Oettel, Johannes 510, 563
Ohlhaw, K. E. 86
Olekoff, Christo 220
Olszewska, Maria 696
Onegin, Sigrid 93, 362, 458, 543, 692
Oppel, Reinh. 348
Orban, M. 441
Orff, Karl 458, 538, 623
Orthmann, Erich 443
Orthmann, Helene 110
Ortner, Jak. 633
Osterkamp, Ernst 97, 449, 641
Osthaus, Karl Ernst 318
Othegraven, August von 182
Otten, Hans 364
Ottersbach, Carl 47, 188
Otto, Chr. 76
Oudille, Franz 49, 335, 549
Overhoff, Kurt 446, 451, 468

Paalen, Bella 52, 122
Pachelbel, Johann 85, 539, 563
Pachernegg, Alois 309
Paganini, Nic. 334, 391, 511
Paggi, Tina 645
Paletzek, Edmund 190
Palmgren, Selim 449
Palucca, Margret 232, 513, 695
Pander, Oskar von 100
Panke, Hanna 695
Panzer G. Val. 354, 446
Papst, Eugen 93, *94*, 108, 404, 459, 552, 688
Pardun, Arno 290
Parker, Herbert 512
Parlo, Mario 462
Passani, Emile 441
Paszthory, Casimir von 109, 112, 114, 118, 238, 358
Patáky, Koloman von 302, 515, 574
Patt, Margar. 88
Pattiera, Tino 511
Patzak, Jul. 47, 49, 219, 300, 333, 456, 544, 552, 684
Pauels, Heinz 556
Pauer, Max 45, 405, 444
Pauli, Fritz 102, 345, 456, 558, 691
Paulig, H. 549
Paulsen, Aenne 333
Paulsen, Helmuth 456, 691
Pauly, Georg 356
Pauly, Rose 560
Paumgartner, B. 384
Pauspertl, Karl 647
Peeters, Floor 183
Peinen, Bernhard von 277
Pellegrini, Alfr. 236, 568
Pembaur, Jos. 49, 108, 168, 190, 340, 458, 460, 466, 512, 539, 556, 681
Penndorf, Werner 457, *628*
Penzlin, Lothar 461

Pepping, Ernſt 562, 702
Perfall, Alexander 515
Perger, R. von 458
Pergoleſe, G. B. 549, 688
Peroſi, Lor. 678, 704
Peſſon, Fritz 453
Peter, Fritz 335
Peter, Guſtav 335
Peter-Quartett 234, 335, 542, 549
Peters, Guido 191, 648
Peterſen, Wilhelm 407
Petri, Henri 376
Petrich, Edith 695
Petyrek, Felix 570
Pfanner, Adolf 13, 457, *629*
Pfeiffer, Hubert 50, 453, 708
Pfeiffer, Th. 182
Pfirſtinger, G. 407
Pfitzner, Hans 6, 36, *43*, 44, 45, 48, *50*, *75*, 90, 105, 114, 122, *128*, 186, 188, 219, 220, 242, 290, 291, 296, 298, 301, 335, 391, *414*, 434, 443, 445, 449, 453, 457, 466, 468, 470, 478, *481*, 512, 527, *539*, 548, 555, 561, 643, *648*, *686*, 692, 702, 706
Pflugmacher, M. A. 328, 566
Philipp, Franz 100, 472
Philipp, Rudolf 226
Piccardi, Oreſte 472, 558
Piccaver, Alfred 408, 647
Pierné, G. 552
Pillney, Hermann 110, 216, 232, 234, 235, 345, 449, 708
Pilowski, Georg 110
Pinter, Willi 570
Pirro, André 228
Piſarowitz, Karl M. 116
Piſtor, Carlfriedr. 350, 356, 440, 468
Piſtor, Gotthelf 48, 297, 574
Pittrich, Georg 564
Pitz, Hilde 552
Piutti, Carl 96
Plätz, Benno 445
Plaß, Ludwig *464*, 536
Pliſſer, Otto 702
Plugge, Walter 81, 344
Podehl, Paul 641
Pölzer, Julius 52
Pohl, Richard 26
Pohle, H. 478
Pollinger, Betty 685
Poppen, Herm. 106, 563
Poſchadel, Willy 88
Poſer, Emil 333, 546
Poſer-Bunke, Agnes 333
Pottgießer, Karl 220, 557
Potthof, E. 453
Poueigh, Jean 328, 440
Prätorius, Michael 85, 214, 225, 346
Preetorius, Emil 224
Preetorius, Willy 556
Preiß, Cornelius 698
Prés, Josquin de 442
Preuß, Alexander 507
Prihoda, Vaſa 406, 639
Pringsheim, Klaus 360
Priska-Quartett 47, 187, 458, 512
Prix-Quartett 303, 648
Pro Arte-Quartett 572
Probſt, Max 556
Procházka, Rudolf *226*, *358*
Prohaska, Jaro 72, 408, 582, 692
Prohaska, Karl 516
Prokofieff, Serge 441
Prokſch, Rob. Frz. 230
Pſchorr, Joſefine 601
Puccini, Giacomo 38, 187, 299, 335, 442, 450, 452, 553, 639, 689
Pudelko, Walter 694
Puſchmann, G. 97

Quantz, J. 384
Quartetto di Roma 44, 94, 186, 220, 334, 443
Queling, Riele 186, 548
Queling-Quartett 47, 444, 549
Quiſtorp, Anny 107, 333, 511

Raabe, Peter 48, *73*, 85, 86, 114, 184, 186, 250, 255, 344, 345, 449, 512, 613, 643
Rabenſchlag, Ernſt 97, 298, 462
Rabl, Walter 228
Raebel, Max 228
Raff, Joachim 35, 309
Rahlwes, A. 354, 445, 458, 470
Raimer, Joſ. 537, 679
Rainer, Fritz 566
Ramann, Lina 25
Ramin, Günther 47, 85, 97, 112, 151, 214, 220, 225, 240, 298, 345, 346, 348, 404, 441, 448, 459, 509, 510, 511, 535, 539, 560, 563, 641, 708
Ranczak-Schaetzler, Hildegard 98, 442, 450
Raphael, Günther 348, 441, 460
Raſch, Hugo 290, 343, 344
Rau, Franz 459, 514, 644
Rau, Fritz 49, 187
Raucheiſen, Michael 146, 442
Rauſch, Karl 303
Ravel, Maurice 88, 114, 343, 458, 513, 643
Rebner-Quartett 380
Redenbeck, Joſ. 334
Redlich, Hans F. 215, 478
Redlin, Sofie 238
Reeſer, Eduard 128
Reger, Elſa 114
Reger, Max 2, 10, *36*, 39, 51, 87, 94, 110, 112, *209*, *213*, 216, 224, 242, 299, 318, 332, 345, 348, 354, 380, 391, 392, 441, 447, 449, 458, 459, 468, 478, 509, 545, 555, *559*, *578*, 582, 604, 605
Rehbein, Arthur 427
Rehberg, Walther 510, 556
Rehbock, Hans 223
Rehmann, B. Th. 184
Reiche, M. 348
Reichert, Beatrice 517
Reichl, Irene 451
Reichwein, Leopold 48, *50*, 105, 186, 189, 190, *236*, 302, 352, 406, 443, 515, 643, 646
Reimann, Wolfgang 106, 461
Reimann-Rühle, Irmg. 333
Rein, Walter 76, 345, 582, 693
Reinecke, Karl 173
Reiner, Fritz 320
Reinhold, Alexander 78
Reinhold, Otto 85, 461
Reinſtein, Ernſt 328, *338*, 440
Reißiger, C. G. 561
Reiter, Joſ. 98, *516*, 647, *672*
Reitz, Robert 85, 345, 461, 462, 470
Renard, Marie 350
Renger, Max 106
Renner, Hans 4, 345, 582
Renner, Joſ. 348, 604
Rentrop, Oswald 128
Reſpighi, Ottorino 39, 44, 48, 183, 224, 238, 300, 328, 334, 358, 478, 512
Rethberg, Eliſ. 700
Reuſch, Willi 335, 549
Reuter, Florizel v. *216*, 328, 564
Reuter, Fritz 446
Reuter, Joſeph 238
Reuter, Theo 539
Reutter, Hermann 114, 223, 290, 299, 328, 343, 352, *404*, 406, 452, 460, 542, 582, 644

Reznicek, Emil von 109, 184, 208, 290, 296, 327, 364, 513, *646*
Rheinberger, Jos. 10, 225, 635
Rhode, Erich 354
Richter, Ernst Friedr. 97
Richter, Gottfr. 696
Richter, Hans 78, 105, 379, 392, 444
Richter, Kurt 334
Richter, Ludwig 499
Richter, Otto 106, 346
Richter-Komotau, Irmg. 557
Richter-Steiner, Christa 219
Riede, Erich 96, 300
Riedel, W. 568
Riedel, Wolfgang 537
Riedinger, Lothar 309
Rieger, Kurt 348
Riehl, Isolde 515, 648
Riemann, Ernst 336, 458, 552
Riemann, Hugo 432, 555
Riemer, Otto 246
Riester, Albert 451
Rietsch, Heinr. 557
Rijmenan, Jo Helligrath von 184
Rinkens, Wilhelm 76, 105, 112, 694, 700
Ritter, Alexander 26, *217*, 608
Ritter, Christ. 683
Ritter, Erich 333, 334
Ritter, Leo 345
Ritter, Lucy 574
Rittner, Karl 538
Roben, Aenne 188
Rode, Wilhelm 506, 563, 582, 696
Rodeck, Kurt 217
Roeder, Erich 124, 205, 366, 531
Röder, Johannes 568, 691
Rödin, Gust. 692
Roehr, Hugo 250, 696
Roemer, Alfred 223
Römisches Trio 101
Rösch, Friedrich 289, 589
Rösel, Arthur 564
Röseler, R. 98
Rösler, Andr. von 515
Roessert, Hanns 445
Röthgen, Fritz 49
Rohbold, Fritz Hanns 360
Rohden, Anton, 448, 510
Rokyta, Erika 189, 238, 302, 515
Roland, Marc 290, 345
Rolle, G. 76
Roller, Alfred 188, 560
Rooschütz, Kurt 86, 406, 512
Rorich, Carl 460, 561
Rosbaud, Hans 118, 236
Rosé-Quartett 219, 542
Roselius, Ludwig 456
Rosenberg, Alfred 476, 561
Rosenmüller, Johann 517
Roß, Erwin 470
Rossini, G. 50, 91, 186, 232, 295, *402*, 512, 652
Roswaenge, Helge 2, 294, 348, 402, 408, 449, 451, 582, 692
Roter, Ernst 456
Rothenbühler, Kurt 364, 680
Rother, Arthur 537, 558, 568, 696
Rothpletz, Fred 47, 188
Rousseau, Jean 385
Roussel, Albert 328, 441, 570
Rubardt, P. 46
Rube, Wolrad 644
Rudhardt, Ad. 527
Rudnick, Otto 97, 219, 225
Rudolf, Max 232
Rudolph, Tresi 44
Rudorff, Ernst 555
Rücker, Kurt 112
Rücklos, Heinr. 677
Rüdel, Hugo 143, 692
Rüdinger, Gottfried 6, 9, 83, 88, 182, 348, 552, 629
Rüeger, Armin 680
Rühlmann, H. 226
Rühr, Jos. 98
Rünger, Gertrud 122, 515, 545, 560
Ruffo, Pitta 566
Ruitters, Herm. 128
Rumpf, Wilh. 568
Runschke, Georg 240
Ruoff, Wolfgang 336, 681
Rupp, Franz 220, 544
Rupsch, C. 314
Rusch, Wilhelm 477
Rust, Bernhard 208, 696
Rust, W. 192, 391
Ruthardt, Adolf 350
Ruziczka-Schmidt, Else 44, 295

Saal, Alfred 380
Saalfeld, Ralf von 554
Sacher, Paul 106, 568
Sachse-Kreuger, Leop 583
Sachße, Hans *335*, 454
Sagerer, Hermann 539
Sajani, Goffredo 190, 516
Sala, Annemarie 107
Salieri, Antonio 24
Salmhofer, Franz 189
Salo, Gasparo di 391
Salvi, Lorenzo 17
Sammler, Friedbert 641
Sandberger, Adolf 99, 164, 218, 556, 574
Sander, Aug. 694
Sander, Horst 345
Sarasate, Pablo de 391
Sargent, Malcolm 120
Sari, Ada 685
Sauer, Franz 692
Sauerstein, E. 459
Sauret, Emile 391
Sauter-Falbriard, Max 645
Sawallich, Rob. 698
Saxl, Emma 109
Scarlatti, Alessandro 30
Scarlatti, Domenico 317
Schachtebeck, Heinrich 468, 702
Schachtebeck-Quartett 405
Schäfer, Carl 642
Schäfer, Karl 87, 88, 328
Schaeling, Ernst 230
Schäufler, Alfred 107
Schaljapin, Fedor 552, 566, 698
Schalk, Franz 105
Schalk, Jos. 105, 625
Schartner, Walter 217, 333, 457
Scharkin, Gertr. 566
Scharwächter, Paul 329
Scharwenka, Phil. 173
Schattmann, Alfred 232, 563, 706
Schauer, Hans 82
Schaumann, Ruth 614
Scheel, Fritz 319
Scheel, Rud. 545, 698
Scheffler, Herbert 457
Scheffler, Siegfried 457, 609
Scheidemantel, Irming. 692
Scheidler, Dorette 373
Scheidt, Samuel 85, 441, 539, 563
Schein, Joh. Herm. 28, 441, 476, 478
Scheinpflug, Paul 358, 708
Scheithauer, Ferdinand 334
Schemann, Ludwig 477
Schemm, Hans 693
Schenck, Richard von 72
Scherchen, Herm. 120, 250
Schering, Arnold 194, 224, 345, 384
Schertel, Fritz 46, 154
Schick, Philippine 220
Schiedermair, Ludwig 583, 605
Schiffmann, Ernst *99*, 335, 340, 454, 557
Schikaneder, J. Eman. 605

Schillings, Max von 86, 106, 109, 144, 188, 234, 296, 331, 381, 406, 443, 445, 451, 452, 457, 504, 570, 669
Schindler, Anton *17*
Schindler, Hanns 114, 213, 454
Schirach, Rosalind von 296, 299, 404, 543
Schirdewahn, Alois 478
Schirmer, David 29
Schirmer, F. 635
Schirp, Wilhelm 95
Schjelderup, Gerh. 698
Schlager, Karl 101
Schlegel, Leander 393
Schlemm, Gust. Adolf 440
Schlenker, Anna 601
Schlerf, Lorenz 218
Schleuning, Werner 50, 407
Schleuning, Wilhelm 453, 512
Schliepe, Ernst 82, 114, 116, 244, 440, *443*, 570, 678
Schlösser, Rainer 294, 478, 684
Schlüter, Erna 542
Schlusnus, Heinrich 89, 94, 97, 294, 470, 544, 582
Schmalnauer, R. 93
Schmalstich, Clem. 108, 226, 290, 570
Schmid, Alfons 107
Schmid, Egon 103
Schmid, Ernst Fritz 517
Schmid, Heinrich Casp. 434, 454, 620
Schmid, Helmuth 454
Schmid, Willi 99, 538
Schmid-Lindner, Aug. 449, 554, 574, 685
Schmidt, Alfred 453
Schmidt, Fr. 682
Schmidt, Franz 50, 213, 302, 647
Schmidt, Georg 218
Schmidt, Gust. Friedr. 4
Schmidt, Hermann 226
Schmidt, Jos. 451
Schmidt, Karl 91
Schmidt-Belden, Kurt 350
Schmidt-Ehrhardt, Ellen 685
Schmidt-Isserstedt, Hans 620, 696
Schmidtke, Fritz 333
Schmidtkonz, Max 88
Schmitt, Aloys 33
Schmitt, Florent 81
Schmitz, Arnold 246
Schmitz, Isabella 48, 86, 184
Schmitz, Paul 45, 344, 350, 566, 641, 685
Schmitz, Peter 49, 297
Schnakenburg, Hans 301, 453, 514, 644
Schnauder, Johanna 574
Schneckenburger, Max 26
Schneevoigt, Georg 449
Schneider, Carl 352
Schneider, Gotthold 107
Schneider, Horst 225, 346, 356, 562, 696
Schneider, Ilse 106, 643
Schneider, Marius 105, 226
Schneider, Michael 461, 470
Schneider, Oskar 339
Schneider, Otto Albert 6, 643
Schneiderhan, Wolfgang 190, 238, 516
Schnell, Trude 462
Schocke, Joh. 96
Schoeck, Othmar 109, 364, 639, 679
Schoedel, Gustav 101, 557
Schöffler, Paul 689
Schrembs-Schneider, Susi 445
Schön, Else 234
Schönberg, Arnold 98, 146, 542, 661
Schoenberger, Theodor 228
Schöne, Paul 85
Schönewolf, Karl 583
Schönherr, Wilh. 360
Schoers, Maria 643
Schofer, Ruth A. 544
Scholander, Sven 516
Scholz, Hans 366
Scholz, Heinz 451
Scholz, Wilh. von 87
Schopen, Maria 552
Schotz, Gertrud 546
Schramm, Wilhelm von 246
Schreck, Gustav 85, 215, 442
Schreiner, Kurt 107
Schreker, Franz 466
Schrems, Theob. 100, 337, 555, 605
Schreyer, Johannes 193
Schrimpf, Otto 352
Schroeder, Carl *226*, 477
Schröder, H. A. 643
Schroeder, Hermann 83, 84, 182, 184, 642, 644
Schröder, Rolf 511, 558
Schroeder-Quartett 217
Schroeter, Leonhard 214
Schröter, Werner 457
Schrötter-Corozza, Alice von 190
Schubert, Franz 13, 18, *34*, 47, 253, 348, 409, 442, 468, 478, 537, 677, 679
Schubert, Heinz 48, 85, *216*, *249*, 300, 328, 407, 445, 454, 457, 540, 561, *631*
Schubert, Jos. 704
Schubert, Kurt 440
Schubert, Maria 190
Schubert, Otto 225
Schuch, Lisel von 685
Schuchardt, Friedr. 112
Schüler, Hans 561
Schüler, Johannes 49, 187, 299, 354, 407, 440, 544, 568, 643, 702
Schüler, Karl 82
Schüler-Rehm, Gerda 184, 512
Schünemann, Georg 146, 296, 464
Schüngeler, Heinz 47, *318*
Schürger, Theo 549
Schürhoff, Else 544
Schürmann, Georg Caspar *2*
Schütz, Franz 50
Schütz, Heinrich 46, 76, 98, 214, 224, 298, 329, 346, 432, 441, 457, 461, 462, 476, 560, 683, 691, 696
Schuh, Willi 128, 364, 681
Schulmann, Otto 452
Schulte, Kurt 695
Schultheß, Walter 678
Schultze-Markert, Frz. 551
Schulz, Else 547
Schulz, Heinrich 116, 498
Schulz, J. A. Peter 215, 501, 511
Schulz, Walter 345
Schulz-Dornburg, Hanns 109, 403, 459, 696
Schulz-Fürstenberg, Günther 354, 572
Schulze, Fritz 568
Schulze, Herbert 152, 324, 628
Schulze, Walther 554
Schumann, Elisab. 189, 404, 515
Schumann, Eugenie *664*
Schumann, Georg 44, 143, 223, 290, 309, 345, 354, 582, 635, *638*, 678
Schumann, Gg. Oskar 568
Schumann, Robert 34, *35*, 45, 49, 70, 82, 88, 112, 187, 220, 234, 242, *326*, *360*, 444, 449, 478, 552, 568, 638, 664
Schumann-Wieck, Clara *6*, 89, 326, 464, 665
Schumann-Quartett 217

Schuricht, Carl 44, 186, 222, 298, 360, 410, 448, 468, 509, 535, 568, *610*
Schuſter, Bernhard 228
Schuſter, Gerhard 225
Schuſter, Heinr. 379
Schuſter-Woldan, Gertrud 336
Schwan, L. 553
Schwartz, Gerhard von 90
Schwartz, Rudolf *69*
Schwarz, Gerh. 694
Schwarz, Reinh. 405
Schwebſch, Erich 556
Schweebs, Helmuth 453, 574
Schweppe, Willy 553
Schwerdtfeger, Willy 107
Schwers, Paul 6, *228*, 437
Schweyda, Willi 223
Schwickert, Guſtav 457, *631*
Schwieger, Hans 112, 300
Scranowitz, Frz. 544
Sebald, Alexander 472
Sechter, Simon 190
Secker, Adolf 221, 456
Sedlak-Winkler-Quartett 191, 647
Seemann, Karl 91, 510
Seiberlich, Emmy 548
Seidelmann, H. 545
Seidemann, Karl 440, 513
Seider, Aug. 640
Seidl, Anton 319
Seidl, Arthur 250, 432, 610
Seidl, Erich 440, 468
Seidler, Erich 118
Seidmann, Bernh. 706
Seiff, Eliſe Maria 601
Seiffert, Max 662
Seillière, Erneſt 478
Selbach, Hilde 478
Sell, Joſ. 556
Sellert, Lotte 105
Sellſchopp, Hans 81, 104, 105, 345
Senfl, Ludwig 538
Senfter, Johanna 82
Senger, Rudolf 440
Serkin, Rudolf 89, 91
Seubel, Karl 346
Sevčik, Ottokar 228, *394*
Seyffardt, E. H. 694, 698
Sibelius, Jan 44, 75, 226, 620
Sieben, Wilhelm 48, 186, 250, 299, 406, 443, 512, 613, 643
Sieber, Walter 690
Siegel, Rudolf 688
Siegl, Otto 48, 51, 112, 186, 188, 213, 234, 352, *356*, 360, 434, 516, 643, 647
Siegle, Hans 548
Siegwart, Botho 95, 461
Sievert, L. 545
Simon, Hans 90, 112, 215
Simon, Hermann 44, 82, 107, 223, *236*, 354, 356, 442, 455, 461, *462*, 507, *540*, 559, 568
Simon, Rainer *52*
Sinding, Chriſtian 393
Singenstreu, Hilde 451
Sinnek, Hilde 410
Sioli, G. F. 86, 512, 563
Sittard, Alfred 94, 106, 143, 444
Skraup, Siegm. 345
Skriwanek, Hans 555
Smetana, Friedrich 95, 118, 219, 553, 643, 677, 693
Smolny, Paul 453, 512
Snoeck, Karl 538
Söhle, Karl 129, 366
Söllner, Otto 300, 335
Sommer, Otto 89
Sommerfeld, Willi 90
Sonnen, Willly 89
Sonntag, Hermann 213
Soot, Fritz 294, 360, 689
Sottmann, Annemarie 510
Souchay, Marc André 122
Speckner, Anna 538, 689
Spierlings, Inga 335
Spilker, Max 641
Spindler, Fritz 614
Spitta, Clara 354
Spitta, Heinr. 346, 442, 461
Spitta, Phil. 371
Spletter, Carla 43
Spohr, Hannah 513
Spohr, Ludwig *34*, 99, 343
Spohr, Louis *369*
Spring, Alex. 48, 95, 96, 300, 687
Springer, Hermann 583
Spür, Alfred 339
Spurny, B. 230
Stadelmaier, Otto 342
Stadelmann, Li 538
Stadler, Hans 690
Stadler, Joſ. 110, 234
Städing, Hildeg. 461
Staegemann, Waldemar 92, 640
Stainer, J. 391
Stamitz, Joh. Carl 371, 391, 459
Stangelberger, Anna 189
Stark, Willi 696
Stavenhagen, W. 335
Steffen, Frz. 218
Steffen, Willi 101, 558, 640
Stege, Fritz 4, 6, 104, 114, 116, 118, 128, 146, 207, 244, 345, 366, 398, 462, 478, 530
Stegemann, Ernſt 564
Steglich, Rudolf 563
Stein, Fritz 4, 104, 105, 106, 108, 206, 208, 213, 224, 226, 242, 255, 296, 335, 345, 354, 458, 470, 536, 561, 695
Stein, Max Martin 328, 354, 358, 406, 457, *633*
Stein, Toni 104
Stein, Walther 6
Steinbach, Fritz 205, 379, 613
Steinbauer, Walter 478
Steinböck, Felix 550
Steiner, Georg 219
Steiner, Heinr. 213
Steinert, Hilde 553
Steinhauer, Carl 564
Steinitzer, Max 108, 149, 596, 607
Steinkrüger, Tilly 188
Stelzer, Kurt 226
Stenz-Gmeindl, Maria 462
Stephan, Rudi 187, 445, 513
Stern, Adolf 499
Sterneck, Berthold 98
Stieber, Hans 458
Stier, Alfons 461, 695
Stietz, Karl 345
Stingl, Anton 445, 457, *633*
Stock, Anton 694
Stock, Frederic A. 320
Stockmarr, Johanne 507
Stoeber, Gg. 614
Stöckl, Auguſta 601
Stölzel, Gottfr. Hch. 410
Störring, Willy 692
Stößel, Albert 343
Stöver, Walter, 468, 540, 563
Stolte, Wilhelm 242
Stoltzer, Thomas 538
Stolz, Robert 643
Stolz-Streichquartett 446
Storck, Karl *427*
Storz, Walter 49, 187
Stoſch, Anny von 542
Straeßer, Ewald 99, 114, 468, 513, 568, 613
Sträter, Hans 553
Strätz, Joſ. 443
Strathmann, Friedr. 698
Sträußler, Wilh. 694
Straub, Agnes 506
Straub, F. 88

Straube, Alex. 443
Straube, Karl 87, 90, 106, 108, 148, 225, 236, 250, 334, 345, 348, 392, 452, 461, 510, 540
Strauß, Barthol. 603
Strauß, Franz Jos. 596
Strauß, Johann 55, 88 189, 226, 407, 513
Strauß, Joh. Adam 603
Strauß, Josef 189
Strauß, Lorenz 603
Strauß, Richard *36*, 48, 50, 81, 86, 90, 94, 99, 103, 104, 105, 114, *136*, *137*, 158, 188, 209, 238, 242, 255, 287, 295, 299, 301, 321, 331, 343, 356, 360, 364, 391, 406, 412, 444, 446, 449, 453, 457, 459, 464, 468, 478, 503, 512, 535, 545, 547, 550, 556, 560, 566, 570, 582, *585*, 639, 641, 670, 672, 692, 694, 702
Strauß, Urban 602
Strawinsky, Igor 87, 343, 478
Strebel, Arnold 223
Strecke, Gerhard 124, 507
Strecker, H. 445
Strehl, Pauline 334
Streicher, Andreas 529
Streicher, Dora 517
Streicher, Emil 529
Streicher, Theodor *529*
Stricker, E. 702
Striegler, Kurt 124, 333, 678, 696
Strienz, W. 354, 552
Strobel, Otto 478, 706
Strohbach, Hans 348
Strohm, Heinrich 104, 108
Stromfeld, Maurus 466
Stroß, Willi 89, 548
Strozzi, Violetta de 184
Strub, Max 225, 226, 348, 553
Strub-Quartett 691
Strübe, Adolf 106, 226, 242
Strüver, Paul 356
Stubenrauch, Andreas 88
Stuckenschmidt, H. H. *79*, 437, 478
Studeny, Herma 433, 538, 574
Studer, Carmen 189
Stückgold, Grete 360
Stürmer, Bruno 77, 110, 356, 458, 544
Stuhlfauth, Willi 82, 220
Stummvoll, Karl 451
Succo, Sigrid 91
Sucher, Jos. 105
Sucher, Rosa 605
Suderau, H. 453
Suhrmann, Else 544
Suk, Jos. 109, 122, *234*
Sundgren-Schneevoigt, Sigrid 449
Suter, Else 563
Sutter-Kottlar, Beatr. 695
Sved, Alexander 515
Swarowsky, Hans 356, 462, 696
Sweelinck, J. P. 214
Swoboda, Alma 108
Szantho, Enid 302, 644
Szanto, Theodor 230
Szell, Georg 232

Talisch, Wenzel 234
Tannert, Hans 300, 334, 550
Tappert, Wilhelm 437
Tappolet, Siegfried 48, 96
Tappolet, Willy 124
Tartini, G. 386
Taube, Otto von 244
Tauber, Richard 122, *189*, 302
Taut, Kurt 448
Teibler, Hermann 408
Teichmüller, Robert 153
Telemann, Philipp 36, 112, 517
Ternina, Milka 228
Terpis, Max 512
Teschemacher, Margar. 563, 574
Tessmer, Hans 564
Tetzner, Margarethe 46
Theil, Fritz 50
Theopold, Hanns Martin 48
Thiel, Carl 345, 459, 555
Thierfelder, Helmuth 232
Thillot, Jenny von 541, 544
Thomas, Kurt 46, 89, 101, 105, 116, 188, 225, 240, 334, 348, 434, 462, 539, 549, 696
Thomas, Th. 319
Thomassin, Desiré *332*
Thülen, A. v. 91, 448
Thümmel, Irma 445
Thuille, Ludwig 51, 393, 459, 623
Tietjen, Heinz 43, 506, 692, 696
Tischer, Gerhard 362
Tischer-Zeitz, Fr. 682
Tittel, Ernst 189
Toch, Ernst 452, 549
Toepfer, Ilse 561
Töpfer, Rudolf 543
Töppel, Felix 477
Toll, Maria 350
Topitz, Anton Maria 116
Torelli, H. 391
Toscanini, Arturo 2, 110, 320, 343
Trägner, Richard 462
Trapp, Max 44, 48, 76, 94, 147, 337, 354, 470, 540, 552, 559, 568, 574, 643, 696, 698, 708
Traß, Käte 548
Trautvetter, Paul 547
Trautwein, Susanne 230
Treichel, Walter 685
Treichler, Hans 406
Trenkner, Werner 702
Treskow, Emil 95
Treutler, Paul 691
Trexler, Georg 642
Trianti, Alexandra 232
Trienes, Walter 47, 105, 188
Trinius, Hans 48, 186, 512
Trötzschel, Elfriede 93
Trolldenier, Walter 445
Trundt, Henny 542
Trunk, Maria 340, 513
Trunk, Richard 47, 95, 107, 112, 188, 190, 223, 234, 290, 340, 345, 352, 407, 442, 457, 468, 513, 544, *635*, 644, 694, 698, 702
Tschaikowsky, Peter *36*, 88, 407, 644
Tscherepnin, Alex. 213, *515*
Tscherkaßkaja, Marianne 466
Tschirner, E. 561
Tschurtschenthaler, Georg von 334
Türk, Karl 444
Tulder, Luis van 515, 679
Tummler, Erwin 51
Tunder, Franz 329
Tutein, Karl 560
Tutenberg, Fritz 103, 566, *683*, 698, 700

Uffinger, Michael 218, 693
Uhlig, Theodor 433
Ullbricht, Wilh. 642, 690, 702
Ulldall, Hans 309, 559
Unger, Hermann 4, 124, 187/88, 232, 234, 244, 290, 343, 345, 354, 407, 557, 559, 698
Unger, Max 366
Ungher, Caroline 17
Unverricht, M. 549
Ursuleac, Viorica 122, 144, 186, 188, 238, 295, 560, 645
Utz, Kurt 346
Uzielli, Alberto 333, 407, 546

Vaccano, Wolfg. 644
Valls, J. 82
Vargo, Gustav 43, 403
Vecchi, Edm. de 186
Veith, J. J. 681

Vecfey, Franz 391, 511
Verdi, Giacomo 44, 48, 86, 219, 300, 443, 512
Verena-Mann, Elfe 540
Vefper, Will 686
Vierling, Georg 214
Vierthaler, Helene 191
Vieuxtemps, Henri 391
Vilich, Martha 553
Villiers, Vera de 302
Vilmar, W. 615
Vinage, Ernft du 188
Vincent, Jo 407
Vivaldi, Antonio 82, 391, 538
Völker, Franz 122, 186, 188, 295, 558, 645, 692
Völker, Wolf 403, 545
Vogel, Adolf 684
Vogel, Wladim. 549
Vogelftrom, Fritz 477
Vogl, Adolf *71*, *217*, *296*, 300, 570
Vogler, Carl 464
Vogt, Auguft 187, 453, 514
Voigt, Ottomar 546
Voigtländer, Edith von 213, 554, 574
Volbach, Fritz 114, 442
Volkenrath, Elly 681
Volkert-Scheffler, Henny 457
Volkmann, Hans 114
Volkmann, Otto 49, 114, 225, 406
Volkmann, Robert 85, 112, 214, 225, 341, 354, 551
Volkmann, Rudolf 232
Vollerthun, Georg 75, *109*, 116, 223, 226, 230, 290, 295, 327, 354, 545, 560, 566, 570
Vollmer, Bernhard 87, 348
Vollmer, Karl 582
Volpi, Lauri 103, 700
Vondenhoff, Bruno 445
Voß, Walter 335
Votto, Antonio 116
Vranken, Jaap 182, 213

Wach, Adolf 687
Wachsmuth-Quartett 90
Wackernagel, Peter 583
Wackers, Coba 335
Waelterlin, O. 545
Wagner, Cofima 23, 508
Wagner, F. 554
Wagner, Ferdin. 605
Wagner, H. 543
Wagner, J. F. 182
Wagner, Jof. 605
Wagner, Karl 605
Wagner, Richard 13, 23, 25, *35*, 48, 70, 71, 88, 98, 105, *132* 200, 208, 217, 236, 274, 343, 391, 406, 427, 451, 458, 472, 476, 478, 481, 498, 549, 555, 560, 607, 672, 683, 704
Wagner, Siegfried 82, 95, 188, 340, 512, 669, *686*
Wagner, Traute 346
Wagner, Winifred 222, 669, 687, 696, 706
Wagner-Schönkirch, Hans 647
Waldburg, H. R. 443
Walgand, Ernft 335, 407
Walleck, Oskar 90, 215, 406, 683
Wallerftein, Lothar 408, 560, 645
Wallmann, Margarete 189, 302, 515,
Wallnöfer, Adolf 647, *685*, 689, 698
Walter, Anton I 107
Walter, Anton II 336
Walter, Bruno 147, 250, 320, 343, 410, 514, 644, 670, 706
Walter, Georg 57, 698
Walter, Hans Jürgen 333, 470
Walter, Paul 49
Waltershaufen, H. W. von 246, 407, 466, 614, 619
Walther, Joh. Gottfr. 107, 225, 386, 391, 538
Walther, Karl 453
Wamsler, Bruno 354
Wartifch, Otto 103, 112, *218*, 340
Wafielewfki, W. J. von 664
Wafowicz, Philipp 330
Waßmer, Max 679
Wattolik-Schreiber, Hilde 218
Weber, Carl Maria von 15, *34*, 48, 51, 86, 116, 324, 336, 369, *500*, *517*
Weber, Heinrich 183, 553
Weber, Ludwig 49, 83, *84*, 114, 218, 348, 440, 454, 534, 702
Weber, Paula 574
Weber-Brägger, Annie 364, 680
Webern, Anton von 109, 441
Weckauf, Albert 643
Weckmann, Matthias 300
Wedig, Hans 88, 354, 440, 513, 678, 702
Wehlage, R. 107
Wehle, Gerh. F. 236
Wehrle, Riquette 451
Wehrli, Werner 440, 677
Weigel, Hildeg. 692
Weikenmeier, A. 90
Weiler, Toni 700
Weiler, Willy 300
Weill, Kurt 82, 678
Weinberg, Willy 86, 184
Weinberger, Jaromir 440
Weingartner, Felix 116, 118, 189, 302, 449, 678, 695, 704
Weinreich, Otto 332
Weisbach, Hans 45, 118, 220, 340, 360, 448, 517, 535, 542, 557, 641, 689
Weife, Chriftian 28
Weife, Helmut 225
Weifer, Ernft 466
Weismann, Julius 49, 105, 114, 187, 290, 356, 434, 468, 512, 631, 698
Weiß, Ed. 49, 299, 643
Weiß, Hans 101, 472, 557
Weiß, Herb. 515
Weiß, Irmgard 446
Weiß, Wilh. 444
Weißenbäck, Andreas 189
Weitzmann, Fritz 448, 512
Weitzmann-Trio 46
Welcke-Piltti, Lea 689
Welleba, Leop. 647
Wellefz, Egon 213
Welter, Friedr. W. 457, *635*
Welz, Margar. 448
Wendel, Ernft 91, 93, 234, 468, 540, 558, 568
Wendling, Andrea 540
Wendling, Karl 378, 391
Wendling-Quartett 89, 91, *378*, *379*, 458, 468, 512, 542, 556, 682
Wendt, Anita 445
Wenzel, Eberhard 333, 334, 457, 539, *545*, 562, 683
Wenzel-Wedel, M. von 545
Werbecke, G. von 314
Werlé, Heinrich 76, 221, 537
Werner, Th. W. 582, 661, 700
Wefendonck, Mathilde 35, 498
Wefendonck, Otto 498
Weffelmann, Hilde 443, 552
Wefterman, Gehard von 112, 339
Weftermayer, Paul 223
Weftphal, Kurt 124, 633
Wetchy, Othmar 303
Wetter, Wolfg. 504
Wetz, Richard 85, 106, 110, 118, 348, 434, 461, 468, 470, 693, 695, 702

Wetzelsberger, Bertil 545
Wetzler, Hans 109, 297
Weweler, August 354, 560
Wichmann, Kurt 354, 446, 686
Wickenhauser, Richard 343
Widl, Hilde 515
Widmann, Wilhelm 10
Wieck, Friedr. 664
Wiedemann, H, 302, 408, 645
Wiedemann, Max 76
Wiesner, Dora 552
Wiesner, Gerty 680
Wigman, Mary 49, 643
Wilbert, Toni 186
Wildermann Hans 686
Wilhelm, Walter 641
Wilhelmj, August 391
Wilke, Erich 538, 554
Wille, Georg 98
Willer, Luise 91, 552, 696
Willroth-Schwenck, Fritz 87
Willy, Johannes 88, 509, 558
Wilms, Alb. 695
Wiltberger, Hans 702
Windsperger, Lothar 118, 213
Windt, Herbert 560
Winkler, Doris 462
Winkler, Georg 225, 696
Winkler, Karl 517
Winkler, Otto 555
Winter, Ellen 641
Winter, Hans A. 100, 220, 454, 688
Winter, Otto 110
Winterhalter, Aenne 445
Winterstein, Eduard von 582
Wintzer, Richard 232
Wipperling, Maria 642
Wirthensohn, Otto 563
Wischnewsky, Johanna 333
Witek, Anton *426*
Witt, Franz Xaver *202*, 460, 604, 660
Witt, Günther de 225, 457, *637*
Witt, Jos. 95, 513
Wittek, Relly 101
Wittenbecher, Otto 345
Witting, Gerh. 692
Wittrisch, Marcel 90, 184, 294, 299, 453, 470, 547, 582, 679, 685
Wocke, Hans 89
Wörle, Willi 403, 574
Wöß, Jos. Venant. von *660*, 700
Wohlgemuth, Gustav 448
Woiku, Petrescu 462
Wolf, Bodo 678
Wolf, Franz 552
Wolf, Hugo 48, 49, 89, 105, 107, 116, 303, 354, 364, 409, 468, 470, 517, 647
Wolf, Johannes 144, *425*, 478, 635, 662
Wolf, Reinhard 79, 448, 535
Wolf, Winfried 97, 186, 535
Wolf-Ferrari, Ermanno 230, 302, 407, *408*, 466
Wolf-Matthäus, Charl. 461, 510
Wolff, Fritz 639, 692
Wolff, Harald 225
Wolff, Henny 48, 88, 468
Wolff, Leonh. 466, 564
Wolff-Dengel, Emma 695
Wolffheim, Werner 416
Wolfrum, Phil. 346
Wolfurt, Kurt von 186, 213, *216*, 678
Wollbrand, Lotte 542
Wollenweber, Charlotte 88
Wollgandt, Edg. 298, 609, 692
Wollgarten, Adelheid 95
Wotruba, Albert 110
Woyrsch, Felix 290
Wrana, Hans 328, 446, 692
Wührer, Friedr. 352, 512
Wüllner, Franz 499, 623
Wüllner, Ludwig 444, 461, 638
Wünsche, Max 642
Würz Anton 6, 478
Würz, Rich. 557
Wüst, G. M. 682
Wüst, Karl 557
Wüst, Philipp 343, 514, 553
Wulf, Martin 692
Wunderlich, Hans 453
Wunsch, Hermann 82, 88, 223, 468
Wurm, Mary 246
Wustmann, Rich. 416

Ysaye, Eugène 228

Zachert, Walter 82, 112
Zachow, Friedr. Wilh. 330
Zador, Eugen 678
Zajic, Florian 379
Zallinger, Meinhard von 96, 513
Zander, Carl 290
Zandonai, Riccardo 551
Zanella, Amilcare 40
Zapf, Arthur 443
Zaun, Fritz 48, 95, 188, 513, 644
Zec, Nicola 408
Zehelein, Alfred 124
Zeidler, Franz G. 666
Zeller, Bernhard 406, 440
Zeller, Karl 52, 466
Zemlinsky, Alexander von 190, 230, 294, 409, 670
Zentner, Wilhelm 527
Ziegler, Irene 682
Ziegler, Hans Severus 698
Ziegler, Margrit 550
Ziegler, R. 643, 698
Ziehe, Hch. 554
Zilcher, Heinz Reinhart 236, 466, 644
Zilcher, Hermann 105, 118, 232, 236, 328, 345, 360, 466, 468, 537, 561, 568, 572, 619, 685, 695, 702, 706
Zillinger, Erwin *447*, *541*, 548
Zimmer, Alfred 462
Zimmermann, Aenne 49
Zimmermann, Erich 52, 108, 225, 302, 408, 692
Zimmermann, Hans 364, 680
Zimmermann, Reinh. 186, 299
Zingel, Hans Joachim 609, 698
Zobeley, Fritz 459
Zoebisch, Senta 641
Zöllner, Heinrich 124, 232, 346, 352, 443, 692
Zonderland, Willem 564
Zosel, Jos. 328, 446
Zschorlich, Paul 366
Zucca, Irma 407
Zürcher, Hildeg. 468
Zumpe, Herm. 449
Zweininger, Arthur 613
Zwißler, Karl-Maria 545, 643
Zybill, Hermann 563

Namen-Regiſter

Zuſammengeſtellt von Edith Stege.

Ausführlichere Erwähnungen ſind durch Schrägdruck der betreffenden Seitenzahlen gekennzeichnet.

Abbiati, Fr. 810
Abendroth, Hermann 747, 845, 900, 906, 982, 990, 1078, 1098, 1134, 1159, 1180, *1238*, 1306
Abendroth, Walther 908, 1004, 1096, 1173, 1188
Achenbach, Hermann 877
Ackermann, Franz 773
Adam, Frz. 796, 883, *971*, 996, 1092, 1138
Adam, Martha 1166, 1172
Adler, Hans 898
Adolfi, Franz 1177
Adolph, Paul 794, 894
Aëſchbacher, Walter 875
Ahlersmeyer, M. 976
Ahrens, Joſ. 1308
Aich, Arnt von 822
Aign, Walter 1276
Albert, Eugen 879
d'Albert, Eugen 1031, 1105, 1112, 1289, 1293
Albert, Herbert 771
Albrecht, Maximilian 1090
Albrecht, Max R. 1285
Alfvén, Hugo 996
Alpenburg, Richard von 797
Altmann, Wilhelm 732, 1004, 1168, 1259
Altnikel, J. Ch. 1158
Ambroſius, Hermann 770, 810, 884, 898, 1133, 1148, 1178, 1186, 1241, 1273, *1283*, 1312, 1316, 1320
Ammermann, Friedr. 1082
Ancelet, J. 1063
Andergaſſen-Feldkirch, Ferdinand 1294
Andréſen, Ivar 834, 934, 937
Anheißer, Siegfr. 798, 989, 1194
Anroth, Heinz 1287
Anroy, Peter van 798
Anſermet, Eduard 896
Anſorge, Conrad 1105, *1113*
Anton, Max 1186, 1243
Arco, Rolf 1133
Ardelli, Norbert 1140, 1245
Arendt, Hans 1098
Arent, Benno von 1032
Argyris, Vaſſo 1245
Armbruſt, Walter 1160
Armhold, Adelheid 966, 1167
Armin, George 1192
Arndt, W. 1242
Arndt-Ober, Margar. 972
Arnolding, P. von 853
Artel, Chriſtian 876
Atterberg, Kurt 794, 846, 869, 990, 1084, 1310
Auer, Max 710, 1062, 1266, 1279
Auler, Wolfgang 747, 1175
Autenrieth, Cläre 1288
Avrams, Milewa 942

Bach, Eduard 912
Bach, Emanuel 741
Bach, Friedemann *738*, *963*
Bach, Joh. Chr. 1158
Bach, Joh. Seb. 741, 773, *838*, 880, 915, 983, 994, 1012, 1026, 1063, 1077, 1096, *1157*, 1182, *1213*, 1259, 1299, 1312
Bachmann, Walter 783, 797, 976
Backhaus, Reina 879
Backhaus, Wilhelm 710, 783, 787, 974, 990, 1078, 1088, 1164, 1285
Bähr, Joſ. 846
Bähren, Hans 974
Bär, G. 1164
Bärtich-Quartett 1285
Bäumer, Margar. 892, 1240, 1281
Bäuml, Marga 1242
Bahr-Mildenburg, Anna 912
Balay, Joſ. 888
Baller, Sigurd 749
Balſa, Joſé 1310
Baltz, Karl von 848
Balzer, Hugo 751, 846, 894, 996, 1077, 1137, 1243, 1273, 1286
Bandel, Johannes 978
Barbirolli, John 804
Bard, Artur 1298
Baron, Hermann 941
Barraud, Henri 1070
Barré, Kurt 969
Barth, Heinrich 1113
Bartmuß, Richard 773
Bartok, Béla 788, 1088
Bartolitius, Alfred 844, 892, 1034, 1135
Baſſermann, Hans 974, 1164
Baſt, Elſa 879
Baſtian, Albert 876
Bauckner, A. 786
Bauer, Auguſt 779
Bauer, Georg 1163
Baum, Günther 976
Baum, Joſ. 872
Baum-Bonatz, Giſela 872
Baumann, Gertrud 1288
Baumann, Ludwig 1273
Baumann, Otto A. 1080
Baumann, O. 1280
Baumann, Roſa 1182
Baumeiſter, Hans 1170
Baumgartner, Paul 1300
Baumgartner, W. 1080
Baumnach, Ferdin. 1070
Baußnern, Waldemar von, 723, 794, 798, 982, 1000, 1092
Baxevanos, Peter 1141
Bayer, Friedr. 794, 983, *1139*
Bayerl, Frz. Xaver 796
Bechler, Leo 1182
Bechſtein, Edwin 1082
Bechtle, W. 1194
Beck, Conrad 770
Beck, Reinh. J. 898, 996
Beck, Walter 986, 1067, 1176
Becker, Albert 878, 890
Becker, P. 888
Becker-Huert, C. 1137
Beckers, Gertrud 1242
Beckerath, Hermann von 879
Bédos, Francois 1063
Beecham, Thomas 792, 983
Beer, Kurt 1286
Beer, Sidney 847
Beer-Walbrunn Anton 912, 979, 1303
Beerwald, Georg 987, 1296
Beethoven, Ludwig van 802, 870, 972, 992, *1018*, *1027*, 1078, *1094*, 1191, 1225, 1239
Behling-Ridderbuſch, Alwine 1284
Behr, L. 877
Behrle-Zöllner, Marg. 872
Beilke, Irma 750, 789, 843, 892, 1034
Bella, Joh. Leop. 782
Bellincioni, Gemma 1309
Beltz, Hans 710, 889
Benda, Hans von 1131
Bender, Paul 787, 795, 804, 877, 912, 971, 1277
Benecke, Frz. 1084
Benoit, Peter 983
Bentzon, Jörgen 1275
Berber, Felix 912

Berber-Quartett 1287
Berberich, Ludw. 912, 1063, 1079
Bereiter, Marthe 1172
Berend, Fritz 1069
Berenkoven, Hanns 1273
Berg, Alban 1065, 1086, 1155, 1178
Berger, Erna 1032
Berger, Wilhelm 712
Bergeſe, Hans 891
Berglund, Ruth 936
Bergmann, Bruno 966
Berlioz, Hektor 1213
Bernd, Leonore 1281
Berndt, Walter 1100
Berten, Walter 1194
Berthold, Grete 1287
Bertram, Elſe 796
Beſch, Otto 876
Beſchle, Max 794
Beſſeler, H. 887, 942, 985, 992
Bethge, Friedr. 1036
Beutner, Marie Auguſte 994
Beythien, Kurt 1180, 1273
Bieder, Ernſt 889
Bieder, Eugen 986, 1100, 1306
Biehn, Friedr. L. 975
Bierkowski, Heinz 1088
Bildhauer, G. 1242
Billig, Klaus 785
Billinger, Richard 1171
Binder, Fritz 873, 875, 877, 1070
Binding, Rud. G. 732
Birkenfeld, Melanie 985
Birklein, Heddy 1162
Birtner, Herbert 1306
Biſchof, Johannes 1287
Biſchoff, Eliſab. 1301
Biſchoff, Erwin 941
Biſchoff, Hermann 1178
Biſchoff, Nelly 1287
Bitter, Werner 1064
Bittner, Albert 896, 990, 1088
Bittner, Julius 790, 984, *1139*, 1303
Bittrich, G. 772
Bizet, Georges 892, 965, 973, 1240
Blank, Elſe 771, 798, 976, 1312
Blech, Leo 1032
Bleſſin, K. 891
Bley, Rud. 1160
Blümer, Heinz 986
Blume, Friedr. 810, 887, 992, 1064
Blumer, Theodor 790, 885, 1080, 1133, 1134, 1241
Bobesco, Lola 1297
Bock, Anton 1177, 1309
Bock, Kurt 783
Bockelmann, Rud. 832, 935, 937, 990, 1058, 1132, 1164
Bodart, Eugen 869, 892, 973, 989
Boebel, Hartmut 1289
Böger, Hanni 898
Boehe, Ernſt 1178
Böhlke, Erich 785, 978, 1080, 1160, 1310
Böhm, Georg 1158
Böhm, Johannes 712
Böhm, Karl 774, 877, 894, 975, 1032, 1084, 1285
Böhm, Max 898
Böhm, Willy 883, 1070
Böhm-Lienhard, Thea 1285
Böhme, Ilſe 1068
Böhme, Karl 1304
Böhme, Kurt 1285, 1286
Böhmelt, Harald 1184
Bökemeier, Helmuth 941
Boereſſen, Hakon 1278
Börner, Traute 789, 1276
Böſe, Julius 987
Böttcher, Georg 992, 1166
Boettcher, Hans 1159
Böttcher, Lukas 1163
Bohl, Max 1162
Bohle, Walter 1302
Bohnen, Michael 1032, 1070, 1236
Boieldieu, F. A. 792
Bokor, Margit 1037, 1064
Bollmann, Fritz 1282
Bollmann, Hans Heinz 1241
Bongartz, Heinz 798, 802, 1036, 1086, 1300
Bonner Beethoven-Quartett 1176
Bonneval, Hans 1281
Booth, Margery 1058
Borck, Edmund von 900
Bork, Hans 871
Borries, Siegfried 1136
Borſos, Franz 984, 1140, 1314
Boſe, Fritz von 900, 986, 1318
Boſſe, Guſtav 904, 1000, 1004
Boſſi, Enrico 788, 798, 804, 1316
Boulanger, Nadja 1071
Boult, Adrian 804
Boy, Elſa 881
Brahms, Johannes 994, 1115
Brandt, Ernſt 795
Brandt, Fritz 894, 1175
Branzell, Karin 1092, 1161
Braun, Emmy 735
Braun, Oscar 750, 1135, 1136, 1293
Braus, Dorothea 735, 1288
Brehmer, Reidar 990
Breitner, Ludwig 787
Bresgen, Céſar 1074
Breſſer-Quartett 1286
Breu, Simon 1090
Brieger, Georg 795
Briem, Tilla 891
Brinkmann, Friedr. 891
Brinkmann, H. 1159
Brockmeier, Wolfram 784
Bröll, Rob. 880, 1164, 1282, 1286
Brons, Barbara 1070
Bruck, Arnold von 847
Bruckner, Anton 775, 777, 808, *955*, 990, *1061*, 1115, 1173, 1186, 1239, *1266*, 1276, *1278*, 1294
Brückner, Gertrud 1304
Brückner, Wolfgang 900
Brückner-Ruggeberg, Wilhelm 986
Brugger, Wolfgang 982
Bruhn, Margar. 782
Bruhns, Nik. 904
Bruneau, Alfred 892
Bruns-Mandik, Elly 1163, 1284
Bruſt, Fritz 770
Bruſt, Herbert 810, 900, 1090, 1092, 1096, 1175, 1192
Bruſtadt, Bjarne 989, 1066
Buchholz, Karl 1241
Buchmayer, Rich. 797
Buck, Rudolf 964, 968
Budapeſter Streichquartett 787
Büchler-Kratzmeier, Ellen 965
Bücken, E. 908
Bückmann, Robert 733, 1174
Bühl, Georg 1309
Bührer, Berthold 1176
Bülow, Hans von 724, 1022
Bülow, Paul 1098
Bürke, Guſtav 1308
Bürkner, Robert 1168, 1295
Büttner, M. 883
Büttner, Paul 783
Buggert, Kurt 1078
Bunk, Gerard 890, 986, 1308
Bunlet, Marcelle 788
Burg, Robert 834, 935, 937, 1058
Burkhard, Willy 1061
Burkhardt, Eugenie 776
Burkhardt, Max 984, 1160, 1310
Burkhart, Franz 847
Buſch, Adolf 754, 787, 996
Buſch, Fritz 1092, 1161
Buſcha, Mino 966
Buſchkötter, Wilhelm 804, 996, 1036, 1188
Buſchmann, Joſ. 1168
Buſoni, Ferruccio 886, 1105, 1312
Butting, Max 748
Buxtehude, Dietrich 773, 980

Caldara, Antonio 1293
Calvifius, Sethus 1158
Cants, Hedwig 969
Carl, Robert 877
Carlsfohn, Carin 937
Carnuth, Walter 971
Cafals, Pablo 998, 1000
Cafella, Alfredo 894, 896, 990, 1073, 1303
Caffado, G. 787, 1180, 1288, 1291
Caftro, J. J. 1131
Caucig, Frz. von 810
Cebotari, Maria 774, 776, 877, 1236
Chamberlain, H. Stew. 828, 928
Charlier, Herbert 782
Chemin-Petit, Hanns 878, 883, 890, 982, 1076, 1131, 1308
Chevalier, Heinrich 1197
Chopin, Frédéric 777, 1114, 1186
Chryfander, Friedr. 965
Cionca, Aurelia 753, 800
Claffens, Guftav 871, 942, 990
Claufen, Arthur 798
Claufen, Fritz 1286
Clement, Geo 870
Cleve, Fanny 1140
Coates, Alb. 896
Collignon, Ferdin. 941, 1168
Collum, Herbert 750
Conrad, Albert 1034
Cooke, Arnold 712
Corelli, Arcangelo 1276
Cornelius, Peter 751, 1188, 1231, *1233*
Cortôt, Alfred 777, 1004
Courvoifier, Walter 912
Cramer, Heinr. 873
Cras, Jean 1071
Creuzburg, Heinr. 1288
Crufius, Otto 966
Cruffard, Claude 1071
Curletti, Lisl 1163
Cufinati, F. 887
Czioffek, Felix 1071
Czwoydzinski, Willi 1273, 1316

Dahm, Peter 941
Dahmen, Jean 976, 1088, 1285
Dahmen, Jof. 871
Dahn, Felix 1070
Dalberg, Friedr. 844, 892, 1293
Dallapiccola, L. 1066
Damberger, Max 1294
Dammer, Karl 796, 973, 1080
Daninger, Hilda 847
Danz, Fritz 1163
Daube, Otto 889, 1163, 1304
Daubitz, Paul 712
Daum, Heinz 843, 892, 1034
David, Joh. N. 974, 975, 986, 1175, 1208, 1264, 1294, 1308
David, K. H. 800
Davidenko, Alex. 987
Davies, Fanny 1082
Daviffon, Walter 941, 1241
Daxfperger, Ludwig 777, 1294
Day, Eleonore 1284
Debuffy, Claude 753, 902, 1293
Degen, Franz 1184
Dehmlow, Hertha 889
Dehne, Paul 797, 986
Deifenroth, Friedrich 710
Delius, Frederik 723, 792, 797
Delfarto, Agnes 1134
Delfeit, Karl 1004, 1137
Demmer, Karl 1070
Denijn, Jef 870
Depfer, Hans 1140
Dettenborn, Fritz 941
Deuter, Auguft 1281
Devrient, Ludwig 828
Didam, Otto 750, 1180, 1314
Diehl, André von 1080
Diemer, Zeno 1173
Dieml, Jof. 884
Diener, Hermann 889
Diefing, Urfula 1164
Dieterich, E. 881
Dietrich, Erna 980
Dietrich, Sixtus 847
Dietz, Ludwig 966, 967, 1164
Dinghaus, Hans 873
Dinfe, Walter 1289
Dippel, Hermine 1287
Difclez, Jof. 1277
Diftler, Hugo 770, 779, *784*, 792, 896, 975, 983, 1070, 1157, 1158, 1208, *1262*, 1275, 1280, *1294*, 1308
Ditt, Hans 796
Dittmer, K. O. 1159
Dobay, Franziska von 1032
Dobrowen, Iffay 1066
Döbereiner, Chr. 998, 1277
Döbereiner-Trio 1277
Doebler, K. 889
Dörfler, Peter 1000
Döring, Hans 982
Doerrer, Elly 1067
Dörwald, Lotte 892
Dohnanyi, Ernft von 1316
Dolling, Felix 966
Domgraf-Faßbaender, Willy 974, 1067, 1180
Donat, W. 772
Donizetti, Gaetano 887, 1157
Dorfmüller, Franz 912
Dofe, Hugo 1172
Doft, Rudolf 1180, 1273
Doftal, Nico 1244
Drach, P. 1137
Draeger, Elfriede 1288
Draefeke, Felix *710*, *769*, 1304, 1318
Dransmann, Hansheinrich 751, *784*, 1273, *1289*
Dreisbach, Phil. 881
Dresdner Streichquartett 804, 1166, 1284, 1320
Dreffel, Alfons 1312
Dreffel, Erwin 734, 976
Dreffel, Heinz 988, 1169, 1180, 1295, 1304
Dreßler, Fr. X. 781, 796, 890, 992, 1034, 1175, 1191, 1308
Drewes, Heinz 972, 1281
Drews, Hermann 748, 1170
Driefch, Kurt 980
Driffen, Fred 800, 872, 973, 1167, 1306
Droefcher, Gg. 1176
Drofihn, Werner 1282
Droft, Ferdinand 1300
Drummer, Irma 871, 972, 1277
Duhan, Hans 1157
Dunkelberg, Otto 1063
Dufch, Alexander von 978
Dvořák, Anton 1191, 1268

Ebel, Arnold 888, 996, 1286
Ebel, Paul 1306
Ebert, Carl 891, 1161, 1304
Eccarius, Heinz 798, 894, 1243
Eckardt, Franz 891
Eckardt, William 878
Eckartz, Hubert J. 869
Eckert, Eva 881
Egelkraut, Martin 782
Eger, Arthur 1163
Eggert, Hans 898, 900, 1092
Eggerth, Martha 1092
Egidi, Arthur 1082
Egk, Werner 1318
Eglhofer, Ferdinande 879
Ehlers, Fritz 1170
Ehm, Roderich 986
Ehrenberg, Karl 876, 942, 985, 1312
Eibenfchütz, Jofé 792, 886, 1076, 1301, 1320
Eichhorn, Auguft 1239
Eichhorn, Bernhard 1080
Eichler, Eduard 877
Eickemeyer, Willy 794, 1167
Eilers, Albert 1082

Eimecke, Käte 796
Eldering, Bram 941, 987
Elgar, Edward 983
Elling, Hans 876
Elmendorff, Karl 734, 752, 832, 937, 943, 996, 1057, 1092, 1137, 1157, 1273, 1314
Emge, Hans 891
Emmerz, Georg 733
Engel, Hans 985, 1306
Engel, Maria 1292
Engel, Robert 810
Engelmann, Milli 1242
Enk, Liselotte 941
Enßlin, Hermann 1069
Erb, Karl 881, 990, 1069, 1277
Erdlen, Hermann 733, 779, 811, 875, 876, 968, 1064, 1314
Erdmann, Eduard 941, 974, 1243
Erhardt, Oskar 985
Ernest, Jean 1245
Ernst, Clara 1279
Ernst, Elisab. 1279
Erpf, Hermann 875, *1016*, 1086, 1288
Eschenbach, W. 1175
Esser, Peter 846
Eßlinger, M. 1028
Eule, Herm. 795
Euringer, Richard 967
Evers, W. 974, 1158
Everts, Ernst 794

Facchinetti, M. 800
Fährmann, Hans 781
Färber, Bertha 1242
Fahrni, Helene 1132
Falb, Richard 940
Falla, Manuel de 778, 846
Fasch, Carl 773
Fauts, Robert 1171
Favre, Walter 1182
Fedtke, Traugott 795
Fehr, Karl 1074
Fehres, Wilh. 1064
Feichtinger, Erika 753
Feiler, Max 1308
Feistkorn, Anneliese 966
Fest, Hans 773
Feudel, Elfriede 1078
Feuge, Elisab. 787, 884, 970
Fey, Hermann 891, 962
Fichte, Joh. Gottl. 1259
Fichtmüller, Hedwig 787, 971
Fichtmüller, Vilma 1236
Fichtner, C. 974
Fiedler, Max 790, 871, 891, 1086, 1137, *1258*, 1288
Finck, Heinr. 822
Findeisen, Kurt Arnold 781
Fingly, Karoline 892
Finken, Hans 876
Firnberg, Bernh. 797
Fischer, Albert 868, 871
Fischer, Alois 998
Fischer, Edwin 804, 868, *963*, 984, 990, 998, 1072, 1088, *1104*, 1166, 1239, 1291, 1296, 1316
Fischer, Erich 1184
Fischer, Karl 970, 1296
Fischer, Lore 1300
Fischer, Martin 1175
Fischer, P. 1242
Fitz, Oskar 983
Fitzner, Hans 772
Flagstad, Kirsten 937
Flath, Walter 878, *890*
Fleischer, Edith 1161
Fleischer, Friedr. Gottl. 770, 791
Fleischer, Hanns 750, 843, 892, 1161, 1240, 1306
Fleta, Michele 753
Flieger, Anton 1176
Flotow, Friedrich 750
Földesy, Arnold 800
Förstel, Gertrud 941
Förster-Fröhlich, Hermine 892
Folkerts, H. 1243
Folkwang-Quartett 1086
Fortner, Wolfgang *749*, 964, 985, 994, 1186, 1308
Fränzl, Rudolf 1244
Fränzl, Willy 1244
Franckenstein, Clemens von 787
Frank, Waldemar 1157
Franz, Hubert 785, 978, 1160
Franzen, W. 872
Franzescatti, Zino 1297
Freiberger, Heinz 1059
Frenz, Friedel 1242
Fricke, Richard 1314
Frickhoeffer, Otto 1186, 1300, 1318
Friebel, Paul 973
Friedrich, Karl 1316
Fritsch, Theodor 1060
Fritsche, W. 1167
Fritzsche, Heinz *1074*
Fritzsche, Johannes 749, 844, 1240
Fröhlich, Willy 906
Frölich, Luise 1298
Fromm, Herbert 1275
Frumerie, Gunar de 1077, 1278
Fuchs, Eugen 834, 935, 1132
Fuchs, Marta 775, 776, 808, 834, 935, 1058, 1180
Fuchs, Tilly von 892
Füllborn-Graul, Käte 880
Funk, Walther 887, 1225
Furtwängler, Wilhelm 710, 792, 798, 804, 846, 891, 978, 1025, 1078, 1086, 1131, 1137, 1162, 1173, 1180, 1236, 1283, 1288, 1297, 1304

Gabler, Richard 1180
Gadescov, Iril *966*
Gagstetter, Laura 1070
Gahlbeck, Rudolf *1285*
Gail, Otto W. 853
Gál, Hans 1139
Galisch, V. 896
Garlepp, Annette 1282
Gartz, Fritz 1310
Gasperini, Guido *960*
Gatscher, Emanuel 912
Gatter, Julius 876
Gebauer, Franz 1310
Gebhard, Hans 733, 811, 875
Gebhard, Max *875*, 1303
Gebhard, Rio 783, 981, 1092, 1302
Gebhardi, Horst 981
Gebhardt, Ferry 1004, 1301, 1302
Gebhardt, Gusti 1163
Geer, Leon 1036
Gehly, P. Heinr. 996, 1036, 1243
Gehrs, Ruth 1163
Gehwaldt, Bernh. 1176
Geierhaas, Gustav 719, 912
Geilsdorf, Paul 783, 1176, 1280, 1312
Geiringer, Karl 780
Geistfeld, Loni 942
Gelbke, Hans 1174
Geller, Berta 848
Geller-Wolter, Luise 1310
Genger, W. 898
Gerger, Martha 782
Gerhardt, Elena 1309
Gerhardt, Reinh. 1167, 1240
Gerhardt-Schultheß, Claire 1240
Gerhart, Maria 1037
Gerigk, Herbert 898, 1100, 1186
Gerlach-Rusnak, Rud. 804, 1281, 1296
Gerstberger, Karl 990
Gerster, Ottmar 748, 782, 875, 876, 894, 942, 996, 1312
Gewandhaus-Quartett 880
Geyer, Ludwig 869
Gheraldi, Ugo 888
Giannini, Dusolina 847, 1065
Giannini, Vittorio 1273, 1296
Giebel, Karl 1292
Gieseking, Walter 787, 868, 1188, 1237, 1286, 1300

Giesenregen, Dore 1186
Gigli, Benjamino 752, 887, 1066
Gillesen, Franz 1137
Ginster, Ria 872, 881, 885, 974, 990, 1086, 1300
Giordano, Umberto 887
Girnatis, Walter 1301
Gläser, Elvira 786
Gläser, Paul 783
Gläser, Robert 1293
Glasenapp, C. Fr. 927
Gliese, Rochus 1288
Gluck, Christ. Willib. 745, 845, 962, 1039
Gnecchi, Vittor. 793, 1065, 1073
Goehler, Georg 710, 1308, 1310
Göhre, Werner 992, 1182
Göllerich, August 1062, 1266
Göpelt, Phil. 980, 1240
Görner, Hans-Georg 898, 1086
Gößling, Werner 894, 1037, 1064, 1098, 1243, 1284
Goette, Grete 1158
Götz, Hermann 735, 1086, 1186, 1243
Götze, Walter W. 786
Goldberg, Simon 892
Golestan, Stan 1297
Goller, Vinzenz 1294
Golther, W. 1070, 1079
Gonnermann, Wilh. 1167
Graarud, Gunnar 775, 1294
Grabner Hermann 770, 781, 782, 845, 876, 889, 890, 980, 1080, 1088, 1160, 1167, 1180, 1308
Graeber, Walter A. F. 898, 1092
Graener, Paul 712, 782, 793, 869, 885, 891, 892, 975, 979, 983, 990, 1036, 1069, 1088, 1138, 1174, 1180, 1186, 1274, 1289, 1312, 1314, 1320
Graeser, Wolfgang 998, 1182
Graesse, G. 1168
Graewe, Erwin 1243
Gram, Peder 794, 1067
Grammerstorff, Gretel 1164
Grau, Arno 1292
Graun, Karl Hch. 1026, 1208
Gravina, Gilberto 1237
Grebe, Karl 1167
Gregor, Elly 879
Gregor, Gerhard 1076
Greindl, Jos. 1276
Greiner, Georg 1170
Grell, Erich 1172
Grenzebach, Ernst 891, 1096
Greß, Karl 1280
Greß, Richard 795, 984, 1071
Gretscher, Phil. 1259
Grey, Robert 1000
Grieg, Edward 750, 798, 804
Grieshammer, Hans 876
Grimberg, Jos. 1288
Grimm, Eugen 968
Grimm, Fr. K. 992
Grimm, Hans 1084, 1157, 1165
Grimm-Herr, Gertr. 1166, 1169, 1172
Grimpe, Alex. 802, 898, 1088, 1320
Grischkat, Hans 1072, 1275
Groß, Rudolf 892
Großmann, Dela 872
Großmann, Rudolf 892, 1166
Großmann, Walter 1092, 1161, 1236
Grovermann, C. H. 791, 988, 1082, 1157
Gruber, Gg. 777
Gruber, Maria 777, 1294
Gruberbauer, Anton 972, 1277
Grübner, Arthur 964
Grümmer, Detlev 1169
Grümmer, Paul 754, 886, 984, 990, 1069, 1070, 1170, 1300
Grümmer, Wilhelm 1036, 1082
Grüninger, Alfred 797, 1061, 1279
Grünwald, Richard 1055, 1318
Grundeis, Siegfr. 1088
Grunsky, Karl 902, 1279
Griselli, Fritz 1176
Grusnick, Bruno 1295
Gümmer, Paul 879, 898, 1159
Günther, Bernh. 1176
Günther, Georg 1167
Günther-Klemann, Lydia 973
Günzel-Dworski, Maria 777, 1294
Guérard, Charl. von 880
Gugel, Eugen, 1072
Gui, Vittorio 896, 1064
Gura, Anita 891
Gura, Hermann 891
Gutheim, Karl-Heinz 1288
Gysi, Fritz 710

Haag, Herbert 795, 983, 985
Haarth, Herbert 968
Haas, Joseph, 719, 789, 875, 878, 900, 912, 965, 986, 1072, 1086, 1140, 1157, 1166, 1168, 1180, 1208, 1239, 1281, 1283, 1308, 1314
Haas, Peter 941
Haas, R. 1069
Haase, E. K. 1276
Haaß, Hans 1137, 1243
Haba, Alvins 1018
Habel, Ferdinand 1177
Haberl, Fr. X. 864
Haberstrohm, Heinrich 1177
Hadamovsky, Eugen 942, 1303, 1318
Händel, Gg. Friedr. 872, 894, 965, 983, 1026, 1039, 1157, 1239, 1259, 1276, 1320
Härtl, Valentin 1072, 1162
Haferung, Paul 1132
Hafgren-Dinkela, Lilly 775, 976, 1286
Hafner, Leo 877
Hagedorn, Meta 1243
Hagel, Richard 879
Hahn, Georg 1088
Hahn, Martin 1072
Halbeck, Thea 881
Halbig, H. 889
Hallasch, Franz 1281
Haller, Hans Jakob 795
Haller, Valentin 1132
Halton, Theo 784, 1289
Halvorsen, Johan 1294
Hamburger Streichtrio 1078
Hamerik, Ebbe 1178, 1180
Hammer, Willi 886, 982
Hammes, Karl 1037
Hanke, Elfriede 1240
Hann, Georg 789, 970, 1171, 1296
Hannemann, Karl 779, 1160
Hannenheim, Norbert von 1086, 1155
Hannikainen, Ilmari 1278
Hansen, Cäcilie 1243, 1291
Hansen, Konrad 800, 985, 1186, 1243, 1285
Harlan, Fritz 977
Harstung, E. 810
Hartl, Bruno 1306
Hartl, Vincenz 1175
Hartmann, Georg 846, 1177, 1282
Hartmann, Ludwig 1079
Hartmann, P. 1163
Hartmann, Rud. 941, 1082, 1236
Haslbrunner, Karl-Maria 848
Haß, Louis 1278
Hasse, Karl 810, 835, 876, 887, 984, 992, 1004, 1010, 1013, 1138, 1173, 1208
Hauer, Matthias 1018
Haug, Hans 1086
Hauptmann, Moritz 781, 1029
Hauptmann, Susette 1029
Hauschild, Hanns 1290
Hausegger, Siegm. von 736, 793, 796, 845, 890, 909, 990, 1000, 1069, 1078, 1088, 1178, 1180, 1277, 1294, 1297

Hauſer, Joſ. 1184
Hauß, Karl 1165
Haußmann, Dora 976
Hauſtein, Joſ. 1184
Havemann, Guſtav 735, 748, 783, 786, 868, 877, 975, 1004, 1078, 1086, 1094, 1121, 1159, 1164, 1173, 1243, 1283, 1285, 1288, 1312
Havemann-Quartett 1077, 1086
Haydn, Joſ. 747, 900, *1232*
Hayn, Fritz 881, 969
Hedler-Kritzler, Hedwig 751, 1286
Hefni, M. 890
Heger, Robert 972, 1088, 1236
Heidersbach, Käte 832, 834, 937, 943, 973, 1032
Heidt, Anne 977
Heinemann, Adolf 1168
Heining, Karl 785
Heinrich, Georg *1049*
Heinrich, Viktor 1038
Heitmann, Fritz 1077, 1088, 1158, 1174
Heller, Maria 1079
Helling-Roſenthal, Ilſe 773
Hellmesberger, Joſ. 1245
Hellmich, Helma 941
Helmdach, Heinz 785, 986
Helmſtetter, Carl 1070
Helſing, Hedda 970, 974
Hemmel, Siegm. 810
Hemony, François 870
Henderichs, Marietheres 845
Henders, Harriet 1290
Hengeler, Adolf 1233
Henking, Bernh. 978
Henkſchel, Georg 1184
Henkſchel, Marg. 1184
Hennig, Walter 1280
Henrich, Hermann 1159
Henriques, Fini 1278
Henſchel, Georg 1177
Henſel, Heinrich 1176
Henſel, Walter 982, 1100, 1173
Henſel-Haerdrich, Paul 1176
Henze, Bruno 794
Henze, Hermann 1164
Hepp, Gertrude 1276
Herbert, Walter 1140
Hermann, Guſtav 1134
Hermanns, Hans 1273
Hernried, Robert 889
Herre, Käthe 980
Herrmann, Carl 1239
Herrmann, Hugo 793, 800, 802, 876, 883, 969, 983, 1148, 1274, 1275, 1314
Herzog, Friedr. *1136*
Heß, Joſ. Felix 1036
Heß, Ludw. 889, 964, 988
Heß, Rudolf 1156
Heſſe, Karl 976
Heſſe, Kurt 1302
Heſſen, Ernſt Ludwig von 986
Heuſer, Meta 1166
Heuſer, Willy 1166
Heuß, Alfred *813*, *865*
Heyer, Bernd 1298
Heyer, Margar. 879
Heynſen, Karl 879
Hiebſch, Herbert 1173
Hiller, J. A. 1208
Hiller, Wilh. 1032
Himmighoffen, Thur 977
Hindemith, Paul 751, *791*, 798, 846, 869, 892, 896, 898, *938*, 980, 1000, 1086, 1178, 1192, *1203*, 1225, *1263*, *1271*, 1312
Hinderſchiedt, Karl 1274
Hintze, Ernſt 775
Hinze-Reinhold, Bruno 800, 996, 1092, 1314
Hipp, Emil 1056
Hirche, Herbert 881
Hobohm, Joh. 877, 1277
Hochreiter, Yella 1071
Hochſtetter, Armin Kaſp. 847
Höcker, Karla 982
Höfermayer, Walter 881
Höffding, Fine 1278
Höffer, Paul 983, 1061, 1084, 1273, 1274, 1310
Högner, Friedrich 734, 810, 878, 889, 940, 1174
Hoehn, Alfred 1036, 1072, 1086, 1167, 1243, 1299, 1302
Höhne, Erich 1194
Höll, Erich 1274
Höller, Karl 733, 789, 811, 846, 875, 896, 912, *939*, 980, 1086, 1096, 1180
Hoelſcher, Ludwig 871, 896, 994, 1072, 1088, 1176
Hölzel, Friedr. 973
Hölzlin, Ernſt 872
Höngen, Eliſab. 1287
Hönig, Otto 1306
Hönſch, Walter 1163
Höpfel, Sophie 1072, 1167
Hörbiger, Paul 1092
Hörner, Hans 1309
Hörth, Franz Ludwig 747, 889, 1032, 1310
Hoeßlin, Franz von 887, 1058, 1080
Hoffmann, Baptiſt 892
Hoffmann, Hans 1306
Hoffmann, Joe 941
Hoffmann, Marion 1180
Hofhaimer, Paul 822
Hofmann, Alois 786
Hofmann, Heinz 750, 1034
Hofmann, Ludwig 972, 1032, 1132
Hofmeier, Andreas 879
Hofmeier, Irmg. 879
Holenia, Hans *1139*, *1289*
Holle, Hugo 875, 1276
Holmove, Vagn 1192
Holſt, Guſtav 797
Homilius, G. A. 1208
Hoppe, Hermann 898, 1069
Hoppe, Magda 1314
Horand, Theodor 834, 892, 1034
Horn, Joſ. 1245
Horſt, Kurt 1298
Hoſpach, Viktor 972
Hoyer, Karl 733, 783, 810, 878, 974, 1175, 1308
Hrachowetz, Hilde 1293
Hubay, Jenö von 987
Huber, Anton 1277
Huber, Hans 1074, 1105
Huber, Kurt 1194
Huber-Andernach, Theodor 1184
Hubermann, Bronisl. 787
Hübner, Manfred 1295
Hübſchmann, Werner 783
Hülſer, W. 974, 1286
Hüni-Mihascek, Felicie 970, 1276
Hüſch, Gerhard 735, 804, 974, 1066, 1131, 1162
Huesgen, Rud. 872
Hüttig, Gerhard 785
Hüttig, Helmuth 978
Huhn-Irmſchler, Ilſe 1004, 1160
Hullebroeck, Emil 794, 1067
Humperdinck, Engelb. 928, 1000, 1035, *1049*, 1157, 1178
Humperdinck, Wolfram 843, 1075, 1135, 1178, 1240
Hundt, Marion 976
Hunkler, Friedr. 965
Hußla, Udo 1163
Huth, Alfred 791
Huth, Fritz 877
Huttenlocher, E. 969

Ibſen-Björnſon, Bergliot 880
Ihlert, Heinz 1078, 1094, 1176
Illenberger, Franz 1294
Iltz, Bruno 1287
Ingenbrand, Joſ. 800
Inghilleri, Giov. 793, 1065
Ingmann, Eſter 1278
Irmler, Alfred *1169*
Iſaac, Hch. 822

Isenburger, F. 1036
Isselmann, Willy 1242
Isterdael, Charles 1318
Ivogün, Maria 1072
Jacob, Werner 751
Jacobs, Karl 843, 1034, 1135, 1240
Jacubeit, Alb. 1176
Jakschtat, Bernh. 791, 885, 982
Jansen, Martin 886
Jansen, Mary 1242
Janssen, Herb. 834, 935, 1032
Jansson, Werner 896
Jarnach, Phil. 941, 1180
Jarno, Georg 1289
Jascha, Oskar 1245
Jauch, Fred 981
Jenkner, Hans 906
Jenny, A. 941
Jensen, L. 1066
Jentsch, Lore 1289
Jerger, Alfred 775, 992, 1037, 1065, 1182
Jerger, Wilhelm 789
Jeritza, Maria 847, 1191
Jirasek, A. 1157
Jochum, Eugen 718, 786, 911, 983, 1088, 1137, 1290
Jochum, Georg Ludw. 718, 1036, 1069, 1137, 1163, 1243
Jochum, Otto *717*, 734, 793, 795, 798, 800, 876, 896, 977, 987, 1100, 1243
Jöde, Fritz 793, 1017, 1237
Jöken, Karl 972
Jörns, Helmut 891, 986
Johansen, D. M. 1278
John, Elemer von 847
John, Helmuth 783
Johner, Domin. 1035
Jommelli, Niccolo 1276
Jooß, Kurt 1038
Jording-Ridderbusch, Alwine 1163
Jost-Arden, Ruth 845
Josten, Ilse 1244
Joukowsky, Paul 934
Jürgens, Emil 712
Jung, Albert 1318
Jung, Friedr. 892
Junk, Walter *796*, *941*
Junkers, H. 873
Juon, Paul 1075, 1186
Just, Fritz 783
Just, Herbert 770, 1159

Kabasta, Oswald 777, 847, 983, 1140, 1180, 1314
Kaden, Max 1273, 1314
Kähler, Karl 878
Kämmel, E. 845
Kämpf, Karl *955*
Kahn, Robert 1113
Kainz, Walther 1302
Kajanus, Robert 1278
Kaldeweier, Ewald 942
Kalenberg, J. 752
Kalix, Adalb. 1070
Kallab, Camilla 892, 1240
Kallenberg, Siegfr. 908
Kaller, Ernst 1176
Kalman, Emmerich 1059
Kalser, Hilde 753
Kaminski, Heinrich 770, 800, 868, 894, 986, 1088, 1175, 1180, 1208, 1286
Kammeier, H. 772, 1157
Kanitz, Hermann 1274
Kanzlsperger, Max 800
Karajan, Herb. von 881, 891, 1137
Karg-Elert, Siegfr. 1312
Kattnig, Rudolf 790, 1157, 1302
Kauffmann, Fritz 1310
Kaufmann, Ludw. Jos. 887, 941
Kaulvers, Fritz 1098
Kaun, Hugo, 798, 1163, 1168, *1282*, 1314
Kaun, Maria 798, 1282
Kehrbach, Gertrude 843
Kehrer, Willy 883
Keiser, Reinh. 940
Keith, Jens 1288
Kelbetz, Ludwig 779
Keldorfer, Robert 1293
Keller, Elisa 969
Keller, Hans 877
Keller, Hermann 1079
Kempe, Rudi 1075, 1241
Kempen, Paul von 975, *1285*
Kempff, Wilhelm 734, 748, 776, *791*, 868, 900, 984, 1084, 1086, *1112*, 1162, 1166, 1177, 1273, 1283, 1285, 1291
Kern, Adele 1037, 1066
Kerner, Max 1288
Kerschbaumer, Annemarie 1284
Kerschbaumer, Erwin 889, 1163, 1284
Kerschbaumer, Walter 848
Kessemeier, Lisa 941
Kestenberg, Leo 917
Ketterer-Gehrig, Paula 1314
Keußler, Gerh. von 892, 1148
Keyl, H. 1167
Kienzl, Wilh. 1067, 1294
Kilpinen, Yrjö 794, 1066, 1090, 1162, 1278, 1316
Kindscher, Erich 773, 1308
Kinzl, Franz 1294
Kipnis, Alexander 1092, 1161
Kirchhoff, Walter 794, 891, 1031
Kirchner, Th. 1160
Kirnberger, Joh. Phil. 747
Kiskemper, J. E. 941
Kittel, Bruno 747, 887, 1132
Kittel, Carl 832, 937
Kittel, Hermine 1079
Klaas, Jul. 1088, 1273, 1314
Klami, Muno 1077, 1278
Klee, Felix 881
Kleemann, Hans 1090, 1157
Kleffel, Maria 879
Kleiber, Erich 712, 747, 896, 975, 1032, 1086, 1173, 1237, 1320
Klein, Karl 1286
Klein, Otto 889
Kleinke, Armella 1295
Kleist, Otto 1090
Klemm, Katharina 1293
Klemperer, Otto 753, 798, 939, 994
Klenau, Paul von *791*
Klengel, Nora 1167
Kletzin, Erich 1168
Kletzki, Paul 891
Kleven, Arvia 990
Klingler, Karl 747, 868
Klingler-Quartett 973, *1166*
Klink, Waldemar 1070
Klink-Schneider, Henriette 1070, 1163
Klitsch, Edgar 891, 978
Klöcking, Johannes 1295
Kloiber, Rudolf 1084
Klopper, Fritz 719
Klose, Friedrich *783*, 844, 1062
Klose, Margarete 747, 775, 968, 1032
Kloth, Hermann 1277
Klotz, H. 1062
Klotzsche, Charlotte 976
Kluck, Jos. 877
Klughardt, August 773
Klur, Hubert 879
Klußmann, Ernst Gernot 894, 990, 1064, 1273, 1316
Knab, Armin 779, 789, 793, 794, 876, 887, 980, 983, 1070, 1072, 1163, 1180, 1192, 1243, 1274, 1299, 1312, 1314, 1316
Knappertsbusch, Hans 787, 969, 970, 979, 990, 1086, 1137, 1171, 1242, 1314
Knauer, H. 775
Knauth, Elisab. 1166
Kneip, Gustav 1036, 1274

Kniestädt, Georg 1285
Knoblauch, Erich 1080
Knöchel, Wilh. 876, 1314
Knoll, Anton 1167
Knoll, Lena 1172
Knopf, Hilde 1167
Knorr, E. L. von 779, 990, 1275
Knüpfer, Ottomar 898
Kobald, Karl 1173
Kobin, Otto 780
Koch, Helmuth 990
Koch, Klaus-Dietrich 1292
Koch, Markus 912
Kodály, Zoltan 884
Koegel, Else 1090
Köhler, Friedr. Albert 1178
Köhler, Joh. Ernst 773, 794, 1282
Kölling, Rudolf 1133
König, August 877, 1170
König, Franz 964, 983, 1274
König, Gustav 1080
König, Heinrich 891
König, Wilhelm 1286
Körner, Otto 1163
Körner, Walther 1070
Köster, E. 772
Köther, Carl 1281
Kötzschke, Hanns 1308
Kohlbacher, Herm. 1295
Kojetinsky, Max 881
Kolessa, Christa 1164
Kolessa, Lubka 974, 978, 1164, 1239
Kolisch-Quartett 787
Kolisko, Robert 1141
Koll, W. 1286
Koller, Hans 754
Konetzny, Anni 712, 970, 1065
Konwitschny, Franz 871, 1176
Koppel, Herm. 1278
Kopsch, Julius 736, 794, 990, 1067, 1309
Korjus, Miliza 796
Kormann, Hans Ludw. 869, 940, 1133, 1134, 1240 1273, *1280*, 1293
Kornauth, Egon 900, 983, 1139, 1174, 1180, 1188
Korte, Heinz 977
Koschat, Thomas 994
Kosel, Fritz 992
Kotz, Richard 1080
Koussewitzky, Serge 892
Kozenn, Marg. 1141, 1245
Kraatz, Erwin 879
Kracht, Hans 1243
Krämer, Max 789, 1134
Krämer, Wilhelm 1275
Krämer-Bergau, Marg. 1166, 1285
Kraft, Karl 883
Kraft, Walter 880
Krahé Jos. 981
Kraiger, Grete 978, 1292
Kralik, Mathilde von 1037
Krantz, Curt 797
Kranz, Albert 1133
Kranzhoff, F. W. 1314, 1320
Kranzhoff, Jakob 1314
Krasselt, Rudolf 1165, 1178, 1312
Kraus, Else C. 889
Kraus, Richard 1071
Kraus-Bachsteffel, Maria 1070
Krause, Clara 987, 1314
Krause, Joachim 872
Krause, Martin 1105
Krause, Paul 796, 1188
Krausnick, Walter 941
Krauß, Clemens 798, 848, 894, 975, 1064, 1092
Krauß, Fritz 971
Krauß, Hanni 1176
Krauß, Otto 1071, 1275
Krauß, Wilhelmine 1100
Krauß, Willy 1082, 1244
Krebs, Otto 796
Krehl, Stephan 941
Kreichgauer, Alfons 1306
Kreisig, Martin 781
Kremer, Martin 775, 832, 936, 937, 1058, 1164
Křenek, Ernst 798, 1066
Krenn, Fritz 1032
Kretzschmar, Herm. 916
Kretschmar, Walther 884
Kreuchauff, André 804, 871, 877, 972, 990, 1068, 1086
Kreuchauff-Hartmann, Lucie 1068
Kreuter, Aug. 941, 1192
Kreutzer, Konradin 790, 976
Kreyer, R. 797
Kricka, Jarosl. 794
Krieger, Erhard 867, 1137
Kriehuber, Jos. 1029
Kroll, Erwin 1192
Kroll, Oskar 1092
Kroll-Lange, Erna 885
Kronenberg, Karl 1163
Krotschak, Richard 847, 986
Krüger, Arnim L. 988
Krueger, Felix 892, *1035*
Krüger, Wilhelm 1075
Krüger, Wolfgang 1078
Krumbein, Otto 1175
Kruyswyk, Anny van 970
Kubbernuß, Walter 878
Küchler, Ferdin. 1105
Kühmstedt, Fr. 1069
Kühn, Hermann 1282
Kühn, Oswald 1298
Kühn, Otto Jul. 1036
Kühnel, Emil 985, 1079
Künneke, Eduard 793, 846, 1098, 1182
Küper, Betti 879
Küst, Emmy 1243
Kuhn, Carl 892
Kuhn, Max 1309
Kuhn, Siegfried 767
Kuhnau, Johann 1207
Kulenkampff, Georg 868, 1078, 1086, 1132, 1158, 1243, 1283, 1285
Kullmann, Charles 1037, 1064, 1236
Kummer, Hans 1188
Kundigraber, Hermann 1180
Kunkel-Quartett 1243
Kunz, Leo 1316
Kunze, Walther 1308
Kunze, Wilhelm 878
Kusche, Ludwig 1300
Kusser, J. S. 965, 1276
Kusterer, A. 883, 976, 979
Kutzschbach, Herm. 775, 894, 976, 1286

Laber, Heinr. 994, 1067
Ladwig, Werner 975
Längin, Folkmar 881, 1182, 1277, 1281
Laholm, Eyvind 1032, 1071
Lahrs, Andreas 966
Lambert, C. 1066
Lamond, Frederic 1067, 1180, 1237
Lampe, Walter 912, 1180, 1239
Landgrebe, Karl 1306
Landré, Willem 987
Lang, Hans 734, 779, 876, 1074
Lange, Annemarie 892
Lange, Hans Klaus 846
Lange, Kurt 1286
Langen, Margret 1286
Langer, Jos. 890
Langer, Wolf 1164
Langfritz, Carl 798
Langguth, H. 1170
Langguth-Lungershausen, Gertrud 1300
Lapicida, Erasm. 822
Larcen, Elsa 1032
Larsén-Todsen, Nanny 972
Lasso, Orlando di 1232
Latzke, Harry 876
Laudann, Hanns 1172
Laugs, Robert 875, 876, 887, 1084, 1086, 1173

Laukiſch, Werner 965
Lavater, Hans 875
Layher, Kurt 894, 896, 992, 1175, 1182, 1273, 1314
Lazzar, Ph. 1071
Lazzari, Virgilio 1065
Lechthaler, Joſ. 795
Leden, Chriſtian 1100
Lederer, Felix 1299
Lefers, Oskar 941
Leger, Hans 1279
Lehmann, Berthold 1308
Lehmann, Fritz 966
Lehmann, Käthe 1164
Lehmann, Lotte 787, 976, 987, 1064, 1140, 1191
Lehne, H. 1159
Leib, W. 985
Leider, Frida 834, 937, 943, 1058, 1132
Leifs, Jón 794, 1188
Leipoldt, Friedr. 797, 800, 965
Leipziger Streichtrio 1282
Leisner, Emmi 873, 1164, 1244
Lemacher, Heinrich 846
Lemarc, Edwin 1177
Lemke, Rudolf 986
Lemnitz, Tiana 1032
Lendvai, Erwin 969, 983, 1166, 1299
Lener-Quartett 787
Lengſtorf, Ewald 891
Lenz, Lydia 889
Lenz, Maria 749, 892, 1034, 1240
Leonhardt, Carl 1162, 1273, 1310
Leſchetizky, Ludw. 782
Leſſig, Lothar 1288
Levi, Sara 741
Lewicki, Ernſt 797
Lewicki, Hans 797
Lichey, Richard 898
Lichius, Joſ. 748
Licht, Carmen-S. 1169
Lichtenberg, Hannel 782
Lichtenberger, Georg 987
Liebenberg, Eva 735
Liebſcher, Otto 1069
Lierſch-Quartett 976, 1285
Lieſche, Rich. 792, 904, 973, 983, 1077, 1157, 1174
Lieven, Niels 1306
Limbach, Gerh. 887
Limprun, Inka von 1053
Lindberg, Oskar 781
Linden, Lotte zur 1242
Lindenhan, Erwin 797
Lingen, Heinz 1241
Linnebach, Adolf 969
Linz, Marta 747, 796, 1068
Linzer Streichquartett 1294
Lißmann, Kurt 876, 1182
Liſt, Emanuel 1037, 1065
Liſt, Karl 788, 802, 883, 979, 1302
Liſzt, Franz 723, 744, 800, 906, 1078, 1231
Ljungberg, Göta 972
Loake, Alfred 1082
Löbmann, Hugo 1035, 1063
Löffler, Max 880
Löffler-Quartett 880
Löhner, Wilhelm 1164
Loewe, Carl 982
Löwe, Otto 983
Lohfing, Max 1191
Lohmann, Albert 777
Lohmann, Heinz 1243
Lohmann, Paul 975, 984, 992
Lohmann-Seidel, Hella 871
Lohr, Michael 1207
Lorenz, Johannes 1320
Lorenz, Max 834, 935, 937, 1057, 1096, 1132, 1320
Lortzing, Albert 972, 1086, 1273, 1297
Lualdi, Adriano 794, 1067
Lubahn, Robert 1096
Lubrich, F. 1067
Lucon, Arturo 1067
Ludwig, Max 1136, 1173, 1312
Ludwig, Robert 784, 1295
Ludwig, Walter 1132, 1295, 1300
Lübke, Erich 1175
Lueder, Alfred 1192
Lürmann, Ludwig 1064, 1068, 1157
Lützkendorf, Felix 784
Lußmann, Adolf 1031
Luſtig, Rudolf 1166
Lutz, Marianne 1167

Maaß, G. 772, 791, 885, 1076, 1301
Madin, Viktor 1037
Mahling, Friedr. 1174
Mahlke, Hans 868
Mahnke, Adolf 775
Maier, Otto 941
Maikl, Georg 752
Mainzberg, Hans-Peter 879
Mairecker, Frz. 1065
Maler, Wilhelm 748, 846, 983, 1086, 1178, 1239, 1275, 1312
Malherbe, Henry 1100, 1194
Malipiero, Francesco 1067, 1073
Manén, Juan 1072, 1088
Manke, Werner 1075
Manowarda, Joſ. 752, 832, 936, 937, 984, 1058, 1066, 1140, 1314
Mansky, Dorothea 1065, 1140, 1245
Manz, Emil 1092
Manzer, Robert 1316
Marfi, Maria 797
Margraf, H. T. 751, 867, 1164
Marherr, Elfriede 1032
Marinuzzi, Gino 887
Marion, Paolo 752
Markhoff, Frz. 1037
Markwart, Peter 1080
Marpurg, Friedr. Wilh. 747
Marſchner, Heinrich 786, 846
Marteau, Henri 1177
Marten, Heinz 735, 872, 1159, 1166
Martens, Heinrich 889
Martenſen, Martha 789, 972, 979, 1092
Marterer, Albert 710
Martienſſen, C. A. 984
Martienſſen - Lohmann, Franziska 985
Martin, Ernſt 891
Martin, Frank 800
Martin, Lena 1167
Martin, Wolfgang 1167
Martinu, B. 1066
Marx, Burle 1131
Marx, Joſ. 847, 1067, 1088, 1139
Marx, Karl 734, 789, 811, 912, 1108, 1148, 1264
Marx, Peter 877
Mascagni, Pietro 869, 992, 1138
Matern, Ludwig 1167
Mathias, Frz. X. 1063
Mattauſch, Hans 712, 1316
Mattauſch, Max 1281
Matthes, Wilhelm 873, 1070
Mauersberger, Erhard 1160
Mauersberger, Rud. 775, 878, 890, 975, 1166, 1207, *1208*, 1237
Maurach, Joh. 1070
Maurer, Helmut 1166
Mayer, Ludwig Karl 1098, 1186, 1312
Mayerhoff, Franz 783, 1148
Mayerl, Billy 981
Meder, Hanns 1074
Medicus, Waldo 883
Mehlhoff, Karl 876
Meier, Hugo 1162
Meier, John 892, 1156
Meili, Max 1276
Meinel, G. 783
Meißner, Arthur 797

Meißner, Hans 751, 798
Meißner, Hermann 1312
Meister, Ruth 974
Meister, Wilh. 1273
Melchior, Lauritz 1037, 1140
Mello, Alfred 1177
Mende, Heinz 879
Mendelssohn, Arnold 781
Mendelssohn-Bartholdy, Felix *841*, *1033*
Mengelberg, Willem 794, 798, 887, 896, 986, 1024, 1037, 1064
Menke, W. 1158
Mennerich, Adolf 911, 1178, 1277
Merbach, Alfred 1100
Merckel, Henri 1297
Merkel, Johannes 797
Mersmann, Hans 1017
Merz, Hermann 902, 972
Merz, N. 1072
Merz-Tunner, Amalie 1158/1159, 1277, 1283
Meßner, Hans 1137
Meßner, Jos. 793, 1065
Metschnabel, Paul 1163
Metzmacher, Rudolf 885
Meyer, Erich 966
Meyer, Ernst 881
Meyer, Gerhard 1274
Meyer, Herm. 1281
Meyer-Giesow, Walt. 846, 873, 1138, 1243, 1314
Meyer-Kirchheim, Gerh. 964
Meyll, Joh. 870
Michalsky, Aenne 752, 753
Michelsen, Hans Frdr. 779
Miehler, Otto 798, 800, 1309
Mießner, Hans 875, 876
Mignone, Francisco 1131
Mikorey, Hans 782
Mildner, Poldi 1243
Milhaud, Darius 1065
Milstein, N. 788
Mirkow, Elli 1287
Mirsch-Riccius, Erich 1178
Misersky, Bruno 1295
Möbus, Alfred 1170
Möbus, Else 908
Mölders, Jos. 887
Moellendorff, Wili von *742*
Mönkemeyer, Helm. 794, 873, 985
Möskes, Hermann 1137, 1176
Mohler, Phil. 876, 883
Mohrhoff, Charlotte 1282
Moißl, Frz. 792, 1063, 1136, 1279
Mojsisowics, Roderich von 734, 802, 896, 900, 904, 990, 996, 1088, 1098, 1182
Monte, Toti dal 887
Monteverdi, Claudio 966, *1276*
Moodie, Alma 754, 974, 1291
Moosbauer, Goswin 1164
Morold, Max 866, 1270
Morsch, Anna 988
Mortari, V. 1066
Moser, Franz 734
Moser, Hans-Joachim 872, 1178, 1182
Moskalenko, Edla 892
Mozart, W. A. 712, 804, 842, *877*, 958, 970, 985, 1000, *1027*, 1039, 1077, 1098, 1240, 1275, 1281, 1310
Mraczek, J. G. 975, 1092, 1302
Muck, Carl 834, 955, *1021*, *1094*
Mühlen, Ilse 1242
Müller, E. Jos. 810, 1036, 1080
Müller, Ernst 969, 1308
Müller, Franz X. 777, 1062, 1294
Müller, Fritz 1295
Müller, Gottfried 734, 736, 752, *811*, 883, 894, 990, 992, 1086, 1138, 1175, 1178, *1286*, 1308, 1309
Müller, Hanns Udo 1162
Müller, Irmgard von 751
Müller, J. W. 770
Müller, Johannes 980
Müller, Jos. 1137
Müller, Katharina 1082
Müller, Maria 775, 832, 935, 937, 943, 1058, 1065, 1132, 1173, 1239, 1320
Müller, Sigfr. Walther *749*, 800, 1074, 1088, 1178, 1186, 1241, 1273, 1283, 1291, 1312
Müller, Walther 785, 978
Müller-Crailsheim, Willy 987, 1172
Müller-John, Herm. 942
Müllerhartung, C. 888
Münch, Herm. 1069
Münchner Violenquintett 998
Münnich, Richard 715
Munteanu, Sophia 753
Munz, Lisa 794
Muroi, Saburo 1186
Mussorgsky, Modest, 1070, 1108, 1184
Mysz-Gmeiner, Lula 747, 868, 982

Nádor, Michael 1244
Nagel, W. 968
Nagler, Franciscus 1175, 1273
Naumann, Ernst Guido 810
Neander, Chr. 1207
Nedden, Otto zur 1176, 1182
Neemann, Hans 1318
Nees, Staf 870
Neher, Caspar 751, 1287
Neitzer, Lilly 785, 786, 978
Nellius, Georg 987
Nemeth, Maria 752, 1244
Némethy, Ella von 1092, 1161
Nette, Gerda 1283
Nettstraetter, Klaus 771, *976*
Neubeck, Ludwig 743
Neubert, Ernst 834
Neuhofer, Franz 1294
Neukeshoven, Wilh. 966
Neumärker, Justus 779
Neumann, Angelo 896, 1023
Neumann, Max 876
Neumeyer, Fritz 908
Nève, Emmi de 1088
Nève, Paul de 1088, 1092
Ney, Elly, 734, 783, 871, 894, 973, 1078, 1086, *1101*, 1172, 1186, 1243, 1288, 1291, 1314
Ney-Trio, Elly 912, 1072, 1180, 1285
Nezadal, Maria 1245
Nick, Edmund 1033
Nicolai, Otto 785
Niedecken-Gebhard, Hanns 715, 965
Niedermayr, Otto 1079
Niedner, Klaus 811
Nielsen, Carl 1278, 1300
Nielsen, R. 1066
Niemann, Rudolph 1049
Niemann, Walter 883, 1090, 1103, *1110*, 1182, 1184, 1273, 1302
Nikel, Anny 896
Nikisch, Arthur 710, 1024, 1134
Nikisch, Mitja 1291
Ninka, K. 898
Nissen, Hanns Hermann 970, 983
Nissen, Hermann 1177
Nitzsche, Maria 1172
Nobbe, Ernst 973
Noetel, Konrad F. 1318
Noeth, Hans 1277
Noort, Henk 1287
Norbert, Karl 752
Noval, Thorkild 1032
Nowotna, Jarmila 752
Nüßlein, Jos. 1163
Nystroem, Gösta 1278

Oberborbeck, Felix 794, 888, 890, 1080, 1160, 1182, 1308, 1314
Obsner, G. E. 987
Oehlmann, Werner 810
Oerner, Carsten 977
Oerttel, Johannes 881

Oettli, Maria 1166
Ohlendorf, Heinz 1306
Oldenburg, Hilde 1140
Olk, Hugo 1177
Olmühl, Paul 786
Olſen, Sparre 1278
Olszewska, Maria 902, 970
Onégin, Sigrid 832, 937
Onno, Ferdinand 753
Opitz, Elly 994
Orel, Alfred 1186, 1279
Orff, Carl 891, 1074, 1276
Orth, Erna 1241
Orthmann, E. 878
Ortner, Heinz 992
Oſterkamp, Ernſt 834, 892, 1135, 1240
Othegraven, Auguſt von 797, 1168
Otto, Julius 1208
Otto, Wilhelm 1169, 1295
Oudille, Franz 872
Overhoff, Kurt, 973, 1078

Pabſt, E. 1137, 1243, 1277, 1308
Pach, Walter 847
Pahl, Maria 1298
Palmgreen, Selim 1278
Pampanini, Boſetta 1065
Pander, Oskar von 789, 1073
Panzer, G. V. 977
Paray, Paul 788
Parup, A. 796
Paſzthory, Caſimir von 800, 802, 869, 988, 996, 1073, 1157, 1188, 1302
Patacky, Koloman von 1161
Patz, W. 1157
Patzak, Julius 771, 884, 971, 973, 990, 1037, 1277, 1281
Pauer, Max von 986, 1308
Pauli, Fritz 772, 791
Paulſen, Helmut 1301
Pauly, Roſe 1065, 1066
Paumgartner, Bernh. 1065
Paxmann, Lore 1242
Pedrollo, Arrigo 1084
Peeters, Emil 1086
Peinen, Bernhard von 770
Peißner, Otto 973
Pellegrini, Alfred 900, 1079, 1088
Peltzer, G. 1063
Pembaur, Joſ. 751, 795, 881, 912, 1069, 1164
Pembaur, Karl 775, 1180
Penndorf, Werner 734, 811
Pepping, Ernſt 886, 1157, 1280, 1312
Perlea, Jonel 1320
Peſchken, Maria 1167
Peter, Erich 1067
Peter, F. 1069
Peter-Quartett 792, 872, 898, 1062, 1243
Peterſen, Wilhelm 1088, 1316
Petraſchk, Artur 881
Petri, Egon 974
Petzl, Walter 883
Petzlbauer, Maria 848
Pfanner, Adolf 734, 876
Pfeiffer, Walter 967
Pfitzner, Hans 710, 723, 736, 748, 783, 786, 789, 795, 804, 810, 844, 846, 848, 892, 908, 912, 942, 955, 961, 988, 1000, 1004, 1033, 1036, 1059, 1072, 1084, 1096, 1131, 1137, 1138, 1173, 1177, 1178, 1182, 1225, 1237, 1268, 1282, 1288, 1290, 1301, 1312
Philipp, Franz 793, 794, 887, 985, 992, 1157, 1182, 1306
Philippi, Maria 941
Philipſen, Marie-L. 974
Piccaver, Alfred 752
Pichler, Gertr. 847, 1244
Piechler, Arthur 1086, 1157, *1171*, 1314
Pierotic, Piero 1245
Pietzner-Clauſen, P. 808
Pilland, Eduard 876
Pillney, Karl Herm. 789, 802, 808, 869, 900, 1188, 1243, 1320
Pilowski, Paul 1169, 1295
Pilß, Karl 847
Piltti, Lea 879
Pinza, Ezio 1065
Pirro, A. 986
Piſtor, Gotthelf 892, 1092, 1161, 1236
Pitzinger, Gertrud 974, 1074
Pizetti, Ildebrando 894, 1066
Pländkner, Heinz von 810
Plaſchke, Friedrich 775
Plate, S. 974
Platen, Hartwig von 783
Platz, Kurt 1163
Pleiſter, Werner 1306
Pleß, Otto 1135
Plock, Max 795, 985
Plötner, Franz 1082
Plonka, Bruno 875
Plüddemann, Martin 980
Pochhammer, Adolf 1082
Prell, Alfred 1287
Pölzer, Julius 971, 1240
Pohl, Gretl 1295
Polſcher, Hanns 1241
Polzer, Odo 1294
Ponchielli, Amilcare 752, 887, 983, 1268
Popp, Hanns 1163
Poppen, Hermann 985, 1078
Poransky, Eugen 942
Pott, Thereſe 1300
Pottgießer, Karl 980
Pozniak-Trio 1176
Prade, Ernſt 994
Praetorius, Michael 1158
Precht, Giſela 1282
Preetorius, Emil 936
Preitz, Franz 773
Preitz, Gerhard 773, *1283*
Prés, Josquin de 923
Preß, Hans 1167
Preuß, Auguſt 876
Prieß, Fritz 877
Přihoda, Vasa 1072, 1243, 1291
Pringsheim, Klaus 1157
Prisca-Quartett 751, 900, 1243
Procházka, Rudolf von 710
Prohaska, Carl 808
Prohaska, Jaro 832, 937, 987, 1070, 1245
Prokofieff, Serge 1133, 1297
Prümer, Adolf 876
Prybit, Heinz 749, 844, 892, 1034
Puccini, Giacomo 782, 844, 979
Pütz, L. 1062
Purcell, Henry 940, 967

Quantz, Joh. Joachim 808
Quartetto di Roma 1086, 1178
Quis, Hela 1241
Quiſtorp, Anny 880

Raab, Riki 753
Raabe, Peter 736, 743, 792, 887, 957, 1000, 1006, 1052, 1061, 1114, 1279, 1312
Raaſtedt, N. O. 880
Raba, Joſt 1176, 1277
Rabenſchlag, Friedr. 940, 980, 1174
Raff, Joachim 1076
Rahmſtorf, Maria 966, 1164
Rall, Aug. 969
Ralph, Torſten 976
Ramacher, Heinz 1167
Ramin, Günther 747, 872, 878, 984, 1069, 1088, 1188, 1262, 1308, 1320
Ramrath, Konrad 1137, 1173
Ranczak-Schaetzler, Hildegarde 787, 970
Rankl, Karl 1290
Raphael, Günther 878, 886, 964, 1180, 1208, 1280, 1290, 1308

Rasberger, Chlodw. 986
Rasch, Hugo 1078
Rasch, Kurt 1092, 1157
Rasing, Otto W. 986
Rau, Franz 751
Rauch, Annemarie 1164
Raucheisen, Michael 804
Ravel, Maurice 891, 1086
Recher, Willy 900
Reger, Max 723, 744, 753, 770, 783, *841*, 886, 983, 1080, 1172, 1174, 1175, 1239, 1318
Rego, Edith 1287
Rehberg, Walter 1072
Rehkemper, Heinr. 971, 990
Rehmann, Theodor 792, 1062
Reich, Cäcilie 970, 1296
Reichardt, Joh. Friedr. 747
Reiche, Gottfried 773
Reichelt, Johannes 715
Reichwein, Leopold 751, 987, 996, 1073, 1243
Reidinger, Friedr. 984, *1139*, 1188, 1314
Reidock, Oskar 1310
Reimann, Eugen 1310
Reimann, Wolfgang 887, 1174
Rein, Walter 779, 876, 887, 1176, 1299, 1314
Reinecke, Karl 1022, 1080
Reinhard, Max 1304
Reinhold, Otto 1208
Reining, Maria 847, 970, 972, 1088, 1171
Reinmar, Hans 1032, 1236, 1290
Reisch, Matthäus 1277
Reiser, Emil 1172
Reiser, P. Beat. 986
Reiter, Jos. 783, 1186, 1294
Reitz, Robert 795, 1172, 1173, 1182
Reitz-Quartett 1172, 1186
Renner, Jos. *864*
Respighi, Ottorino 892, 961, 978, 1170, 1180, 1312
Rethberg, Elisab. 1032, 1131
Reuß, August 912
Reuß, Erbprinz 797, 882, 989, 1177, 1309
Reuß, Franz Wilhelm 1177, 1236
Reuter, Florizel von 894, 1166, 1176
Reuter, Jos. 1162
Reuter, Traute 1038
Reuter-Lohmeyer, Meta 880
Reutter, Hermann 876, 1070, 1178, 1314
Rex, Erich 1283
Reznicek, Nik. von 894, 1067, 1080, 1082
Ricci, Corrado *863*
Richter, Alfred 1079
Richter, Ernst 964, 989, 1273, 1286
Richter, Eugen 783
Richter, Julius 1100
Richter, Martin 1176
Richter, Otto 1208
Richter, Richard 1290
Richter-Haaser, Hans 883
Riebensahm, Erich 982
Riede, Erich 1242
Riehl, Isolde 984, 1140, 1314
Riehl, W. H. 1231
Riemann, Ernst 912, 1182
Riemann, Hugo 1016
Riese, Eduard 869
Riese-Boegk, Maria 880
Riesemann, Oskar von 1177
Rieth, Hermann 1300
Riethmüller, Otto 1173
Rieti, V. 1066
Riisager, Knud. 1278
Rimsky-Korssakoff, Nicolai-Andr. 869, 1036, 1268
Rinaldini, Jos. 983, 1139
Rinkens, Wilhelm 876, 1068, 1191
Rittelbusch, Eugen 1287
Ritter, Alexander 724
Ritter, Alice 1167
Ritter, Hermann 1048
Ritter, Leo 888
Rocca, L. 1066
Rode, Wilhelm 775, 787, 836, 908, 970, 1032, 1132, 1156
Roeder, Erich 770
Röder, Johannes 886, 1177
Rödger, Emil 964
Röhr, Hugo 788, 961
Rösch, Friedr. 723
Rösler-Keuschnigg, Maria 1071
Roessel, Anatol von 800
Rohden, Anton 1241, 1312
Rohlfs-Zoll-Quartett 1286
Rohloff, Max 1192
Rokyta, Erika 847, 983, 1140, 1314
Rolland, Romain 732
Rolle, J. H. 721
Roller, Alfred 768, 866, 933, 1058, 1065, *1270*
Romano, Stella 1073
Rootzén, Kaisa 906
Rorich, Carl *1048*, 1070
Rosa, Salvator 959
Rosbaud, Hans 1075, 1138, 1300
Roselius, Ludwig *974*, 1088
Rosen, Karl 797
Rosenberg, Alfred 793, 1136
Rosenmüller, Joh. 980
Rosenthal-Heinzel, Alfred 874
Rossini, Gioacchino 787, 898, 961, 972
Roswaenge, Helge 786, 832, 935, 1032, 1132, 1283
Rosza, Miklás 965, 996, 1061, 1157, 1182, 1243
Roth, Aug. 810
Roth, Bertram 872
Roth, Curt 1180, 1273
Roth, Max 972, 1310
Rother, Arthur 797, 1086, 1132, 1281, 1306
Roussel, Alb. 1067, 1182
Rozycki, Ludomir 794
Rubinstein, Anton 1022, *1118*
Rubinstein, Arthur 777
Rudolf, Eduard 1294
Rückbeil-Hiller, Emma 1176
Rücker, Curt 712
Rückert, Richard 1176
Rüdel, Hugo 796, 832, 935, 937, 1113
Rüdinger, Gottfried 912, 979, *1171*
Rühlmann, Franz 715, 1078 1159, 1176
Rühr, Jos. 786
Rühr, Otto 1078
Rünger, Gertrud 1037, 1065, 1066, 1140
Rüter, Hugo 1082
Ruge, L. 889
Rumpf, Wilh. 800, 977
Ruoff, Wolfgang 912
Rust, Bernhard 1052
Rust, Fr. 773
Ruthardt, Adolf 1177
Ruthström, Julius 885
Rychnowsky, Ernst 797, 987

Saar, Hans von der 793
Sacher, Paul 794
Sachsenberg, Ilse 1282
Sachße, Hans 789, 883
Sack, Erna 788, 976, 1303
Säurig, Bruno 966
Saeverud, Harald 1278
Sagebiel, Emma 1168
Sagebiel, Franz 1168
Sagerer, Hermann 912, 1277
Saller, Helmut 1070
Salmhofer, Franz 1244
Salomon, Joh. Peter 1026
Saltzmann, Otto 843, 892, 1034
Salvatini, Mafalda 1070

Salzburger Streichquartett 1275
Sammet, Thilde 1282
Sammler, Friedbert 994
Sandberger, Adolf 1004, 1088, *1231*, 1310
Sander, Aug. 891
Sandner, Robert 884
Sandt, Max van de 987, *1035*
Sandten, Fränze 1088
Sanine, Alex. 887
Sarata, Th. 1242
Saß, Leopold 1176
Sator, A. 1072
Sauer, Emil 787, 1088
Savelkouls, Adolf 1167
Schabbel, Willy 1164
Schachtebeck, H. 973
Schachtebeck-Quartett 1241, 1284
Schadewitz, Carl 896, 898, *1072*
Schäfer, A. 941
Schaefer, Alfred 1080
Schäfer, Joh. 1029
Schäfer, Karl 1070, 1175, 1304
Schäfer, Wilhelm 1077, 1159
Schäffler, Ludwig 1163, 1284
Schaljapin, Fedor 753, 976
Schalk, Franz 955
Schamberg, Emil 941
Schamberger, Auguſt 975
Schanze, J. 780, 986
Scharwenka, Xaver 1022
Scheel, Rudolf 989, 1137
Scheidler, Bernh. 793
Scheiger, Wolfg. 964, 969
Schein, Joh. Herm. 838
Scheinpflug, Paul 1320
Schelb, Joſ. 977
Schelbach-Pfannſtiehl, Luiſe 1164
Schell, W. 1168
Schellenberg, Arno 884
Schellhorn, Alois 1277
Schem, Hermann 1072
Schemm, Hans 1304
Schendler, Anna 1082
Schenk, Erich 1306
Scherchen, Hermann 987, 1066, 1297
Schering, Arnold 1077
Scherz, Eduard 1286
Schick, Philippine 789
Schickhardt, Joh. Chr. 965
Schiede, Phil. 1192
Schier, Magda 968
Schiering-Quartett 877
Schiffmann, Ernſt 898, 1070, 1175, 1304
Schiffner, Richard 802, 1160
Schild, Erich 800
Schill, Erich Maria 1090
Schillings, Max von 723, 735, 782, 888, 1070, 1177, *1236*, 1283, 1294
Schillings-Kemp, Barbara von 908
Schimon, Ferdin. 1028
Schimpke, Lotte 1282
Schindler, Hanns 802, 877, 964, 994, 1072, 1092, 1163, 1176, 1188
Schipper, Emil 752, 1140
Schirach, Roſalind von 734, 972, 990, *1068*, 1084, 1086, 1164, 1186, 1244
Schirmer, Karl Auguſt 1192
Schirp, Wilh. 843
Schittenhelm, Herm. 1275
Schjelderup, Gerh. 988, 1157, *1168*
Schlag, Ewald 751
Schleicher, Hans 1163
Schleifer, Karl 1074
Schlemm, Guſt. Adolf 1061, 1169
Schlenck, Hans 795
Schleuning, Wilhelm 752, 1138, 1287
Schliepe, Ernſt 898, 965
Schlüter, Erna 1167
Schlusnus, Heinrich 892 976, 978, 1166
Schmalſtich, Clemens 790, 889, 900
Schmid, Alfons 793, 800, 969, 1274
Schmid, Anton 1082
Schmid, E. H. 788
Schmid, Egon 797, 1082, 1310
Schmid, Heinr. Kaſp. 719, 876, 1080, 1176, 1303
Schmid, Julius 808
Schmid, Willi 987, *998*
Schmid-Lindner, Aug. 795, 912, 1176, 1304
Schmidt, Annelies 880, 1166
Schmidt-Quartett, Felix 900
Schmidt, Franz 753, 790, 1157
Schmidt, Fritz, 980
Schmidt, G. F. 883
Schmidt, Günther 773
Schmidt, H. 1037
Schmidt, Joſ. 1293
Schmidt, K. 969
Schmidt, Karl 796
Schmidt, O. 977
Schmidt, O. S. 1100
Schmidt, Rich. Frz. 980
Schmidt, Walther 1177
Schmidt, Wilhelm 878
Schmidt-Belden, Kurt 984
Schmidt-Iſſerſtedt 989, 1309
Schmidt-Seeger, Heinr. 1192
Schmidt-Teich, Hermann 1092, 1302
Schmidtkonz, Max 1163
Schmitt, Florent 1297
Schmitt, H. 1137
Schmitz, Iſabella 1192, 1242
Schmitz, Paul 843, 970, 979, 1034, 1240
Schmitz, Peter 1036, 1137
Schmücker, Marie Th. 1080
Schmutzer, Franz 1082
Schnabel, Artur 792
Schneevoigt, Georg 1077
Schneider, Friedrich 773
Schneider, Horſt 795, 1175
Schneider, Ilſe 1243
Schneider, Louis 1082
Schneider, Michael 794
Schneider, Theodor 1148
Schneider-Marfels, Johannes 1192
Schneller, Hermann 1100
Schnerich, Alfred 1309
Schnitzler, Viktor 987, *1035*
Schnorr von Carolsfeld, Ludw. *828*
Schocke, Joh. 845
Schoeck, Othmar 980, 998, 1088
Schoedel, Guſtav 1304
Schöffer, Peter 810
Schöffler, Paul 774
Schön, Gertrud 1281
Schönberg, Arnold 1016, 1177, 1297
Schönemann, Karl 1157
Schönherr, Friedr. W. 1157
Scholty, Hans H. 847
Schoop, Trudi 1038
Schorr, Friedr. 752, 1037
Schrade, Leo 1098, 1306
Schrader, L. 772
Schramme, Ruth 1284
Schreck, Guſtav 794
Schreiber, Fritz 983, *1138*
Schreiber-Hoffmann, Ed. 1167
Schrimpf, Otto 793, 1242
Schröder, Dorothea 881, 1282, 1308
Schroeder, Herm. 1075
Schröder, Kurt 1194
Schroeder, Rolf 885, 1286
Schroeter, Lore 1036
Schubart, Daniel 1276
Schubert, Frz. *839*, 877, 898, 902, 979, 994, 1114, 1157, 1192
Schubert, Heinz 733, 898, 1070, 1283, 1301
Schubert, Kurt 889, 1160
Schülen, Karl 876
Schüler, Hans 843, 1034, 1178

Schüler, Ilse 892, 1282, 1293
Schüler, Johannes 751, 1157, 1243, 1287, 1288
Schüler, Karl 1173
Schünemann, Georg 984
Schürer, Ernst 1163
Schürmann, Harry 1295
Schütte, Erika 1036
Schütz, Franz 753, 983, 1140, 1314
Schütz, Heinrich 775, 1207, 1259, *1276*
Schuh, Willi 998
Schulhoff, Otto 753
Schulte-Strathaus, Ernst 796
Schultze, Gerh. 906
Schulz Carl 715
Schulz, Else 771, 977
Schulz, Helene 1164
Schulz, Joh. P. Abr. 779
Schulz, Walter 794, 987, 1075, 1170, 1172, 1173
Schulz-Dornburg, Hanns 1177, 1282
Schulz-Dornburg, Rudolf 751, 978, 990, 1301
Schulze, Fritz 770, 773, 1283
Schulze-Prisca-Quartett 1287
Schum, Alexander *746*, 775, 986, 1084, 1177
Schumann, Camillo 1079
Schumann, Clara 994
Schumann, Elisab. 753, 808, 846, 970, 1037
Schumann, Georg 747, 887, 990, 1086, 1174, 1178, 1237, 1316
Schumann, Robert 780, *841*, 957, 994, 1080, 1115
Schuricht, Carl 734, 965
Schuster, Gerhard 781, 782, 1161
Schwarz, Gerhard 891, 986, 1175
Schwarze, Max 1082
Schwarzenau, O. 1158
Schwaßmann, Ernst 880
Schwebs, Hellmuth 1080, 1161
Schweska, Hans 782
Schwickert, Gustav 733, 811
Scott, Cyril 712, 792
Seebaß, Georg 869
Seebohm, Erwin 783, 1148
Sehlbach, Erich 964, 1036
Sehlbach, Helene 872
Seidelmann, Helm. 797, 1282, 1289
Seider, August 892, 1034, 1240, 1293
Seidl, Erich 798
Seidl, Jos. 1277
Seidler, Erich 1186
Seifert, Bernh. 1184
Seiffert, Max 712, 872, 1158
Seitz, Friedr. 1163
Sellschopp, Hans 1078
Sendel, Carmen 771, 877
Sendt, Willy 875, 1182
Senff-Thieß, Emmy 782
Senffl, Ludwig 822
Senn, Karl 1294, 1302
Serafino, Tullio 787, 987, 1066
Serkin, Rudolf 787
Seubel, Karl 1069
Seydel, Carl 971
Seydel, Martin *1035*, 1082
Seyffardt, Ernst 969
Seymer, William 908
Sibelius, Jean 908, 990, 1067, 1278
Sieben, Wilhelm 1137, 1243
Sieber, Lilli 754
Siedel, Erhard 1034
Siegert, Emil 783, 1298
Siegl, Otto 876, 881, 969, 983, 992, 1137, *1138*, 1182, 1314
Siewert, Ludwig 846, 1289
Sigmund, Paul 977
Sigwart, Botho 1073, 1239
Silbermann, Andreas 1063
Simon, Hermann 712, 792, 800, 876, 886, *906*, 908, 968, *975*, 976, 990, 994, 1173, 1208, 1308, 1314
Simon, Walter von 987
Simons, Rainer 1082
Singer, A. 1177
Sittard, Alfr. 889, 891, 1301, 1308
Sixt, Joh. A. 1184
Sixt, Paul 973, 1172
Smetana, Friedr. 752, 900, 1004
Smigelski, Ernst *1074*
Sobinow, Leonid 1310
Söhnlein, Kurt 1292
Söllner, Otto 873, 942
Sörensen, Betty 881
Sohler, Willy 881
Soldan, Kurt 1096, 1316
Solms-Laubach, Bernhard 1282
Sommer, Otto 793, 1160
Sonnen, Willi 772
Sonner, Rudolf 1275
Sottmann, Annemarie 974
Spallart, M. G. von 1157
Speckner, Anna 1074, 1277
Spieß, Daisy 1133
Spieß, Leo *967*
Spilcker, Max 892
Spindler, Max 986
Spitta, Clara 1284
Spitta, Heinrich 802, 869, 1275
Spitzmüller-Harmersbach, A. 1157
Spörl, Jobst 869
Spohr, Dorette 1028
Spohr, Ludw. 798, 890, 976, *1028*, 1068, 1172
Spring, Alexander 751, 832, 1058, 1137
Springer, Karl 808
Springer, M. 1294
Staab, Richard 1304
Stadelmann, Li 912, 1162, 1277
Stadler, Jos. 896, 1273, 1314
Städing, Hildeg. 1080
Staegemann, Waldemar 1286
Stahl, Frieda 980
Stahl, Heinr. 1072
Stang, Walter 793, 1136
Stange, Herm. 1318
Stark, Günther 751, 1037
Stark, Hanne 969
Stave, Joachim 1078, 1159
Stavenhagen, Wolfg. 1314
Stech, Willy 1243
Stechow, Wolfg. 1164
Steeger, Erich *1283*
Steffani, Agostino 966
Stege, Fritz 906, 908, 1055, 1168, 1176, 1182, 1194
Steglich, Rudolf 873
Stein, Fritz 747, 793, 887, 888, 904, 1174, 1182
Stein, Ingeborg 785
Stein, Karl-Heinz 782
Stein, Max Martin 733, 811
Steinberger, O. 1079
Steinkamp, G. 1072
Stemplinger, Eduard 1171
Stenhammar, Wilhelm 1278
Stephan, Rudi 751, 896, 980, 1320
Stephani, Herm. 1174
Stern, Mathilde 980
Sterneck, Bertold 787, 971, 1140
Stieber, Horst-Hans 869, 876
Stiedry, Wilhelm 896
Stieg, Oskar 785
Stiegler, Karl 754
Stier, Alfred 975, 1174
Stig, Asgar 978
Stilz, Phil. 877
Stingl, Anton 733
Stoeckel, Alfred 1308
Stöckert, Fritz 780
Stoffer, Ernst G. 1295
Stokowski, Leop. 896
Stoltzer, Th. 822

Stolz, Guſtav 791
Storck, Eliſab. 795
Storck, Karl 795
Strack, Theo 1065
Stradal, Auguſt 1240
Stradal, Hilde 808
Sträßer, Ewald 1072, 1186, 1243
Straeten, Edm. von der 1310
Straßenberger, Georg 721
Straube, Axel 879
Straube, Karl 880, 1075, 1132, 1134, 1174, 1262
Strauß, Johann 808, 982, 1076
Strauß, Richard *710*, *723*, 734, 744, 750, 768, *775*, 786, 793, 798, 800, 804, 808, 832, 846, 848, 869, 890, 894, 919, 934, 962, 972, 982, 988, 1000, 1058, *1061*, 1066, 1077, 1086, 1096, 1166, 1167, 1182, 1225, 1237, *1264*, 1283, 1288, 1294, 1296, 1318, 1320
Strawinsky, Igor 753, 1065, 1066, 1293
Strecke, Gerh. 795, 876, 890
Streckfuß, Walter 750, 843, 892, 1034, 1135, 1240, 1293
Strehler, Frz. 795, 890
Streicher, Emil 994
Stretz, Joſ. 1163
Streuli, Adolf 794
Striegler, Kurt 878, 975, 1285, 1286, 1301
Strnad, Oscar 1065
Strobach, Hans 776, 894, 976, 1286
Strobel, Otto 1073, 1270
Strohm, Heinrich 986
Stroß, Wilh. 794, 871, 894, 912, 1243
Strozzi, Violetta de 776
Strub, Max 1166, 1243
Strube, Adolf 715, 772, 1174, 1306
Studer, Carmen 787
Stueber, Karl 885
Stürmer, Bruno 876, 964, *968*, 1157, 1173, 1299, 1312, 1314
Stuiber, Paul 876
Stumme, Wolfgang 1306
Sturmfels, B. 772
Süßenguth, Siegfr. 1164
Suhrmann, Elſe 1163
Suk, Joſ. 1174, 1191
Supervia, Conchita 787
Surani, Anna 793
Sweelinck, Pieter Jean 1186
Swieten, Gottfried van *1025*
Szantho, Enid 752, 984, 1139
Szenkar, Eugen 752
Szigeti, Joſ. 792

Tank, Robert 965
Tannert, Hans 873
Tansman, Alexander 777
Tapp, Frank 712
Tappolet, Siegfr. 1245
Taubert, Ernſt Eduard 987, 1075
Taubert, Heinz 885
Taucher, Kurt 1285
Tauſche, Anton 983, 1140
Tauſcher, Hildegard 1078
Taut, Robert 1073
Tegetthoff, Elſe 1236
Telemann, G. Ph. 772, 873, 967, 1242
Telmany, Emil 1300
Terry, Sanford 1309
Teſchemacher, Margar. 776, 881, 976, 1071, 1092, 1161
Tessmer, Hans 891
Teubig, Heinrich 1176
Thamm, Eugen 1316
Thamm, Maximilian 884
Theopold, Hans Martin 1284
Theß, Nikolaus 1242
Thiede, Fritz 880
Thiel, Karl, 1174
Thiele, Alfred 878
Thiele, Rudolf 987
Thielemann, Hans 1137
Thielemann, Hubert 1284
Thieme, Karl *749*, 1274
Thienen, Hildeg. 900
Thierfelder, Helmuth 796, 846, 1180
Thillot, Jennie von 1312
Tholl, Hugo 1184
Thoma, Georghanns 1281
Thomas, Joan Ma 777
Thomas, Kurt 781, 887, 979, 986, 1148, 1160, 1166, 1174, 1175, 1188, 1208, 1264, 1308
Thomaſtik, Franz 848
Thülen, Anneliefe von 1241
Thuille, Ludwig 844, *1299*
Tietjen, Heinz 768, 832, 934, 935, 992, 1058, 1132
Timmermanns, Ferd. 870
Tiſcher, Gerhard 714, 1267
Topitz-Feiler, Jetty 1294
Toscanini, Arturo 787, 798, 902, 1064, 1080, 1092, 1191
Toth, Erika 754
Trägner, Rich. 782, 1280, 1308
Traempler, W. 1176
Trantow, Herbert 1133, 1157
Trapp, Jak. 889, 1277
Trapp, Max 748, 906, 1070, **1174**, 1178, 1180, 1188, 1312, 1320
Treffner, Willy 1292
Trenkner, Werner 800, 802, 894, 1131, 1186
Trenktrog, Gertrud 886
Treskow, Emil 845
Trexler, Georg 1075
Trezger, Heinz 1275
Tricht, K. von 973, 1158
Trienes, Walter 712
Trinius, Hans 751, 846
Trio italiano 896
Trittinger, Adolph 1175
Tröſter, Thereſe 1140
Trötzſchel, Elfriede 976, *1286*
Trundt, Henny, 974
Trunk, Maria 735
Trunk, Richard 733, 793, 796, 845, 876, 883, 909, 941, 942, 968, 1149, 1168, 1243, *1272*
Tſchaikowsky, Peter 1178, **1236**
Tſcherepnin, Alexander 1084, 1133, 1184
Tſchurtſchenthaler, Georg von 873
Tutein, Karl 970, 972, 979
Tutenberg, Fritz 782, 797, 1082

Uhlig, Bernhard 1316
Ulbricht, Wilh. 980, 1240
Uldall, Hans 906
Umlauft, Paul 797
Unger, Hermann 908, 990, 1175, 1186
Urſuleac, Viorica 1037, 1065, 1066
Uſiglio, G. 1066
Utz, Kurt 1079

Valen, Fartein 1278
Valentin, Erich 780, 789
Varges, Kurt 1100
Vargo, Guſtav 1071, 1310
Varnay, Helma 978
Veidl, Theodor 1086, 1157
Verdi, Gius. 844, 973, 1000, 1032, 1310
Veretti, A. 1066
Vetter, Walther 987, 1306
Villiers, Vera de 847
Vilmar, W. 1082
Völker, Franz 832, 936, 943, 970, 990, 1066, 1173, 1245
Völker, Wolf 1288
Vogel, Adolf 971
Vogel, W. 1066
Vogt, Hans 1064
Voigt-Göllerich, Giſela 906, 1137
Voigtländer, Edith von 974, 1304

Volbach, Walter 1080
Volkmann, Otto 751, 887, 965, 1061, 1180
Volkmann, Rudolf 1068, 1166
Vollerthun, Georg 868, 894, 908, 962, 1084, *1155*, 1314
Vollhardt, Emil Rich. 781
Vollmer, Bernh. 972
Vollnhals, Rud 1098
Volpi, Lauri 1245

Wach, A. 1298
Wälterlin, O. 942
Wagner, Cosima 1024
Wagner, Friedr. 906
Wagner, Jos. 896
Wagner, Richard 724, *768*, 816, *818*, 867, 869, 902, *921*, *925*, 942, 961, *969*, 979, 988, 992, 1004, 1025, 1039, *1056*, *1057*, *1160*, 1173, 1191, 1208
Wagner, Robert 983, *1139*
Wagner, Siegfried 792, 883, 889, 896, 928, 992, 1024, 1084, 1134, 1310
Wagner, Winifred 892, 1058, 1270
Waibel, Xaver 1176
Waldmann, J. 882
Walker, Luise 1304
Walleck, Oskar 772, 891, 996
Wallmann, Margarete 752, 1244
Wallnöfer, Adolf 1088
Waloszczyk, Franz 940, 1241
Walter, Bruno 798, 848, 1064, 1140, 1304
Walter, Erich 892
Walter, Gg. A. 987, 996
Walter, Hans-Jürgen 966, 996
Walter, Paul 1244
Walter, Robert 982
Walter-Choinanus, Iduna 987
Walterlin, C. 1289
Waltershausen, H. W. von 910, 912
Walther, Fred 981
Walther, J. G. 1158, 1175
Walz, Karl 969
Wandrey, Konrad 810
Wappenschmitt, Oscar 898
Warner, Theodor 1188
Warneyer, Marianne 749, 843
Wartisch, Otto 883, 973, 1070, 1084, 1302
Watzke, Rudolf 747, 1072, 1132, 1166
Wawrowsky, Fritz 994
Weber, Alois 795
Weber, Gottfried 958
Weber, Hermann 1286
Weber, Hilmar 802
Weber, Ludwig 735, 868, 875, 971, 1180, 1275, 1286, 1296, 1312
Weber, Werner 887
Wedig, Hans 751, 846, 1064, 1086, 1157, 1178, 1273, 1288, 1314
Wehding, Hans-Hendrik 748, *883*
Wehle, Gerh. F. 898, 1310
Wehner, Fritzk. 878
Weidlich, Fritz 1245
Weikenmeier, A. 772
Weill, Kurt 788
Weinberg, Willi 792, 1062
Weingartner, Felix von 787, 798, 898, 1064, 1066, 1096, 1140
Weinlig, Chr. Th. 1208
Weinschenk, Albert 1294
Weis, Maria 880
Weisbach, Hans 749, 789, 884, 939, 956, 980, 996, 1075, 1098, 1186, 1188, 1302
Weishoff, Carl Lud. 800, 802
Weismann, Julius 751, 798, 977, 1061, 1080, 1082, 1283, 1286, *1291*, 1316
Weismann, Ursel 942
Weismann, Wilhelm 712, 723, 1192, 1316
Weiß, Karl 976
Weißenborn, Hermann 868
Weißensteiner, Raimund 753
Weitzmann, Fritz 1134, 1273, 1302, 1320
Weitzmann-Trio 1237
Weller, Walther 1293
Wellesz, Egon 869
Welsch, Marianne 969
Welter, Friedr. W. 734
Wendel, Ernst 904, 973, 990, 1314
Wendling-Quartett 776, 881, 973, 974, 982, 1069, 1070, 1072, 1166, 1275, 1287, 1296, 1302
Wennig, Erich 810
Wentscher, Gertrud 892
Wenzel, Eberhard 975, 1208
Wenzinger, August 1138, 1158
Werlé, H. 810
Wermann, Oskar 1208
Werner, Phil. 783
Werner, Theo A. 1309
Wernigk, Wilhelm 1037
Werth, J. 1168
Wessel, Wilhelm 1176
Wesselmann, Hilde 871, 877, 1086, 1166
Westermann, Fritz 1079
Wetchy, Othmar 1188
Wetz, Richard 795, 868, 876, 956, 973, 992, 994, 1069, 1114, 1182
Wetzel, Justus Herm. 889
Wetzelsberger, Bertil 846, 942, 1138, 1289
Weweler, August 890, 983, 1036, 1137, 1163, 1283
Weyl, Jos. 1090
Wichmann, Kurt 880, 1282
Widor, Chr. M. 787
Widowitz, Oskar 1289
Wieber, Elsa 776, 972
Wiedemann, Hermann 972
Wiedemann, Max 869
Wiemann, Robert 1080
Wieniawski, Henryk 1096
Wiesenthal, Grete 1038
Wildhagen, Erich 1319
Wilhelmy, Aug. 1049
Wilke, H. R. F. 770
Wilke, Hermann 940
Wille, Alfred 1316
Wille, Georg 879
Willer, Luise 788, 970, 1132, 1236
Willms, Jos. 1100
Willroth-Schwenck, Fritz 973, 1281
Willy, Johannes 881, 1167, 1288
Wilms, Franz 876
Wimmer, Luitgard 754
Winckelmann, H. 1165
Windisch, Ludwig 1080
Windt, Herbert 712, *967*
Winkelkemper, Peter 845
Winkler, Bruno 1303
Winkler, Georg 802, 900, 985, 986, 1175, 1308
Winkler, Käthe 1175
Winkler, Karl 754
Winnübst, Johann 892
Winter, Hans A. 788, 883, 979, 1303
Winter, Ellen 843, 892, 1034, 1135, 1240
Winterberg, Wilhelm 1286
Winterfeld, Marg. von 873
Wiskott, Elis. 1075
Wismeyer, H. 1079
Wißmann, E. 1158
Witt, Frz. Xaver 1035
Witt, Günter de 733
Witt, Jos. 845
Witte, Wilhelm 785
Wittmer, E. L. 983, 1275
Wittrisch, Marcel 783, 892, 974, 990, 1032, 1164, 1176, 1300
Witzleb-Ihle, Marg. 1166

Wölki, Konrad 1318
Woerſching, Joſ. 986, 1063, 1074
Woiku, Peter 1082
Wolf, Bodo 845, *1287*
Wolf, Fritz 937, 972
Wolf, Hugo 996, 1115, 1320
Wolf, Johannes *1258*
Wolf, O. 772
Wolf, Winfried 794, 974, 1188, 1237
Wolf-Ferrari, Ermanno 980, 1067, *1141*, 1286
Wolf-Matthäus, Lotte 889, 1164
Wolff, Albert 787
Wolff, Hans 1177
Wolff, Minna 988
Wolff, Willi 796
Wolfram, Carl 987
Wolfrum, Phil. 1006, 1174
Wolfurt, Kurt von 748, 800, 894, 1157, 1180, 1182, 1208, 1243, 1314
Wollenſchläger, Adolf 1318
Wollenweber, Charlotte 1163
Wollgandt, H. E. 832, 1057, 1239
Wollgandt, Käthe 834
Wolſchke, Karl 1239
Wolzogen, Hans von 928
Wood, Henry 1088
Wormsbacher, Henry 1184
Woyrſch, Felix *1197*
Wührer, Friedr. 1176, 1300
Wüllner, Ludwig 1072, 1105, 1180, 1192, 1237, 1239
Wünger, Rud. 1287
Würz, Anton 789
Wüſt, Karl 876
Wüſtinger, Wolfgang 1282
Wurfſchmidt, Willi 1177
Wurm, Mary 781
Wutzky, Anna Charlotte 904, *1152*, 1190

Zacher, Paul 787
Zador, Eugen 869, 1273
Zallinger, Meinhard von 845, 1242
Zapf, Arthur 1162
Zapf, Heinrich 1080, 1309
Zartner, Rudolf 877
Zaun, Fritz 751, 804, 845, 1137, 1242
Zeh, Bernd 796, 1173, 1186
Zehelein, Alfred 992, 1074
Zeiß, Karl 787
Zeller, Heinrich 987
Zeller, J. B. 1072
Zelter, Karl 793
Zemlinsky, Alexander von 752, 1242
Zenck, Hermann 965 1173
Zenke, Paul 1157
Zernick-Quartett 748
Zich, Ottokar 1310
Ziegler, Benno 1090
Ziehrer, K. Michael 944
Zierler, Stephan 847
Zilcher, Hermann 748, 788, 795, 800, 877, 887, 900, 983, 1072, 1088, 1131, 1182, 1186, 1192, 1316, 1320
Zilcher-Kieſekamp, Marg. 1182
Zillig, Winfried 1320
Zillinger, Erwin 791
Zimmer, Walther 892, 1068, 1135, 1240, 1293
Zimmermann, Curt 904
Zimmermann, Erich 834, 937, 1037, 1132
Zimmermann, Reinh. 1279
Zinne, Wilh. 987
Zinnert, Otto 981, 1164
Zitek, Wilhelm 1192
Zobeley, Fritz 965
Zoebiſch, Senta 892, 1034
Zöllner, Heinrich *744*, 808, *871*, 1168, 1283, 1314
Zöllner, Walter 1166
Zogbaum, Helene 1167
Zulauf, Ernſt 1138
Zweig, Fritz 891
Zweig, Stefan 1061
Zwißler, Karl-Maria 846, 1036, 1138, 1289
Zybill, Hermann 881

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

101. JAHRGANG

HEFT 1 *1934* *JANUAR*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

VON DEUTSCHER MUSIK

Die beliebte Geschenkreihe!

Band 31
Walther Nohl
GOETHE UND BEETHOVEN
Mit zwei Bildbeilagen
Geheftet RM. 0.90, Ballonleinen RM. 1.80

Band 32
Hans Watzlik
ADLEREINSAM
Erzählungen um Beethoven
Mit einer Bildbeigabe
Geheftet RM. 0.90, Ballonleinen RM. 1.80

Band 33
Erich Worbs
BEETHOVEN
Novellen und Verse aus seinem Mythos
Mit einer Bildbeilage
Geheftet RM. 0.90, Ballonleinen RM. 1.80

Band 34
Bernhard Fischer
DIE ACHTE SYMPHONIE
Eine Beethoven-Novelle
Mit einer Bildbeilage
Geheftet RM. 0.90, Ballonleinen RM. 1.80

Band 37
Hans von Wolzogen
MUSIK UND THEATER
Mit einer Bildbeilage
Geheftet RM. 0.90, Ballonleinen RM. 1.80

Band 38
Max von Oberleithner
ERINNERUNGEN AN ANTON BRUCKNER
Geheftet RM. 0.90, Ballonleinen RM. 1.80

Band 39
Herma Studeny
DAS BÜCHLEIN VOM GEIGEN
Geheftet RM. 0.90, Ballonleinen RM. 1.80
dazu:
ÜBUNGSBEISPIELE
4°, RM. 2.—

Band 40
Max Graf
VIER GESPRÄCHE ÜBER DIE DEUTSCHE MUSIK
Geheftet RM. 0.90, Ballonleinen RM. 1.80

Band 41
Max Hasse
VOM DEUTSCHEN MUSIKLEBEN
Die Neugestaltung
unseres Musiklebens im neuen Deutschland
Geheftet RM. 0.90, Ballonleinen RM. 1.80

Band 42
Fritz Tutenberg
MUNTERES HANDBÜCHLEIN DES OPERNREGISSEURS
Geheftet RM. 0.90, Ballonleinen RM. 1.80

Band 43
Friedrich Klose
BAYREUTH
Mit einer Bildbeilage
Geheftet RM. 0.90, Ballonleinen RM. 1.80

Gustav Bosse Verlag Regensburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann.
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1934 HEFT 1

INHALT

Dr. Ludwig Gerheuser: Gottfried Rüdinger . . . 9
Dr. Werner Kulz: Was ist uns Musik? . . . 13
Otto Nicolai: Ein unbekannter Brief an seinen Vater. Mitgeteilt von Dr. Georg Kinsky 15
Reinhold Zimmermann: Anton Schindlers Kompositionen . . . 17
Dr. Alfred Heuß: Ein künstlerisches Dokument aus J. S. Bachs bitterster Zeit . . . 20
Dr. Heinrich Frenzel: Der Deutsche Franz Liszt . . . 23
Gerhard Schwalbe: Adam Krieger . . . 28
Paul Schlegel: Johann Adolf Hasse und die Glanzperiode der italien. Oper in Deutschland . 30
Dr. Robert Pessenlehner: Die Museumsgesellschaft in Frankfurt a. M. und die großen Meister der Musik . . . 32
Dr. Erwin Bauer: Die Italienfahrt des Nationalsozialistischen Reichs-Symphonieorchesters . . 37
Ida Deeke: Genesen . . . 41
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik . . . 43
Dr. Alfred Heuß: Musik in Leipzig . . . 45
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland . . . 46
Univ.-Prof. Dr. Viktor Junk: Wiener Musik . . . 50
Wolfgang von Bartels: München und die Sendergruppe Südost . . . 53
Dr. Horst Büttner: Die Stunde der Nation . . . 55
Dr. Alfred Heuß: Die im November gesendeten Bach-Kantaten . . . 55
Die Lösung des musikalischen Buchstaben-Preisrätsels von Heinrich Bohl . . . 57
Edwin Janetschek: Musikalisches Silben-Preisrätsel . . . 60

Neuerscheinungen S. 61. Besprechungen S. 61. Kreuz und Quer S. 69. Ur- und Erstaufführungen S. 82. Musikfeste und Tagungen S. 82. Konzert und Oper S. 85. Rundfunk-Kritik S. 100. Musikfeste und Festspiele S. 103. Gesellschaften und Vereine S. 104. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 105. Kirche und Schule S. 106. Persönliches S. 108. Bühne S. 109. Konzertpodium S. 110. Der schaffende Künstler S. 114. Verschiedenes S. 116. Funknachrichten S. 116. Musik im Film S. 118. Deutsche Musik im Ausland S. 118. Kulturschallplatten-Kritik S. 120. Aus neuerschienenen Büchern S. 2. Ehrungen S. 2. Preiausschreiben S. 2. Verlagsnachrichten S. 4. Aus Zeitschriften S. 4.

Bildbeilagen:

Gottfried Rüdinger . . . 9
Johann Adolf Hasse . . . 24
Prof. Dr. Rudolf Schwartz . . . 25
Bilder von der Italienfahrt des N.S.-Reichssymphonieorchesters . . . 40/41

Notenbeilage:

Gottfried Rüdinger, „Burleske" aus der Partita für dreistimmigen Geigenchor oder drei Geigen.

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen.

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM 162.—, 1/2 Seite RM 84.—, 1/4 Seite RM 45.—, 1/8 Seite RM 25.—.
Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag):
Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Guſtav Friedrich **S ch m i d t**: Die frühdeutſche Oper und die muſikdramatiſche Kunſt Georg Caſpar Schürmanns. Band I. (Guſtav Boſſe Verlag Regensburg):

Obwohl Schürmanns Bühnenwerke, wenn man ſie mit den Opern ſeiner Zeitgenoſſen vergleicht, in der Behandlung der Singſtimmen und des Orcheſterparts den Händelſchen am ähnlichſten ſehen, ſo finden ſich doch nur ſelten typiſch Händel'ſche Züge darin, und man täte beiden Meiſtern unrecht, wenn man von Händelſchem Einfluß ſprechen wollte. E i t n e r hat Schürmanns Stellung in der Muſikgeſchichte im Weſentlichen ſchon einigermaßen richtig definiert, wenn er ſchreibt: daß Schürmann ein ſo eigenartiger Komponiſt ſei, daß er ſich mit keinem andern in Vergleich ſtellen laſſe, auch ſich an keine Richtung anlehne; man finde nichts von Händel, obgleich er ihm gleich ſteht, wenn nicht über ihm in Betreff der Opern (?) und erſt recht nichts von K e i ſ e r, trotzdem auch Schürmann das Komiſche in der Kunſt trefflich zu Gebote geſtanden habe. Entſchieden zu weit aber geht Eitner in ſeiner Behauptung, daß Schürmanns Kontrapunkt dem Händelſchen völlig gleich wäre, und man ihn zu den großen Meiſtern Bach und Händel mit Recht als Dritten im Bunde rechnen könnte. Schürmann iſt unfraglich eine dieſen Meiſtern verwandte kongeniale Natur. Seine Erfindungkraft iſt oft von derſelben Tiefe und Friſche, auch iſt er ein Meiſter in der thematiſchen Arbeit der motiviſchen Entwicklung. Was aber gerade Bach und Händel zu Größen erſten Ranges macht, fehlt unſerem Schürmann. Er zeigt ſich noch gar zu oft als Kind ſeiner Zeit, in der das Opernſchreiben möglichſt ſchnell und ohne gründliche Feile vor ſich ging. Wir finden in Schürmanns Opern zuweilen einen ziemlich ſchlechten Satz, werden aber dafür meiſtens durch melodiſche Schönheiten entſchädigt. Faſt könnte man aus der Ungleichheit in der Faktur ſeiner Arbeiten den Schluß ziehen, daß ihm gleich Keiſer beim Schnellſchreiben die Erfindung nie verſagte, wohl aber die Fähigkeit abging, ſeine Arbeiten ſatztechniſch und kontrapunktiſch zu meiſtern, wie es einem Bach möglich war. Daß Schürmann ein guter Kontrapunktiker geweſen iſt, beweiſen nicht nur, wie ſchon erwähnt, ſeine Kirchenkantaten, ſondern auch eine große Anzahl Inſtrumentalſätze, Arien, Duette und manche Chöre ſeiner Opern. Die Ouvertüre des „Ludovicus Pius" iſt geradezu ein Meiſterwerk kontrapunktiſcher Kunſt, aber auch unter den erhaltenen Ouvertüren die reifſte Arbeit. — — — Mit Schürmanns zweiter Kapellmeiſtertätigkeit am Hofe zu Braunſchweig-Wolfenbüttel beginnt die eigentliche Blütezeit der deutſchen Oper in Braunſchweig. So lange er dem Unternehmen vorgeſtanden, hat hier die italieniſche Oper, als beiſpielsweiſe die deutſche in Hamburg ſchon längſt ausgeſpielt hatte, die Nationaloper nicht verdrängen können. Wenn Schürmann, als er bereits die ſechziger Jahre erreicht hatte, auch keine neuen großen Opern mehr zu ſchaffen vermochte, vielleicht auch infolge der abhängigen Brotſtellung nicht nach ſeinem Geſchmack komponieren durfte, und es deshalb vorzog, keine dramatiſchen Werke mehr zu ſchreiben, ſo hat er doch das Nationalgut mit dem ihm noch im hohen Alter eigenen Jugendfeuer verteidigt, ſei es auch nur, daß er die Rezitative italieniſcher Opern überſetzte, neu komponierte oder für den deutſchen Kunſtgeſang umarbeitete. Aber auch er war kein Gott und Gebieter und mußte ſchließlich den Dingen ihren Lauf laſſen, wie es die dem welſchen Kunſtgeſchmack huldigenden Fürſten haben wollten. Wir werden ſpäter ſehen, daß, als Schürmann — nicht einmal volle zwei Jahre vor ſeinem Tode — im Alter von über 77 Jahren den Kapellmeiſterſtab am Theater niederlegte, auch der Untergang der deutſchen Oper eine beſchloſſene Sache war.

E H R U N G E N.

Der Kammerſängerin Lotte **L e h m a n n** wurde der goldene Ehrenring der Wiener Philharmoniker verliehen — eine Auszeichnung, die bisher bloß Toscanini und Richard Mayr zuteil geworden iſt.

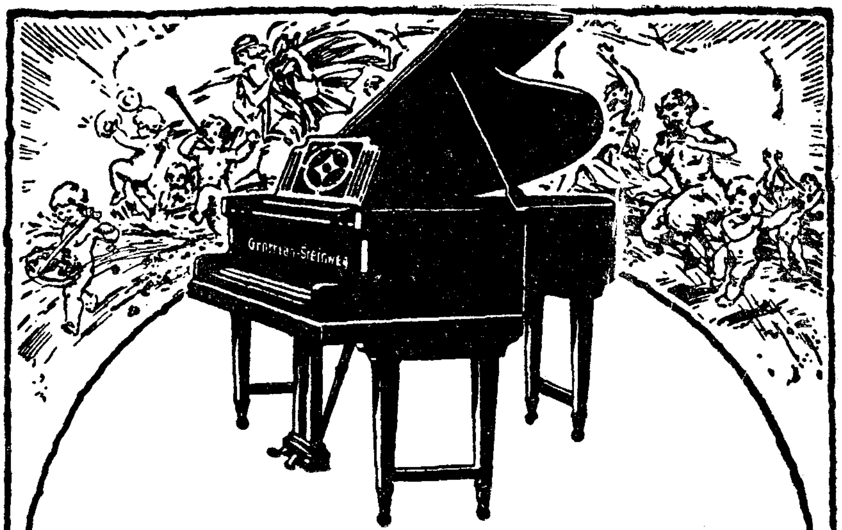
Dr. Erdmann Werner **B ö h m e**, der 26jährige deutſche Muſikwiſſenſchaftler, der mit Werken über Mozart und über die Thüringiſche Muſik hervorgetreten iſt, wurde zum korreſpondierenden Mitglied der „Société Française de Musicologie" ernannt.

Helge **R o s w a e n g e** wurde vom König von Dänemark zum Ritter des Danebrog-Ordens ernannt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Im Anſchluß an den kürzlich veröffentlichten Hinweis teilt die Direktion der Staatl. Hochſchule für Muſik zu Berlin mit, daß zugunſten des R e g e r - S t i p e n d i e n - F o n d s folgende Spenden erfolgt ſind: Vom Verlag C. F. Peters in

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE



Es
fehlt etwas

in der Reihe der Faktoren, die zusammengenommen die allgemeine Bildung ausmachen, wenn die musikalische Ausbildung fehlt. Denken wir daran im Interesse unserer Kinder und kaufen wir rechtzeitig ein Pianino oder einen Flügel

selbstverständlich

Grotrian-Steinweg

Fabrik in Braunschweig, Vertreten in der ganzen Welt

Stuttgart • Württ. Hochschule für Musik Beginn April-Oktober Lehrplan durch das Sekretariat

Leipzig 500 RM., von Henry Litolff's Verlag in Braunschweig 250 RM., von Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H. in Lichterfelde 50 RM., von A. Cranz G. m. b. H. in Leipzig 25 RM. Weitere Spenden, die zur Auffüllung des Stipendien-Kapitals dringend erwünscht sind, werden an die Kasse der Preuß. Akademie der Künste, Berlin W 8, Pariserplatz 4, oder an die Hochschule für Musik, Charlottenburg, Fasanenstr. 1, erbeten.

In Bologna wurde anläßlich der Gründung einer „Arbeitsvermittlungsstelle für Sänger und Sängerinnen" ein Wettsingen veranstaltet, bei dem das Volk selbst die sieben Preisträger ernannte.

Die Ravag in Wien plant ein Preisausschreiben für Hörspiele, das einen merkwürdigen stofflichen Vorwurf zeigt. Es soll in einer besonderen Sendung eine Melodie gespielt werden, eine Melodie exotischen Charakters, die, gleichgültig, ob sie dem Hörer bekannt ist oder nicht, irgendwelche Gefühle, Gedanken und Ideenassoziationen wachrufen wird. Diese Melodie allein soll die stoffliche Grundlage für das Hörspiel bilden.

Die deutsche Musikpremièrenbühne in Dresden gibt bekannt, daß über die künftige Vergebung des Adolf-Hitler-Preises für das beste neue Volkslied das Volk selbst entscheiden soll.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Kürzlich hat J. Balzer eine Bibliographie der dänischen Komponisten erscheinen lassen. Diese Bibliographie, die im Verlag der dänischen Komponistenvereinigung in Kopenhagen veröffentlicht wird, gibt zum erstenmal einen umfassenden Überblick über die Werke und Lebensdaten dänischer Tonsetzer.

Das altangesehene „Kurzgefaßte Tonkünstler-Lexikon", begründet von Paul Frank und seit der 11. Auflage (1926) neu bearbeitet von Prof. Dr. Wilhelm Altmann ging aus dem Verlag Carl Merseburger zu Leipzig in den Verlag Gustav Bosse zu Regensburg über. Die 14., stark erweiterte und auf den neuesten Stand ergänzte Auflage befindet sich soeben in Arbeit. Etwaige Ergänzungen und Berichtigungen zu früheren Auflagen oder Gesuche um Aufnahme in die neue Auflage wollen an den Herausgeber, Herrn Prof. Dr. Wilh. Altmann, Berlin-Friedenau, Lauterstr. 38/II gerichtet werden.

Univ.-Prof. Dr. Gustav Friedrich Schmidts zweibändiges Werk „Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns" wird in Kürze im Verlag von Gustav Bosse in Regensburg erscheinen.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

Eine neue Musikzeitschrift. Als Organ der deutschen Musikkritikerschaft erschien eine neue Zeitschrift „Der Musikkritiker im dritten Reich", herausgegeben von dem Führer der Fachgruppe Musikkritik im Reichsverband Deutscher Schriftsteller, Dr. Fritz Stege. Das umfangreiche Heft enthält in der Hauptsache Aufsätze von Dr. Stege, der die Aufgaben des Musikkritikers vom geschichtlichen und kulturpolitischen Standpunkt aus beleuchtet und seine Stellung im Organisationswesen der Gegenwart klärt. Betrachtungen über die Anfänge der Musikfachpresse, gesammelte musikkritische Sentenzen, kleine aktuelle Glossen vervollständigen den Inhalt des Heftes, das durch die Geleitworte der amtlichen Stellen (Staatskommissar Hinkel, Prof. G. Havemann, Prof. Dr. Fritz Stein, der Vertreter des Reichsverbandes deutscher Schriftsteller und des Reichsverbandes der deutschen Presse) legitimiert wird. Ferner nimmt Prof. Dr. Hermann Unger (Köln) das Wort zur Musikkritik des dritten Reiches, und Dr. F. Mahling, der Schriftführer des Reichskartells, äußert sich zur Frage der Eingliederung der Musikkritiker in den nationalsozialistischen Kulturaufbau.

AUS ZEITSCHRIFTEN.

„Deutsche Kulturwacht", Berlin, Nr. 32. — Alfred Baresel: Detektiv und Musikkritiker. (Vom Niedergang der Tageskritik im letzten Jahrzehnt.)

„Musik im Zeitbewußtsein", Nr. 7. Hans Renner: „Von der Not der deutschen Opernkomponisten". Hans Arendt: „Bleibt die Oper lebensfähig?"

NEUPERT-CEMBALI
unerreicht!
Günstige Preise u. Bedingungen. Auf Wunsch ohne Anzahlung. Klaviere in Tausch
Verlangen Sie Gratis-Katalog
J. C. Neupert, Hof-Piano- und Flügel-Fabrik
Abt. Cembalobau
Bamberg Nürnberg München

Unsere Zeit verlangt eine neue Lösung des Problems der Musikerbiographie

Diese Forderung wird in wissenschaftlich hochstehender Form und in modernem Geiste allgemeinverständlich erfüllt in dem wunderbaren Meisterwerke deutscher Verleger und Gelehrtenarbeit. „Die großen Meister der Musik", herausgegeben von namhaften Universitätsprofessoren und Fachgelehrten. Mensch und Werk in ihrer Eigengesetzlichkeit und in ihrer kulturellen Verbundenheit mit der Zeit zeigt das neue Werk anschaulich klar und überzeugend durch Wort, Bild und Notenbeispiel für jeden, der Musik treibt und hört.

Nur **2.50** monatlich

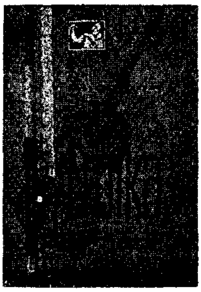
Verlangen Sie ausführliches Angebot und unverbindliche Ansichtssendung 91 g von:
Artibus et literis, Gesellschaft für Geistes- und Naturwissenschaften m. b. H., Berlin-Nowawes

Klavichorde

$4^1/_2$ u. 5 Oktaven baue ich in handwerklicher Einzelarbeit. Die Güte meiner Instrumente kann jederzeit durch eine Ansichtssendung unter Beweis gestellt werden. Bitte Prospekt anfordern. Günst. Zahlungsbeding.

Hermann Moeck, Celle 5

1000 Stunden und mehr



hält

Künzel's Eroika

D. R. G. M.

die neuartige Bogenbespannung aus Darmfäden

Erstklass. Klangwirkung

MUSICAL OPINION

Die führende und reichhaltigste aller englischen Musikzeitschriften

Jedes Heft bringt auf 120 Spalten Aufsätze und Berichte über musikalische Neuigkeiten.

Unentbehrlich für alle, die über das englische Musikleben auf dem Laufenden bleiben wollen.

Eine sehr gute Hilfe für Musikstudenten, die ihre englischen Sprachkenntnisse erweitern wollen.

Monatlich 50 Pfg. Der bequemste und billigste Bezug erfolgt durch direktes Abonnement zum Preise von M. 7.50 pro Jahr
Probeheft kostenfrei.

Anschrift für die Bestellung: „Musical Opinion", 13 Chichester Rents Chancery Lane, London W C 2

VON DEUTSCHER MUSIK

Soeben erschien: Band 38

MAX VON OBERLEITHNER

MEINE ERINNERUNGEN AN ANTON BRUCKNER

Mit einer Bildbeilage. Broschiert Mk. —.90, in blau Ballonleinen Mk. 1.80

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

„Der deutsche Tonschöpfer" (Monatsschrift der „Deutschen Musikpremièrenbühne" Dresden). — Heft 2 enthält interessante Beiträge zum Volksliedwettbewerb.

„Saarsängerbund", Monatsschrift, Saarbrücken, 13. Jahrg., Nr. 8/9. Diese von Dr. h. c. Hans Bongard und Rektor Walther Stein herausgegebene, wertvolle und weit über ihren Rahmen hinausragende Zeitschrift bringt u. a. einen Aufsatz „Vereinfachung und Verinnerlichung von dem bekannten Düsseldorfer Feuilletonisten Otto Albert Schneider, „Der Führer" von Walther Stein, Notizen und Bildbeilagen.

„Allgemeine Musikzeitung", 60. Jahrgang, Nr. 48. „Um die Existenz unserer Konzertsänger" von Paul Schwers. „Ich bin persönlich kein großer Freund von behördlichen Eingriffen ins künstlerische Leben — und ich glaube, alle wirklichen Künstler werden mit mir darin einer Meinung sein. Denn der echten Kunst hat die reglementierende Hand des Staates nur in seltenen Fällen gut getan. Aber ‚der Regel Güte man daraus erwägt, daß sie auch mal 'ne Ausnahm' verträgt!"

AUS TAGESZEITUNGEN.

Dr. Werner Karthaus: Einfachheit in der Musik (Mainzer Journal Nr. 270).

„Fanfare für Hans Pfitzner" (Nationalzeitung, Essen, Nr. 333). Hans Pfitzner gehört in die erste Front der geistigen Führer des neuen Deutschlands. Fast will es scheinen, als ob sein Wirken nun für überflüssig angesehen wird, nachdem in der Musik sein „Programm" verwirklicht ist. Eine Reichsmusikkammer ist ohne Pfitzners Persönlichkeit ebensowenig Repräsentantin der deutschen Musik, wie das deutsche Theater, das in Pfitzners vitaler Regiekunst eine unentbehrliche Kraft brachliegen läßt.

Dr. Joachim Herrmann: Über die Neubegründung einer deutschen Volksmusikkultur. (Schlesische Volkszeitung, Breslau, Nr. 541.)

Lothar Band: „Konzertdämmerung-Kunstwende" (Berliner Tageblatt, Nr. 534). „Nur ein kunstverständiges, ein kunstliebendes, kunstverehrendes und — selbst kunsttreibendes Volk kann am Aufbau mitarbeiten."

Karoline Neuber: Klara Schumann, eine deutsche Künstlerin. (Generalanzeiger Dortmund, Nr. 310.)

Dr. Fritz Stege: „Rundfunkmusik als Ausdruck des Staatswillens" und „Volkstümliche Musikinstrumente — eine sozialpolitische Frage". (Dtsche. Presse-Korrespondenz Hannover-Kirchroda.)

Anton Würz: „Gottfried Rüdinger. Ein Münchner Komponist". (Abendblatt Münchener Telegramm-Zeitung, Nr. 279.)

Dr. Fritz Stege: „Kein deutsches Haus ohne deutsche Musik!" Zum Tag der Hausmusik. (Neue Mannheimer Zeitung Nr. 536, Chemnitzer Tageblatt Nr. 323, Der Berliner Westen und andere.)

Wolfgang Lenter, Tenor
Berlin-Zehlendorf, Jägerhorn 6
Fernruf: H 4, Zehlendorf 0179

EINBANDDECKE
ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
100. Jahrgang 1933
*
Bukramleinen mit Goldprägung M. 2.50
GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

Seit 78 Jahren
handgearbeitete Meister-Instrumente für klassische und moderne Musik. Block- u. Schnabelflöten, alte u. neue Violen d'amour, Gamben, Violinen usw. Saiten.

C. A. Wunderlich, gegr. 1854, **Siebenbrunn** (Vogtl.) **183**

„Der Volkserzieher",
Blatt für Familie, Schule u. Volksgemeinschaft erscheint monatl. Preis 1.75 M. vierteljährlich. Probenummern vom Verlag. Dieses Blatt rückt die Not unseres Vaterlandes in bezug auf die Vernachlässigung geistiger und seelischer Werte und des echten Deutschtums in das rechte Licht und wirbt um Helfer zum Aufbau

Der Volkserzieher-Verlag, Rattlar, P. Willingen, Waldeck.

Wo — — —
kaufen Sie sehr gute reinwollene Kammgarn-Anzugstoffe à RM 4.80, 6.80, 8 80 u. 10.80, pro mtr., porto- u. verpackungsfrei?? Bei der bekannten Firma: **Geraer Textilfabrikation G. m. b. H. Gera R. 27.** Schreiben Sie noch heute eine Karte wegen unverbindlicher Mustersendung!

Es lohnt sich!

Professor Hans Wildermann

EIN RAUM FÜR RICHARD WAGNER

Ein Entwurf in 8 Bildern mit einem Leitgedicht
8° Format, 16 Seiten, geheftet Mk. —.80

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

— NEUIGKEIT —

Klänge um Brahms

Erinnerungen von

Richard Fellinger

110 Seiten Kart. RM 1.80

Der Verfasser, einer der beiden Söhne von Richard und Maria Fellinger, der wir einige der besten und lebenswahrsten Brahmsplastiken und überdies zahlreiche vortreffliche Momentphotographien Brahms' verdanken, hat seit seinem 10. Lebensjahr an dem von Jahr zu Jahr freundschaftlicher gewordenen Verkehr des Meisters in seinem Elternhaus teilgenommen und bemüht sich, die vielen schönen Züge menschlicher Güte, Reinheit und Größe der Nachwelt zu überliefern. Es handelt sich um Erinnerungen persönlichster Art, die bisher weiteren Kreisen noch völlig unbekannt geblieben sind.

Deutsche Brahms-Gesellschaft
Berlin-Schöneberg

Soeben erschienen:

Drei neue Werke

von

Othmar Schoeck

Werk 45:

Wanderung im Gebirge

Gedichtfolge von Lenau
Für eine Singstimme und Klavier RM. 4.—
Aus dem Manuskript aufgeführt in Zürich, Basel, Bern, St. Gallen, Winterthur, Davos

Werk 46:

Sonate für Violine und Klavier

RM 5.—
Aus dem Manuskript aufgeführt in Zürich, Basel, Bern, St. Gallen, Winterthur, Straßburg

Werk 49:

Kantate nach Gedichten von Eichendorff

für einen kleinen Chor von Männerstimmen, Bariton-Solo, 3 Posaunen, Tuba, Klavier und Schlagzeug (oder Klavier u. Schlagzeug allein)
Klavierpartitur RM 5.—
Chorstimmen je 50 Pfg.

Wird am 1. März 1934 vom kleinen Chor des Männerchors Zürich uraufgeführt.

Durch jede Musikalienhandlung zur Einsicht

GEBR. HUG & CO.
LEIPZIG / ZÜRICH

THEODOR KROYER-FESTSCHRIFT

ZUM SECHZIGSTEN GEBURTSTAGE

Herausgegeben von

HERMANN ZENCK, HELMUT SCHULTZ, WALTER GERSTENBERG

Kl. 4°, 182 S. mit zahlreichen Notenbeispielen und zwei Bildbeilagen.

Kart. Mk. 8.—, in Buckram Mk. 10.80

Inhalt:

Walter Gerstenberg: Eine Neumenhandschrift in der Dombibliothek zu Köln (mit Tafel).

Johannes Wolf: L'arte del biscanto misurato secondo el maestro Jacopo da Bologna.

Herbert Birtner: Renaissance und Klassik in der Musik.

Maurice Cauchie: La pureté des modes dans la musique vocale franco-belge du début du XVIe siècle.

Higini Anglès: Die spanische Liedkunst im 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts.

Knud Jeppesen: Ein venezianisches Laudenmanuskript.

Rudolf Schwartz: Zum Formproblem der Frottole Petruccis.

Hermann Zenck: Nicola Vicentinos L'antica musica (1555).

Hermann Halbig: Eine handschriftliche Lautentabulatur des Giacomo Gorzanis.

Gaetano Cesari: L' archivio musicale di S. Barbara in Mantova ed una messa di Guglielmo Gonzaga.

Theodor Wilhelm Werner: Archivaliche Nachrichten und Dokumente zur Kenntnis der Familie Schildt.

Max Schneider: Zum Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz.

Hans Joachim Moser: Eine Augsburger Liederschule im Mittelbarock.

Otto Ursprung: Stilvollendung.

Ernst Bücken: Zur Frage des Stilverfalls.

Helmut Schultz: Das Orchester als Ausleseprinzip.

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Gottfried Rüdinger

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1934 HEFT 1

Gottfried Rüdinger.

Von Ludwig Gerheuser, München.

Der bayerische Kulturkreis ist, weil ihn das wandelbare Wesen der Nachkriegszeit kaum anzutasten vermochte, mehr als ein Jahrzehnt gründlich mißachtet worden. Man rügte seine Rückständigkeit, da er sich der allgemeinen Verstädterung des geistigen Lebens fernhielt, man warnte, er sei auf dem sichersten Wege, in nicht mehr erlebter, nur noch übernommener Tradition zu erstarren, und zugewanderte Nachkriegsmünchner, die mit bayerischer Art rasch vertraut zu sein glaubten, versäumten nicht, diese Meinung mit spielerischen Beweisstücken zu erhärten: daß das heimische Element zu bäurisch, zu standfest und zu herkommenbeengt sei, um die neue Zeit, ihren geschäftigen und betriebsamen Eifer, ihre Unsentimentalität und ihre nüchterne Sachlichkeit, ihr heftiges Verlangen nach einem neuen Lebensstil und dem ihr gemäßen Lebensausdruck erfassen zu können; daß auch mit dem Ende des Wittelsbachischen Herrschertums das geistige Leben des Landes nicht mehr durch den Zustrom andersstämmiger Deutscher aufgefrischt und verlebendigt würde, und somit auf eine natürliche und begreifliche Weise die Kraft verlieren müsse, wie bisher an vorderer Stelle führend zu wirken.

So sehr indes der Augenblick derartigen Meinungen günstig war, sie wurden durch die nachmalige Entwicklung doch ins Unrecht versetzt. Sie trafen in mancher Hinsicht das Richtige, soweit sie das großstädtische München bedachten, das München der Abonnementskonzerte, der Opernaufführungen und des staatlichen Schauspieles, der professoralen Hochschulen, Akademien und Kunstausstellungen, das München überhaupt, das sich der Aufmerksamkeit der Ministerien und der städtischen Referenten, der Bürgermeister und des Landtages erfreuen durfte. Aber dies München war nur ein Teil, und nicht einmal der im ursprünglichen Sinne fruchtbarere des bajuwarischen Kulturkreises, und als das bedingungslose Streben nach Modernität, das die Nachkriegsjahre mit seinem Geschrei und seiner Anmaßung erfüllt hatte, an sich selbst und seiner Eitelkeit zerbrach, als man innewurde, daß alle Kühnheit nur da zu Erträgnissen zu reifen vermöchte, wo sie nicht in der Luft, sondern im Boden ackert, da ward — freilich nicht mit einem Male, sondern langsam in fortschreitender Erkenntnis — eben dieser bayerische Kulturkreis von neuem entdeckt: als derjenige deutsche Himmelsstrich, unter dem die Güter und die Verhältnisse noch so verteilt sind und das Leben noch solche Bahnen läuft, daß er am besten geeignet sein mag, von seinen gesunden und schweren Böden aus unser geistiges Leben zu erneuen.

Diese Umstellung, die streng entwicklungsmäßig bedingt wurde, rückte auf musikalischem Gebiete mit den anderen Gesichtspunkten auch andere Komponisten an die Rampe, die zu Zeiten des Snobismus, der Sachlichkeit und des Überästhetentums auf eine unverdiente Weise hatten im Halbdunkel der Hinterbühne verharren müssen. Unter den solchergestalt in ein gerechteres

Licht Gehobenen darf der Münchener Gottfried Rüdinger besondere Aufmerksamkeit beanspruchen.

Man mag das umfangreiche und bedeutende Werk des immerhin erst Siebenundvierzigjährigen von den verschiedensten Gesichtspunkten aus betrachten, man wird sich immer, bald leiser, bald lauter, daran erinnert finden, daß sein Schöpfer, ohne des persönlichen Formates zu entbehren, urtümlich und tief im Boden seiner schwäbisch-bayerischen Heimat verwurzelt ist.

Gottfried Rüdinger entstammt einer Schullehrerfamilie, deren weitverzweigte Verwandtschaften von der Grenze des unteren bis an die des oberen Allgäus amteten. Er selbst wurde am 23. August 1886 zu Lindau im Bodensee in die stille, von Arbeit und Sorgfalt angefüllte, von Musikliebe idyllisch verschönte Welt des dortigen Schulhauses hineingeboren. Das weitere Leben nahm zunächst den herkömmlichen, ganz in gewöhnlichen Bahnen sich vollziehenden Verlauf. Der Heranwachsende besucht die Volks- und Lateinschule der Vaterstadt, wird nach der fünften Klasse an das humanistische Gymnasium in Neuburg a. D. überwiesen, macht dort die Reifeprüfung (1905) und geht anschließend, zum theologischen Studium bestimmt, an das Lyzeum der mittelfränkischen Bischofsstadt Eichstätt und darauf an die Universität München (1907). Hier vollzieht sich der Umschwung.

Wer das Milieu des alten Lehrerhauses kennt, weiß, in welch reichen Ausmaßen das dort gelebte Leben mit musikalischen Betätigungen durchflochten war. Der Stolz und Ehrgeiz, aber auch die aufrichtige Hingabe waren der Tonkunst gegenüber oftmals größer als im pädagogischen Amte. Es gab Lehrer, die sich mit der Notenrolle in der Hand malen ließen, die mit säuberlichem Eifer ein ganzes Repertoir an Streichquartetten für den Hausgebrauch abschrieben, die — das erbärmliche Gehalt erzwang soviel Sparsamkeit — zu Fuß aus dem Lechrain bis St. Gallen und Kloster Einsiedeln pilgerten, um eine berühmte Orgel spielen zu können und um sich die eigene Fertigkeit auf dem Instrument von einem anerkannten Kirchenmusiker bestätigen zu lassen.

Gottfried Rüdingers musikalischer Werdegang beginnt im elterlichen Schulhaus. Er führt über die vom Vater selbst geleitete Lindauer Musikschule in das Neuburger Studienseminar, dessen damaliger Präfekt Schäfer ein vorzüglicher Musikkenner und Musikerzieher gewesen sein muß, und findet von dort aus die Verbindung zu dem gleichfalls aus dem Schwäbischen stammenden Eichstätter Domkapellmeister Dr. Wilhelm Widmann. Als der junge Student ein Jahr später zur Fortsetzung seiner philosophischen und theologischen Studien nach München kommt (1907), lernt er Alexander Berrsche kennen, und die Frucht dieser Freundschaft ist, daß der jetzt Einundzwanzigjährige den geistlichen Beruf beiseite schiebt und als Kompositionsschüler Regers an das Leipziger Konservatorium verzieht.

Der Vater hätte den Sohn lieber bei dem unter Rheinberger gebildeten Viktor Gluth an der Münchener Musikschule gesehen. Indes tat Rüdinger am besten für sein eignes Werden, indem er den Rat des kaum älteren Freundes dem des Vaters gegenüber als den richtigeren nahm. Die wenigen Jahre, die er im Unterricht Regers verbrachte, sind für seine künstlerische Entwicklung von ausschlaggebender Bedeutung geworden. Auf jeden Fall haben sie die Gestaltung seiner musikalischen Persönlichkeit in so grundsätzlicher Weise beeinflußt, daß man sie sich nicht weg- noch auch durch die Schülerschaft bei einem anderen Lehrer ersetzt denken könnte.

Damit will allerdings nicht ausgedrückt sein, daß Rüdinger an der Regerschen Schreibweise ein höriger Nachkömmling geworden sei. Nur eine geringe Zahl der ersten Arbeiten zeigen ihn ausgesprochen im Banne seines Lehrers, aber bald erweist es sich, daß er doch mehr durch die Auseinandersetzung mit Reger und nur in diesem mittelbaren Sinne aus dessen Werk befruchtet worden ist.

Rüdinger war aus einem bürgerlich einfachen, fest im Volk verankerten, durch die berufliche Arbeit des Vaters mit diesem in ständiger Berührung gehaltenen Hause hervorgegangen, er hatte sich in dem, längst zum friedlichen Landstädtchen gewordenen Neuburg und in dem dortigen Studienseminar, das, mit reichen Stiftungen begabt, den Großteil seiner 160 Zöglinge aus den bedürftigeren Kreisen des Mittelstandes, der Lehrerschaft und des Beamtentums, aus Dörfern und kleinen Städten sammelte, noch beinahe ausschließlicher in der Gesellschaft von seinesglei-

chen befunden, und mit der Übersiedlung nach Eichstätt war bestimmt keine grundsätzliche Veränderung seiner Umgebung nach der soziologischen Seite hin geschehen. Diese Welt, in der er die ganze Jugend verbracht hatte, die ihm Heimat war und ihn mit dem einfachen Volke verband, war schon mächtig in ihm erstarkt, als er zu Reger kam. Die Leipziger Lernjahre trafen ihn gewiß noch nicht als einen fertig ausgebildeten musikalischen Charakter, wohl aber als einen jungen Menschen, der aus unverwitterten, gesunden Verhältnissen hervorgegangen, einen ausgeprägten Sinn für das Schlichte, Natürliche und Bodenkräftige und die Befähigung für ursprüngliche Empfindungen, die Gefeitheit gegen die rein ästhetische Spekulation und gegen den künstlerischen Intellektualismus besaß, der vielleicht einer so starken Aufrüttelung bedurfte, wie sie die Bekanntschaft mit der genialen Eigenart eines Max Reger nach sich zog, der aber doch auch schon soviel Grundlegendes in sich trug, daß ihn der gewaltige Eindruck dieses Mannes für den Augenblick wohl überraschen, aber nicht für die Dauer überwältigen konnte. Das Regersche Erlebnis gewinnt, so tief es gewesen ist und so einschneidend es gewirkt hat, später immer mehr die Bedeutung einer Episode, aus der dem jungen Komponisten eine kaum zu unterschätzende Bereicherung an technischen Fertigkeiten und handwerklichem Können und eine beträchtliche Verfeinerung seines Gefühls für das lebendige Detail erhalten blieb.

Er selbst wird von seiner Vorliebe für das Volkstümliche aufgefangen. Es entstehen zahlreiche und vorbildliche Bearbeitungen älplerischer Volkslieder (op. 34, 35, 37, 40, 42, 49, 55), die „Truderinger Kirchweih", die „schwäbische Musik". Rüdingers Begabung für den reinen und echten Volkston, seine Fähigkeit, ihn ohne Künstelei, ausschließlich nach den Gesetzen, die er sich selbst vorschreibt, in die Mehrstimmigkeit zu übertragen, ihn mit eigenen Einfällen zu bereichern, ihn sogar zum Inhalt großer orchestraler Werke zu machen, stellt sich zum Beweis. Ihren letzten und vielleicht größten Triumph feiert sie mit der bäuerlichen Spieloper „Der Brandner-Kaspar" (Text von Ed. Stemplinger), die im Sommer 1933 ihre Uraufführung am Tegernsee durch eine Bauernspieltruppe (Riesch-Bühne, Gmund) erlebt hat. In ihr entäußert sich Rüdinger aller Subjektivität, um sich ganz im Typischen zu bewegen. Die wenigen übernommenen Ländler, Jodler und Volksweisen stehen neben den vielen eigenen Melodien, ohne echter, lebendiger und ursprünglicher wirken zu können. Dennoch handelt es sich keineswegs um eine träge Nachahmung des musikalischen Tones, der im bayerischen Alpenvorland beheimatet ist. Die Gmundener Uraufführung konnte anstatt des vorgesehenen Orchesters nur das ländliche Ensemble eines Schrammeltrios (Streichmelodion, Zither und Baßgitarre) und ein Harmonium verwenden. Aber auch in dieser Besetzung zeigte das Werk noch deutlich seine künstlerische Eigenart. Von einer dezenten Bereicherung des Harmonischen ausgehend und ohne gegen die Vorschriften des Naturhaft-Gewachsenen zu verstoßen, erreicht es eine kunstvolle Veredelung des Volkstümlichen. Bei der Aufführung trat das merkwürdige Ereignis ein, daß sich ein Publikum, welches sich annähernd zu gleichen Teilen aus naiv empfindenden Gebirglern, aus angekränkelten Stadtleuten und aus kritisch gewappneten Fachmusikern zusammenstückelte, zu einer geschlossenen und impulsiven Bejahung des Werkes verband.

Diese Kunst mit untergeordneten harmonischen Mitteln zu differenzieren tritt natürlich mehr noch da in Erscheinung, wo der Komponist freier aus den Stimmungen und Gefühlen des eigenen Ich gestaltet. Rüdingers grundsätzlich romantische Welt schweift hier bis an die Grenzen des Impressionismus. Aber er verträumt sich nie so sehr in den Einfall, daß ihm darüber die Form zerrinnen müßte; und wenn man das Wesen dieses seines persönlichsten Stiles tiefer verstehen lernt, entdeckt man, in welch zarter und feinfühliger Weise gerade die harmonische Kleinarbeit nicht so fast einer differenzierten Farbstufung und dem klanglich schillernden Effekt als einer weichen Abrundung des Formalen zu Diensten bleibt. Die Entwicklung läuft im Wesentlichen über die Sonaten für Klavier, die Partita für Streichquartett und die für 3 Geigen, die beiden Klaviertrios und die früheren und späteren Lieder (Spätblau, Gigl-Junk, Gesänge nach Texten von R. Huch u. a.) bis herauf zu den Vertonungen der Billinger'schen Muttergottesgedichte „Sancta Maria" (op. 93), deren herzlich warme, schlichtinnige Liedmelodik sich mit einem durchsichtig gewebten, harmonisch über alle

Maßen verfeinerten Inſtrumentalſatz (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Violine, Viola, Cello und Baß) vermählt. Rüdinger ſcheint hier ſchon nicht mehr nach der „Begleitung“ ſchlechthin, noch auch nach der muſikaliſchen „Ausdeutung“, ſondern völlig nach einer Ausdrucksweiſe zu trachten, die den beſeelten Vortrag des vertonten Textes bis ins Kleinſte in die kompoſitoriſche Ausgeſtaltung mit einbezieht. Äußerlich findet dieſe neuartige Verbundenheit des lebendigen Wortes mit Muſik ihren Ausdruck merkbar darin, daß das Kammerorcheſter für ſich keine führende „erſte“ Stimme und nahezu keine motiviſche Eigenlebigkeit kennt und ſich als Ganzes der vokalen Leitung in völliger Hingabe anſchmiegt.

Die melodiſche Erfindung der Sancta-Maria-Lieder trägt den Charakter einer leicht archaiſierenden Kirchlichkeit. Sie ſtreift damit ſchon an die dritte muſikaliſche Gattung, die Rüdinger ſchöpferiſch betreut hat, an die Kirchenmuſik. Er müßte nicht in einem Lehrerhaus geboren worden und nicht zum geiſtlichen Stand beſtimmt geweſen ſein, wenn er ſich nicht auch zu dieſem Gebiete hingezogen fühlte. Eine Zeitlang ſcheint es ſeine Aufmerkſamkeit ſogar in vorzüglicher Weiſe beſeſſen zu haben: nach dem Leipziger Aufenthalt arbeitet Rüdinger nochmals bei Dr. Widmann in Eichſtätt, und nach den wenig ergiebigen erſten Jahren, die er — zunächſt auf ſich ſelbſt geſtellt, ſpäter als Klavier- und Theorielehrer an Lieblings Muſikſchule — in München verlebt (1910/16), beſorgt er ſich ſein erſtes praktiſch-muſikaliſches Betätigungsfeld durch die Übernahme der Kirchenmuſik in Berg am Laim (1916/18) und durch die Gründung eines a cappella-Chores (Paleſtrina-Chor). Meſſen entſtehen, Offertorien, Hymnen, Gradualien, Veſpern und marianiſche Geſänge, die nicht nur als Werke merkwürdig ſind, ſondern auch Zeugenſchaft von reformatoriſchen Abſichten ablegen, die Rüdinger zu bewegen beginnen.

Er hat in Berg am Laim ſofort mit dem Unfug der ſchlecht geprobten Orcheſtermeſſen gebrochen und — ſoweit ihm das örtliche Vorurteil darin nicht Schranken ſetzt — an deren Stelle eine einfache und würdige, künſtleriſch wertvolle, dabei leicht ausführbare Muſik zu ſetzen verſucht. Damit erfolgt die erſte Auseinanderſetzung Rüdingers mit den gegenwärtigen kulturellen Verhältniſſen. Sie hebt an einem feſten Punkte an, verbreitert ſich von da aus aber ſogleich nach allen Richtungen. Die Nachfrage des Publikums und der Verleger verliert darüber den Anreiz auf den Schaffenden, ausſchlaggebend wird anſtatt des geſchmacklichen das kulturelle Bedürfnis der Zeit und des Volkes, dem zu entſprechen der Komponiſt ſich in tiefer Verantwortlichkeit vor ſich ſelbſt verpflichtet fühlt. Da die Nöte des engeren Umkreiſes ihm dabei bewußter werden und ſeine Hilfe zuvorderſt in Anſpruch nehmen, wird ſein dem bayeriſchen Boden entwachſendes Werk nur noch umſomehr der Heimat verbunden.

Er kämpft für die einfache, den verfügbaren Mitteln und dem natürlichen Empfinden angepaßte Kirchenmuſik vielleicht ſchon weniger als Liturgiker und unter zäzilianiſchen Geſichtspunkten, als deshalb, weil er die Bedeutung der Kirchenmuſik für die Bildung des muſikaliſchen Volksgeſchmackes kennt. Im beſonderen aber gelten ſeine Beſtrebungen der Erneuerung des häuslichen und volkstümlichen Muſizierens. Er unternimmt mit ſeinem Paleſtrinachor Ausflüge bis tief in die Täler Tirols, um den dortigen Bauern eine einfache Meſſenmuſik und ihre ſchönen alten Volkslieder vorzuſingen. Er ſetzt Gitarrenbegleitungen aus und ſchreibt wertvolle kleine Stücke und Sonatinen für die Zither. Selbſt an der Peripherie der Großſtadt wohnend und Zeuge der zerſtörenden Einflüſſe, die das Schlagerunweſen auf die geiſtige Welt des einfachen Mannes gewinnt, verſucht er durch die Bereitſtellung von gattungsähnlichen, aber artbeſſeren Unterhaltungsmuſiken das Schlimmſte abzubiegen („Puck“, ein exotiſcher Guckkaſten; Trio für Viola, Saxophon und Klavier; Truderinger Kirchweih). Endlich aber bemüht er ſich in der Überzeugung, daß nur eine entſprechende Stärkung des privaten Verhältniſſes zwiſchen Menſch und Muſik dieſe drohende Verderbnis hintanzuhalten vermöchte, um die Schaffung einer guten neuen Hausmuſikliteratur, die bei grundſätzlich einfacher Haltung doch das Geſicht der Gegenwart nicht verleugnet, von vorzüglich intimen Reizen iſt und dem Spieler gleichwohl geiſtige Aufgaben nicht vorenthält. (Sonatinen und Bagatellen für Klavier zu zwei, Biedermeiertänze für Klavier zu vier Händen, Partita für 3 Geigen, das „Haustrio“ op. 51 u. a. m.)

Die Thüringer Bache auf einem Familientag,
ein Quodlibet fingend

Zeichnung von Prof. Hans Wildermann - Breslau

Selbſtverſtändlich will auch die bäuerliche Spieloper, von der ſchon die Rede war, in erſter Linie nichts anderes, als eine Verdrängung des Kitſches und eine geſunde und wirkliche Befruchtung des muſikaliſchen Volkstumes herbeiführen.

Ein ſonderbares und eigenartiges Schickſal freilich hat es gewollt, daß dieſe kulturellen Bemühungen den raſcheren und größeren Widerhall im Rheinland und nicht in Bayern fanden, für das ſie eigentlich gedacht waren. Es kann hier nicht meine Sache ſein allen den Gründen nachzuſpüren, denen die Schuld an dieſer beſchämenden Tatſache zuzumeſſen wäre. Einer von ihnen iſt gewiß der, daß München ſeit der Jahrhundertwende aufgehört hatte, im eigentlichen Sinne Kulturzentrum, d. h. Sammel- und Brennpunkt der geiſtig produktiven Kraft des ſchwäbiſch-bayeriſchen Umkreiſes zu ſein, daß es anfing, der Ausbildung einer eigenlebigen großſtädtiſchen Art zuzuneigen und die unmittelbare Bindung mit ſeinem Hinterland und dem ſchollengebundenen Volk aufzugeben. Die damit erzeugte Voreingenommenheit des eigenen Geſchmackes errichtete Schranken und machte wähleriſch. Was aus den Bezirken herangetragen wurde, die jenſeits der eigenen Geiſtigkeit lagen, vermochte nicht mehr unmittelbar anzuſprechen und mußte zumindeſt eine Umformung ertragen. Einer ſo ſelbſtändigen und bodengewachſenen Perſönlichkeit, wie die Gottfried Rüdingers nun einmal iſt, konnte dies ziviliſierte, nach dem Vorbild Berlins ſchielende München nur noch mit Unverſtändnis gegenüberſtehen. Es hat ihn, wiewohl einige nennenswerte Könner aus ſeinem Unterricht hervorgegangen ſind (Karl Kraft, Adolf Pfanner u. a.), über die Stellung eines mäßig bezahlten Theorielehrers an der Akademie der Tonkunſt (1920) nicht hinauswachſen laſſen. Für die neue Zeit aber wäre es nicht das ſchlechteſte Zeugnis, wenn ſie ſich dem Schaffen gerade dieſes Komponiſten aufgeſchloſſener und empfänglicher zeigen wollte, als es die überwundene getan hat. Er zählt zu den beſten Vertretern unſeres Volkstums und vermöchte kraft ſeiner Erfahrungen, kraft ſeiner Herkunft und kraft ſeiner künſtleriſchen Gewalt Beträchtliches zu ſeiner geiſtigen Erneuerung beizutragen.

Was iſt uns Muſik?

Eine kleine Betrachtung aus deutſcher Seele.

Von Werner Kulz, Darmſtadt.

Die Frage geht ſcheinbar fehl, nicht wahr? Denn ſie ſo allgemein zu ſtellen iſt doch eine offenbare Unmöglichkeit.

Der eine iſt „muſikaliſch“, der andere iſt es nicht. Dem einen bedeutet das Hören, die Pflege, die Selbſtausübung der Muſik in dieſer oder jener Form eine Freude, ein Weſentliches in ſeinem Leben, für den anderen hat Muſik den Wert eines Geräuſches, das vielleicht hier und da ſein Gemüt beeindruckt, ſeine Marſchluſt weckt, oder ſeine Tanzbeine in Schwingung verſetzt, ſonſt aber keinerlei entſcheidenden Wert in ſeinem Bewußtſein beſitzt. Er iſt „unmuſikaliſch“, wie er ſich ſelbſt nennt.

Aber die geſtellte Frage gilt anderem Grunde. Sie ſoll nicht eine Antwort aus der immer noch gegenſtändlichen Empfindung des Tages herausfordern. Sie hat es auf Metaphyſiſches, auf letzte Dinge abgeſehen!

Trotz der frühen Vorherrſchaft und des damit verbundenen großen Einfluſſes z. B. der Italiener in der Muſik ſind wir Deutſchen das eigentliche Muſikvolk geworden, haben wir im Volkslied und dann durch ſo gewaltig überragende Meiſter wie Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Brahms, Bruckner das tiefſte Erleben des Menſchenherzens dem Ausdruck und dem Empfinden durch die Muſik erſchloſſen.

Man pflegt die Künſte oft in einer gewiſſen Reihenfolge, die zugleich eine Stufenfolge und eine Entwicklungsfolge iſt, zu nennen. Dabei wird die Architektur zuerſt, die Muſik zuletzt aufgezählt. Das iſt nicht nur das Ergebnis einer geſchichtlichen Betrachtung und in gewiſſem Sinne einer Wertung, es hat tiefere Bedeutung, vielleicht ein wenig die Bedeutung einer Notwendigkeit.

Von außen her betrachtet, iſt die Baukunſt die erſte Kunſt, in der der geſtaltende Wille des Menſchen ſich verſuchen mußte, weil der Menſch des Schutzes einer Behauſung unbedingt bedarf. Die Muſik hat auf dieſer Ebene unſeres Daſeins nur geringes Schwergewicht.

Bei einer Schau von innen her, ſagen wir: bei einer nur *lebensvollen Betrachtungsweiſe*, gewinnt alles ein anderes Geſicht. Vorausſetzung hierfür iſt allerdings eine Kulturhöhe im ganz beſonderen nordiſch-deutſchen Sinne, die weder durch ziviliſatoriſche Äußerlichkeiten und Flachheiten noch durch Unbehauenheit und Unvermögen in der Lebensempfindung und letzten Sinngebung beeinträchtigt ſein darf.

Von dem *Politiker*, der nicht Geſchäftsmann, ſondern Staatsmann ſein will, erwarten wir, daß er an den Anfang ſeiner Handlungen immer und immer wieder die Frage ſtellt: „Welches iſt die ewige, aus unſerem Weſen ſelbſt heraus beſtimmte Marſchrichtung unſeres Volkes durch die Jahrhunderte hindurch, und wie habe ich meine Taten zu beſtimmen, um dem inneren Geſetz meiner Volkheit zu dienen?" — Nie aber darf — wir knüpfen hier an früher viel Erlebtes an! — ſeine erſte Frage ſein: „Wie ſchaffe ich im Augenblick Erleichterung der wirtſchaftlichen Lage durch einen Handelsvertrag oder eine Erleichterung der Stellung unter den Staaten in der Außenpolitik, oder wieviel Abgeordnete erhält meine Partei bei der Wahl, oder wie wird mein Geſinnungsfreund Miniſter?" — Denn für den Staatsmann, der Volksführer nicht aus dem Tagesgeſchrei heraus, ſondern aus der Kraft und aus dem Wiſſen um die Ewigkeit ſeiner Art iſt, treten alle Fragen zurück vor der einzigen der Geeignetheit der geplanten Maßnahme auf ganz weite Sicht.

Unſere ſtille Frage an den *Maler*, deſſen künſtleriſchen Lebenskern wir kennen lernen wollen, lautet nicht: „Wie iſt dieſer oder jener Ausſchnitt maleriſch gelungen?" ſondern: „Welches Bild der Welt lebt in dir?"

Bei dem *Bildhauer*, den wir auf ſeine Schöpferkraft im allerletzten prüfen, legen wir uns die Frage vor: „Welchen Formwillen der Natur hat er erlauſcht?" Denn nicht er iſt es ja, das Individuum, ganz aus ſich ſelbſt und auf ſich ſelbſt nur geſtellt, das hier neu und eigenkräftig ſchafft. Er kann immer nur einen Teil des Weltgeiſtes erleben, einen Teil eines Unendlichen, das längſt da iſt und nicht ſeinem Willen unterliegt, von deſſen Weſen er nur dank der ihm gewordenen Perſönlichkeitskraft einen Teil erlebt und verſtanden hat.

Alle dieſe Künſtler, die genannten, müſſen für das Auge ſichtbar geſtalten, ſie bedürfen des greifbaren Stoffes, damit wir von ihnen erfahren und damit ſie ſelbſt von ſich wiſſen. Der Dichter geſtaltet aus der Baukunſt, aus der Melodie, aus der Harmonie, aus der Kontrapunktik der Sprache, er weckt Empfindungen, er wühlt auf und beruhigt, er führt und ſpaltet auseinander; er iſt der Herr auf dem größten Gebiete menſchlicher Verſtändigung, auf dem weiteſten Felde des Ausdruckes der Vernunft unter den Menſchen. — Aber er bedarf auch des guten Willens, der Bereitſchaft der Geiſtigen für das, was er ihnen ſpendet.

Staatsmann, Baukünſtler, Maler, Bildhauer, Dichter — ſie alle bewirken erſt, daß Politik, daß Baukunſt, daß Malkunſt, Bildhauerkunſt und Dichtung entſtehen und unter den Menſchen gepflegt werden.

Die Muſik aber iſt ſchon in der Welt von Ur her, viel weiter, als wir zu faſſen vermögen. Zeit und Raum ſind Begriffsſchranken des Menſchengeiſtes. Muſik iſt ihnen nicht unterworfen; ſie iſt unendlicher als die kreiſenden Sternenweiten; ſie iſt älter als die Götter ſelbſt. Wer ſich ihr verbündet, der reicht ins All hinein.

Dieſer Muſik gilt unſere Abhandlung, deshalb ſprechen wir von der *Muſik* und nicht vom *Muſiker*.

Gegen *die* Muſik, jene Seelen-Muſik der Deutſchen, die wir hier meinen, gibt es kein Wollen oder Nichtwollen, ſie iſt aus dem Sein heraus geboren und iſt mit dem Sein verknüpft, ſie bildet den letzten Kreis, den ſchon geheimnisvollen letzten Ring um das Geheimnis des Lebens ſelbſt, um den innerſten Kern unſeres Weſens, in dem die Gottheit ſich offenbart. — Muſik iſt alles, was aus der Himmelsweite auf uns niederſtrömt. Muſik ſind die Schwingen der Seele, Muſik ſind die Regungen des Herzens, wenn es im höchſten Glücke von ſich ſelbſt erfährt und doch nichts von ſich weiß. Wiſſen und doch nicht wiſſen, Weis-

heit ohne Begriffe, Wahrheit ohne Wirklichkeit, Klang der Sphären ohne Mißgeräusch des engen Erdenrundes — das ist das Wesen der Musik, wie wir sie aus dem Urgrunde her verstehen und wie sie uns auf höchste Höhen des Lebens führt, das vor allem uns als Deutschen erb und eigen scheint.

Zum allerhöchsten Glücke muß es zu zählen sein, seine dauernde Heimat in diesem Reiche dergestalt zu haben, daß man von dessen Reichtum in den Sphären des Höchsten sammeln und sammeln und geben und immer wieder geben darf.

Schöpfer sein ist alles. In die Quellen des Lebens, in unsere Tiefen hinabtauchen und all das emporschaffen, verarbeiten und gestalten, was die Unendlichkeit uns zu erleben gab.

So tritt, wenn wir den Gedanken weiter verfolgen, zum Urerlebnis das Nacherlebnis aus uns selbst oder aus Gegebenem, das im zweiten Falle doch auch immer wieder ein Neues in sich schließt. Auf diese Weise kann jeder Schöpfer sein, ob groß, ob klein, wenn er sich selbst die Ruhe gönnt, mit seinem Erleben zusammenzuwachsen und eins zu werden.

Musik im höchsten Sinne ist niemals eine Angelegenheit des Könnens, ist nicht Handwerk oder gar Betrieb, sondern Fülle der Weisheit im Unbewußten, Leben in innerster Vollendung — allerdings für Menschen, die niemals sie zu einem Zwecke zu mißbrauchen wagen und die sie nicht zum Gegenstand ästhetisierender Betrachtungen und technischer Spielereien herabwürdigen. Musik ist in allererster Linie etwas, das ist, und dann erst eine Kunst.

Ein Volk auf höchster Stufe menschlicher Vollendung, das die tiefe ausgleichende Kraft der Musik kennt und sie vor allem pflegt, muß eines hohen Wachstums seiner Seele sicher sein.

Otto Nicolai.

Ein unbekannter Brief an seinen Vater.

Mitgeteilt von Georg Kinsky, Köln.

Nicolais Briefe an seinen Vater, den Musiklehrer und Komponisten Carl N. (1785—1857), sind bereits 1897 von Otto Leßmann in der „Neuen Deutschen Rundschau" und sodann in erheblich größerer Vollzähligkeit 1924 von Wilhelm Altmann als 43. Band der „Deutschen Musikbücherei" herausgegeben worden.[1] Diese für die Kenntnis der menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit des Komponisten der heiteren Meisteroper „Die lustigen Weiber von Windsor" sehr aufschlußreichen Briefe bilden eine Art Selbstbiographie, die sich mitunter wie ein spannender Roman liest, und sind zudem (nach Altmanns treffender Kennzeichnung) „ein rührendes Denkmal kindlicher, an einen Unwürdigen verschwendeter Liebe". Denn trotzdem ihm die mit Lieblosigkeit und Eigennutz gepaarte Strenge des begabten, aber durch und durch leichtsinnigen und sittlich haltlosen Mannes die Jugend verbittert hatte und ihm auch später ständige Sorgen und Verdruß bereitete, hing Otto Zeit seines Lebens mit zärtlicher Liebe an ihm, dessen ganzes Wesen manche verwandte Züge mit dem Vater Carl Maria von Webers offenbart.

Die Urschrift eines Briefes, der nach Altmanns Hinweis (Seite 236 Anm. 1) bisher als verschollen galt, hat sich in der im November 1932 zur Auflösung gelangten Kölner Autographensammlung Seligmann-Fuchs vorgefunden und ist von der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin erworben worden. Dieser Brief ist am 4. Januar 1839 in Rom geschrieben, also in jener Zeit, als Nicolai nach Abschluß seiner nur einjährigen Kapellmeistertätigkeit am Wiener Kärntnertortheater nach Italien zurückgekehrt war, um dort — angelockt durch die leicht errungenen Erfolge der einheimischen Maestri — sein Glück als Opernkomponist zu versuchen. Der Brief lautet:

[1] Die dortige Angabe, daß Leßmann die Briefe von dem (1876 verstorbenen) Musikschriftsteller Hermann Mendel erworben habe, ist wohl kaum zutreffend, da die 64 Briefe am 13. Oktober 1890 bei Leo Liepmannssohn in Berlin zur Versteigerung gelangten (s. Nr. 204 des betreffenden Katalogs). — Einen in der Buchausgabe noch fehlenden Brief vom 28. Februar 1833 hat Altmann im 11. Heft des 18. Jahrgangs (August 1926) der Monatsschrift „Die Musik" mitgeteilt.

„Rom d. 4t Januar 1839

Mein teurer Vater!

Gott möge Dir ein fröhliches und gutes Neujahr geschenkt haben! — Mir geht es für den Moment nicht besonders und ich bin auf eine sehr kleine und unsichere Einnahme beschränkt, die ich aus Stundengeben beziehe. Dennoch will ich nicht verzagen, da mir eine bessere Zukunft lächelt. Mein letztes Schreiben schickte ich Dir aus Venedig unterm 18t Octbr. v. J. und ich konnte Dir damals über mich nichts Bestimmtes sagen. Nun aber, da es gewiß ist, daß ich wenigstens so lange noch hier in Rom bleibe, als ein Brief Zeit braucht, um von hier zu Dir und wieder zurückzugehen — und da mein Herz sich sehr danach sehnt, wieder von Dir Nachricht zu haben, schreibe ich Dir diese Zeilen und bitte Dich, mir mit umgehender Post (nicht etwa durch Gesandtschaftsgelegenheit) zu antworten.

Von Venedig aus trat ich mit dem Theaterdirektor von Triest in Korrespondenz und das Ende vom Liede war, daß ich am Ende selbst nach Triest hinüberreiste, um meinen Kontrakt abzuschließen. So stehen denn meine Affären nun folgendermaßen:

Im Herbst 1839 geht in Triest meine Oper Rosmonda in Szene, die ich für die alsdann dort engagierte Gesellschaft umschreibe. Ich werde die besten Sänger haben, nämlich die Ungher und den Tenor Moriani.

Für den Carnaval 1839—40 muß ich eine neue große opera seria für das Königl: Theater in Turin fertig haben. Das ist alles kontraktlich abgemacht, wie es hier in Italien Sitte ist. In dem Triester Kontrakt ist freilich noch eine Klausel, doch erwarte ich deren Aufhebung täglich. Der Turiner Kontrakt ist ganz völlig abgeschlossen.

Was ich für ein Sujet in Turin wählen soll, weiß ich noch nicht. Es muß sehr großartig sein, da dieses Theater im Carnaval Chöre, Bande, Pferde u. alles Mögliche (Ballet) verlangt. Dabei ist jedoch der Tenor, den ich dort haben werde (Salvi), mehr ein cantante di grazia als di forza und deshalb möchte es vielleicht gerade schwerer sein, ein passendes Sujet zu finden. In dieser Angelegenheit wende ich mich an Dich als einen Mann, der Erfahrung u. Theaterkenntnis mit Fantasie verbindet. Ich glaube, Du hattest einen Walter Scott'schen Roman zum Opernbuch bearbeitet. Könnte mir das nicht vielleicht zum Leitfaden dienen? Jedenfalls bitte ich Dich, mich mit Deinem Rat zu unterstützen und mir einige Vorschläge zu Sujets zu machen, denn ich habe bis jetzt nichts Passendes finden können. Ich wünsche sehr, über diese Gegenstände mit Dir zu korrespondieren, da ich davon viel Nützliches für mich erwarten könnte, und ich bin überzeugt, Du hast Interesse genug an meinen Arbeiten, um mir diese Bitte nicht abzuschlagen.

Vor einigen Tagen habe ich an Tante Jeanette u. an Oncle Ehrenfried geschrieben. Ich möchte so gerne mit allen Verwandten wenigstens in Korrespondenz stehen! Von Mutter habe ich lange keine Nachricht. Möchtest Du mir nicht etwas über Kassandra mitteilen, wenn Du selbst von ihr genug dazu weißt? Übrigens bin ich, Gott sei gedankt, immer passabel gesund u. hoffe ein Gleiches von Dir. In den ersten Tagen meines diesmaligen römischen Aufenthalts war ich in bittrer Geldverlegenheit, da ich g a n z ausgebeutelt war; eine Sache, die mir seit vielen Jahren schon nicht mehr arriviert war. Die unerwarteten Unglücksfälle in Turin waren daran schuld. Gott sei gedankt, daß ich wenigstens eine passable Aussicht für die Zukunft habe, denn daß ich nun in 2 Jahren eine musikalische Notabilität sein werde, ist nun doch endlich gewiß! Meine Opern m ü s s e n nun heraus und ich entweder Fiasco oder Successo machen! Wenn nur erst die ersten großen Schritte glücklich getan wären! Mein teurer Vater, ich rechne mit Bestimmtheit darauf, daß Du mir s c h l e u n i g s t antwortest, denn sonst findet mich Dein Brief am Ende nicht mehr in Rom u. so verlierst Du meine Spur gänzlich.

Grüße doch freundlichst Frl: Kemnitz u. bringe ihr meine Grüße und Nachrichten. Auch von ihr würde ich sehr gerne einige Zeilen empfangen. Grüße auch sonst, wer mir wohl will u. schreibe mir ausführliche Nachrichten u. Deine präzise Adresse.

Es küßt Dich in Gedanken Dein

Dich treu liebender Sohn

Otto Nicolai.

Adr: Al Sgr: Ma[est]ro Ottone Nicolai
in
Roma poste restante."

Adresse: „Herrn Musikdirector Carl Nicolai... in Berlin. Französische Straße 54..."

Anmerkungen: Die Annahme der „Rosmonda"-Partitur durch den Triester Impresario Fabrici hatte N. der Fürsprache der gefeierten Sängerin Caroline Ungher zu verdanken. Das vereinbarte Honorar betrug 1000 österreichische Lire und die Hälfte der Einnahme einer Benefizvorstellung. Der Vertrag mit dem Turiner Direktor Giaccone war schon im Spätsommer 1838 abgeschlossen worden; er sicherte N. eine Vergütung von 2500 Franken zu, wofür der Direktion aber das unumschränkte Eigentumsrecht der neuen Oper verblieb. Die Wahl eines geeigneten Stoffes bereitete nicht geringe Schwierigkeiten, bis man sich für Scotts bekannten Roman „Ivanhoe" entschied, den schon Marschner („Der Templer und die Jüdin") und Pacini als Opernbuch benutzt hatten. Die gänzlich umgestaltete „Rosmonda"-Oper kam nach langer Verzögerung am 26. November 1839 unter dem Titel „Enrico secondo" am Teatro grande zu Triest mit Napoleone Moriani und der Ungher in den Hauptrollen bei nur mäßigem Erfolge zur ersten Aufführung. Mit der Oper „Il Templario", die am 11. Februar 1840 im Kgl. Theater zu Turin zum ersten Male gegeben wurde (die beste und wirksamste seiner vier italienischen Opern), errang der junge deutsche Komponist jedoch einen unbestrittenen Sieg, der seinem Namen auch im Ausland Anerkennung erwarb. Die Titelrolle sang der Tenor Lorenzo Salvi, die Rovena die Sopranistin Luigia Abbadia. — Die in dem Briefe erwähnten Familienangehörigen sind: der Oheim Ehrenfried N., der als wohlhabender Kaufmann in Königsberg lebte; dessen Schwester Jeanette (einst Ottos Klavierlehrerin) war dort mit einem Brauereibesitzer Benjamin Kniepke verheiratet. Kassandra war Ottos Halbschwester aus der 1824 geschlossenen, ebenfalls unglücklich verlaufenen zweiten Ehe des Vaters mit der Baronesse Minna v. Portugall. — Henriette Kemnitz war die schon etwas ältliche, aber „außerordentlich liebenswürdige" Tochter eines Berliner Geheimrats, in dessen musikfreudigem Hause N. gern verkehrt hatte. Sie nahm an seinem Ergehen lebhaften Anteil und stand mit ihm in den Jahren 1834—37 in regem Briefwechsel.[2]

Anton Schindlers Kompositionen.*)

Zu seinem 70. Todestage am 16. Januar.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Von Anton Schindlers Kompositionen „kündet kein Lied, kein Heldenbuch" etwas. Und wenn man das Beiläufige und Dürftige liest, was Eduard Hüffer in seiner 1909 erschienenen Schindler-Biographie auf S. 74/75 über das Schaffen Schindlers zu sagen wußte, dann scheint es so, als ob wirklich nichts Kündenswertes an ihm sei. Und doch liegt die Sache anders, wie mich die Beschäftigung mit dem Nachlasse Schindlers schon bald gelehrt hatte. An die bekannten Meister der Zeit freilich reicht Schindler, das Ganze seines Schaffens ins Auge gefaßt, nicht heran. Immerhin: unter seinen 37 erhaltenen Liedern befindet sich ein gutes halbes Dutzend, das, stünde es „im Schubert", längst berühmt wäre. Und seine beiden Messen sind sowohl nach dem Urteile der Zeit als nach dem Eindrucke, den das Studium der Partitur heute noch vermittelt, zum mindesten gute Arbeiten, in manchen Teilen überragen sie den Durchschnitt weit. Und fände sich der Männnerchor, der Schindlers „Jagdgesang" (mit Hörnern) aus seinem tiefen Schlafe auferwecken würde, würde er damit ohne Zweifel eine „Zugnummer" herausbringen.

[2] Alle Angaben nach G. R. Kruses ausgezeichnetem Buche „Otto Nicolai. Ein Künstlerleben", Berlin 1911.

*) seit Ende 1929 mitsamt dem übrigen Nachlaß A. Sch.'s im Beethoven-Archiv zu Bonn.

Wo, wann und von wem Schindler in die Regeln der Tonsetzkunst eingeweiht worden ist, wissen wir nicht. Sehr wahrscheinlich hat er keinen eigentlichen Lehrer gehabt, sondern das „Nötige" durch praktisches Musizieren und durch Selbstunterricht erlernt. Schon als Knabe war er ein guter und geschätzter Violinist und Sänger. Als Jüngling vervollkommnete er sich in beiden Künsten eifrig, so daß er in seinen Wiener Studienjahren „an den bekannten Quartettübungen im Hause Sonnleithners mitwirkte", 1822 die Stelle eines 1. Violinisten und damit Kapellmeisters am Josephstädter Theater annehmen und 1827 als Gesanglehrer nach Ofenpest gehen konnte. Nach Hüffers Mitteilungen hatte er in Wien auch Musikgeschichte studiert und damit, neben ziemlich eingehender Befassung mit der Philosophie, den Grund zu seiner späteren Gelehrsamkeit gelegt.

Auf einen in vielem Praktischen der Musik so erfahrenen und im Übrigen so klugen und lernbegierigen jungen Mann wie Schindler mußte der jahrelange und gerade im Künstlerischen überaus vertraute Umgang mit Beethoven schließlich wie eine Lehrzeit wirken. Im Klavierspiel und im „Direktionsfache" hat Beethoven ihn sogar so etwas wie unterrichtet. Mehrere in Partitur geschriebene Szenen aus Opern, die der Nachlaß enthält, tragen z. B. den Vermerk: „Diese Partitur legte mir Beethoven 1822 zunächst vor, um das Partiturspielen zu üben." Keine Frage, aber auch kein Wunder, daß Beethovens Vorbild und Einfluß Schindlers Geschmack und Urteil für immer aufs tiefste bestimmten.

Aber Schindler verdankte außer Beethoven noch einem anderen, damals lebenden Meister Wertvollstes: Franz Schubert. Es ist bekannt, daß Schindler dem sterbenden Beethoven die Lieder Schuberts vorlegte; es ist weniger bekannt, daß Schindler seinen Freund Schubert als den weit über Beethoven hinausragenden Liedkomponisten bezeichnete; und es ist noch weniger bekannt, daß er sich 26 Lieder Schuberts sauber abschrieb,*) (wie anzunehmen ist, jeweils aus der Handschrift Schuberts), diesen Band als kostbaren Schatz betrachtete und sozusagen als praktischen Lehrgang in der Liedkomposition verwertete.

Lieder, Chöre, Kammermusik und eine Messe (in *d*) sind dann die ersten Früchte von Schindlers eigenem Schaffen während der Wiener Jahre von 1821 bis 1831. Der instrumentalen Kammermusik kann mit den wenigsten Worten gedacht werden, da sie in keiner Hinsicht Besonderes, Persönliches aufweist: eine Sonatine für Klavier, dreisätzig, melodiös gut klingend namentlich im 1. Satz; ein Streichquartett in d, viersätzig, gut gearbeitet, dankbar, der 4. gegenüber dem 1. Satz vorzüglich gesteigert. Nehmen wir hierzu ein paar Choralstudien und eine Sonate aus dem Jahre 1833 (Münster i. W.), („im Stile Beethovens", von Sch. selbst 21 Jahre hernach als vermessener und mißlungener Versuch bezeichnet), dann haben wir Schindlers rein instrumentale Tonsätze bereits beisammen.

Von den fünf Männerchören Schindlers kann lediglich dem schon erwähnten „Jagdgesang" Bedeutung zugesprochen werden. Hinreißender Rhythmus und farbige Harmonien zeichnen ihn aus. Wesentlich für die Wirkung ist die beigegebene Hörnerbegleitung. Als ebenso ausgezeichnet in ihrer Art und ebenfalls einer Wiedererweckung würdig erachte ich „Im Mai" und „Frühlingsbilder". Jenes ist ein „Quartettgesang . . . mit Begleitung des Pianoforte, der singenden Jugend gewidmet", dieses „ein Vokalquartett mit Chören und Begleitung von Blasinstrumenten". Beide Werke sind in einer glücklichen Stunde geboren, haben treffliche Melodien, eingängige und doch nicht gewöhnliche Harmonien, guten Gesang- und Instrumentalsatz, sind der Form nach eigenartig und gelungen und würden eine erfreuliche Bereicherung des sowieso nicht überreichen Schatzes an schlichter, deutscher „Gebrauchsmusik" bilden, wenn — sie bekannt wären.

Hier wäre es angebracht, in die Würdigung der beiden Messen (die Hüffer übrigens bezüglich der Tonarten miteinander vertauscht und bezüglich der Entstehungszeit für die zweite unrichtig angibt) einzutreten. Doch soll dies an anderer Stelle ausführlich geschehen. Erwähnt mag aber werden, daß in Wien, Aachen und Köln vielbeachtete Aufführungen stattfanden und daß Schindlers kompositorisches Können in diesen beiden Werken auf der Höhe des ihm erreichbar Gewesenen steht.

*) im Besitze des Verfassers.

Der Zahl nach hat das Lied mit Begleitung des Klaviers den ſtärkſten Anteil an Schindlers Schaffen. Es geht Schubertſche Wege. Aber es geht ſie frei, aus eigenem Willen und aus eigenem Können. So entſteht denn keine Schubertnachahmung, ſondern ich möchte ſagen: eine Schubertnacheiferung von ſelbſtändigem Werte. Daß die Nähe des genialen Freundes aufſchließend und befruchtend gewirkt hat, iſt am Harmoniſchen einiger der ſechs Lieder aus der Wiener Zeit ſofort erkennbar. Niemals mehr ſpäter iſt der Wechſel der Klänge ſo kühn und doch ſo ungezwungen, niemals mehr wird Schindler wieder ſo romantiſch wie damals. Mag beides zum Teil auch der Jugend ihres Schöpfers und mag das ſpätere Maßhalten ſowohl einer Reife des Menſchlichen als auch des Künſtleriſchen in Schindler entſprechen — Tatſache iſt, daß den ſechs Wiener Liedern etwas in der farbigen Erfindung unbedingt Urſprüngliches, manchmal ſogar Genialiſches eignet. Nicht zuletzt hat daran der jeweils überaus ausdrucksvolle Rhythmus ſeinen Anteil. Stücke wie „Die Sterbende" und „Lob der Weiber" ſind dafür die ſprechendſten Beweiſe. Schindlers Liedform entſteht immer aus dem Gedichte heraus. Dem Klavier iſt nicht nur die „Begleitung", ſondern durchwegs eine rege Beteiligung an der Ausſprache zugewieſen. Dieſe Behandlung des Klaviers hat Schindler bis zuletzt beibehalten. Er ſchrieb einen einwandfreien, ſpielgerechten Satz.

Die Wiener Lieder fanden ſich einzeln auf loſen Bogen im Nachlaß. Aus der Münſteriſchen Zeit (1832/33) hat ſich ein geſchloſſenes Heft „Wanderlieder" erhalten. An ihm fällt eine gewiſſe Glätte der meiſten Stücke auf. Die melodiſche Erfindung iſt nicht immer eigenartig und überzeugend, das Klangliche durchwegs nicht ſo reich und farbig wie bei der erſten Gruppe. Doch ſind Stücke wie „Wohin", „Abend, Sturm und Einladung" ausgezeichnete Leiſtungen. Im Formalen bewegt Schindler ſich noch ungezwungener als während der Wiener Jahre. Neu ſind höchſt ſinnvoll angebrachte Rezitative. Tonmaleriſches und Dramatiſches verleihen einzelnen Nummern ihren beſonderen Reiz.

In den Aachener Jahren (von 1835 an) hat Schindler ſeine reifſten und eigenſten Lieder geſchrieben. Zwei gedruckte Hefte und eine nur handſchriftlich vorhandene Sammlung legen Zeugnis davon ab. Das Melodiſche quillt wieder urſprünglicher als in Münſter, auch das Harmoniſche iſt wieder vielfältiger bedacht. Zuſammenfaſſend kann man ſagen, daß Schindler in dieſen Stücken jeden Ausdruck meiſtert und auch das Widerſtrebende zum Ganzen zu geſtalten verſteht. Lieder wie „Liebeswahnſinn" und „Die Liebe", deren dichteriſche Grundlage und erſt recht: deren muſikaliſche Ausdeutung in keiner Hinſicht zu dem üblich gewordenen Bilde Schindlers ſtimmen wollen, beweiſen klar, welche ſtarke, hoher dramatiſcher Spannungen und Entladungen fähige Natur Schindler war und in wie weit geſchwungenen Melodiebögen er ſich ausſingen konnte. Den Höhepunkt ſtellt das 3. Heft mit Liedern nach Dichtungen von Thomas Moore und Burns dar. Dieſe Gruppe wäre vor Anderem wert, aus ihrem Schlafe erweckt zu werden. Eine Geſchichte des deutſchen Liedes um 1840 dürfte zukünftig keinesfalls an ihr vorübergehen, und es freut mich außerordentlich, an dieſer Stelle auf vollkommen unbekanntes, aber wertvolles Gut aus einer an Bleibendem nicht übermäßig reichen Zeit deutſchen Liedſchaffens hinweiſen zu können.

Unter den letzten, nur handſchriftlich erhaltenen ſechs Liedern befinden ſich wieder einige vorzügliche, ſo „An den Mondenſchein", „Barcarole", „Allein", aber im Ausdruck Neues oder Überragendes iſt nicht darunter. Immerhin helfen dieſe Stücke an ihrem Teile mit, das Bild des Liedkomponiſten Anton Schindler zu vervollſtändigen.

Ob Hüffner mit ſeiner Angabe (a. a. O.) recht hat, daß Schindler ſein tonſetzeriſches Vermögen nicht ſonderlich hoch eingeſchätzt habe, kann ich nicht nachprüfen, da ſich im Nachlaſſe und in der mir ſonſt zugänglichen Literatur kein Hinweis darauf vorfand. Gewiß iſt aber, daß Hüffner während der Vorarbeiten zu ſeiner Schindlerbiographie dem Schaffen Schindlers nicht die genügende und notwendige Sorgfalt hat angedeihen laſſen. Andernfalls wüßten wir ſeit zwanzig Jahren, was der Verfaſſer dieſer kurzen Abhandlung auf Grund ſeiner genauen Kenntnis der Dinge glaubte, nun bei Gelegenheit des 70. Todestages Schindlers nachholen zu müſſen.

Ein künſtleriſches Dokument aus J. S. Bachs bitterſter Zeit.

Von Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

Am zweiten Weihnachtsfeſttag des Jahres 1737 — dies das von mir hypothetiſch feſtgeſtellte Jahr — erklang vom Muſikchor einer der beiden Leipziger Hauptkirchen eine Kantate Bachs, wie man an dieſem Feſttage etwas Ähnliches ſicher noch nie gehört hatte. Denn ſie paßte zu dem Weſen von Weihnachten faſt wie die Fauſt aufs Auge und iſt auch von jedem Forſcher zumindeſt als „unweihnachtlich“ angeſehen worden. Die Beſucher des Gottesdienſtes, die ſich an dem Feſttage wohl beſonders zahlreich eingefunden hatten und unter denen ſich ſicher auch gar manche Herren des Rats und des Lehrerkollegiums der Thomasſchule befanden, müſſen auch höchſt ſonderbare Augen gemacht haben, als ſie die zunächſt ordnungsgemäß aus dem Feſttagsgedanken heraus ſich entwickelnde Kantate — Gedenktag des Märtyrers Stephanus — allmählich eine Richtung einſchlagen ſahen, die weitab führte von aller weihnachtlichen Verſöhnung mit den Feinden, im Gegenteil ſich in einer ſogar Jeſus in den Mund gelegten brauſenden Sturmarie zu der Auffaſſung bekannte: *Ja, ja, ich kann die Feinde ſchlagen, die dich nur ſtets bei mir verklagen. Drum faſſe dich, bedrängter Geiſt.* Aber man ſah ſich dabei höchſt verſtändnisvoll an, denn ſtadtbekannt war, daß der ſteifnackige thüringiſche Kantor mit ſeinem nächſten Vorgeſetzten, dem viel jüngeren, ebenfalls aber keinen Spaß verſtehenden Rektor Erneſti ſeit eineinhalb Jahren in grimmigſtem Streite lag, keiner den andern mehr grüßte, beide beim Rat vorſtellig waren, Bach ſich, als das nichts nützte, auch an das Konſiſtorium gewendet hatte. Ja, man munkelte, daß er vor einigen Monaten ſogar an den König nach Dresden in der Angelegenheit geſchrieben, von dem er gerade vor einem Jahr das Dekret ſeiner Ernennung zum Compoſiteur bei der Hofkapelle erhalten hatte. Seine Sache mußte aber ganz und gar nicht gut ſtehen, denn nichts war noch erfolgt, dem fünfzigjährigen Mann ſah man auch ordentlich an, wie er unter all den demütigenden Widerwärtigkeiten litt. Hatte doch der triumphierende Rektor, der ſowohl den Rat wie den Superintendenten Deyling hinter ſich wußte, den Schülern, Bachs Sängern, unter Androhung von Prügelſtrafe verboten, ihrem Kantor in der bewußten Angelegenheit zu gehorchen, ſo daß die Jungens ſich geſchützt wußten, wenn ſie hinter dem Rücken des ſonſt ſo gefürchteten Kantors ihre Knabenwitze riſſen. Und erſt die Kollegen! Die warfen ſich, je länger der Streit dauerte, um ſo vielſagendere Blicke zu, wenn ſie dem Director musices, wie er ſich ausdrücklich bezeichnete, in der Schule begegneten. Wer will's als Lehrer mit dem Rektor verderben, zumal wenn dieſer bereits als eine Leuchte der Wiſſenſchaft gilt und eine noch glänzendere Laufbahn vor ſich ſieht! Und wie, vertrat er nicht auch mit aller Entſchiedenheit den modernen Grundſatz, daß die Muſik an der Schule eine ganz andere, nunmehr untergeordnete Stellung einzunehmen habe, die Wiſſenſchaft aber, die humaniora, die unbedingt erſte? Hatte er nicht, ihr genialer Rektor, letzthin von den Muſikern ſogar als von „Bierfiedlern“ geſprochen? Dem Bach mit ſeinem harten Kopf war ohnedies nicht zu helfen, ſeine Rolle war mehr oder weniger ausgeſpielt. Daß er als Kantor nicht viel tauge, wußten allmählich ſogar die Dienſtboten, und wie ſeufzte und ärgerte ſich der Rat über die verfehlte Wahl! Freilich, ein tüchtiger Muſikus war er, ein großer Orgelvirtuos und Orgelkenner ſogar. Wär' er's doch geblieben! Aber hier war er doch einmal Kantor. Und das Komponieren, auf das er ſich ſo viel einbildete! Da ſtimmte es denn doch auch nicht. Das hatte der Leipziger Scheibe, der nun in Hamburg lebte, noch vor gar nicht langer Zeit, erſt ein gutes halbes Jahr her, in ſeinem famoſen Blatt, dem „Critiſchen Muſicus“ — lachend war die Nummer durch alle Hände der Lehrerſchaft gegangen und ſelbſt Schüler hatten ſie ſich verſtohlen gezeigt — gründlich bewieſen. Schwülſtig, künſtlich, wider die Natur und die Vernunft! Das war nun endlich einmal das Urteil eines gewiegten Fachmanns geweſen; denn Ähnliches hatten die meiſten ſchon lange gefühlt. Ja, ja, mit dem trotzigen Bach ſtand's ſchlecht. Er könnte einem leid tun, wäre er nicht vor allem ſelbſt ſchuld. Sitzt einer nicht feſt auf ſeinem Roß, ſo täte er gut daran, nicht ſo rechthaberiſch zu ſein. So eine Kühnheit

aber, sich in einer ganz internen Schulangelegenheit an den König zu wenden! Aber da hat er's, der König kümmert sich um derartige Streitereien nicht. Da hätte er viel zu tun.

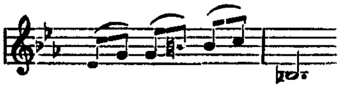
Um Weihnachten 1737 stand's um Bach wirklich bitterböse, wie kein zweites Mal vorher und später. Sein letzter Schritt, den er vor einigen Monaten getan hatte (18. Oktober), dem König die seit über einem Jahr sich hinziehende Angelegenheit zu unterbreiten, kam annähernd einer Verzweiflungstat gleich, die von allen Schulmännern vielleicht nur Bach mit einiger Aussicht auf Erfolg wagen konnte. Und dieses Schriftstück, noch schärfer abgefaßt als alle anderen an die Leipziger Instanzen, gilt's nun wenigstens auf die darin gebrauchten Ausdrücke mit geschärften Augen zu betrachten, und zwar einzig zu dem Zweck, um die damals schon aufs höchste gestiegene Erregung des gekränkten, aber noch völlig uneingeschüchterten und kategorisch sein Recht vertretenden Mannes kennen zu lernen. Worum sich die Sache drehte, kann jeder heutigen Bach-Biographie entnommen werden, es ging, verquickt mit allerlei persönlichen und für Bach höchst kränkenden Nebenerscheinungen, darum, ob der Rektor das Recht habe, in eigentlichsten Angelegenheiten des Kantors, hier der Wahl des ersten Thomaner-Präfekten, zu entscheiden, das Ganze für Bach eine schwerwiegende Kompetenzenfrage. Ich trage hier einzig die von Bach gebrauchten Ausdrücke zusammen, um von seinem damaligen Seelenzustand einigermaßen ein Bild zu geben; der eine oder andere ist juristisch sogar aufgreifbar. Zunächst spricht er von den „Bedrückungen", sagt weiter, daß sich Ernesti nicht „entblödet" habe, zu seiner „größten Bekränkung und Prostitution" die Knaben anzuhalten, ihm „Parition zu halten". Er will Satisfaktion für die ihm „angetanen Injurien", der König sei ersucht, ihn in seinem Recht „ungekränkt zu erhalten und dabei zu schützen". Dem Consistorium sei „anzubefehlen, den Rector zu einer Abbitte der im angetanen Beschimpfung anzuhalten".

Aus dem ganzen Schreiben spricht ebensoviel Erbitterung wie aber auch Bestimmtheit nebst der festen Zuversicht, daß dem Bittsteller recht gegeben und vor allem seine Ehre wiederhergestellt werde. Hatte, wovon Bach vielleicht nichts wußte, Ernesti ihn sogar als Ehrenmann dem Rat gegenüber verleumdet. Aber Dresden schwieg, der November ging vorüber, der Dezember brach an, Bach schien seinen letzten Trumpf vergeblich ausgespielt zu haben, die Feinde triumphierten stärker denn je. Und jetzt, da alle Menschenhilfe versagte, wandte sich der an aller irdischen Gerechtigkeit irre werdende große Mann in ebenso grandioser Künstlernaivität wie tiefstem Christenglauben in dem Sinne an seinen wunderbaren Seelenfreund, an Jesus Christus, daß er ihm nicht nur seine Not klagte, sondern diesen selbst zu der Seele, d. h. ihm sprechen ließ. Und das herrliche, übrigens gut bekannte Werk ist die Dialog-Kantate: Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet, denn, nachdem er bewähret ist, wird er die Krone des Lebens empfahen, der 12. Vers des ersten Briefes des Jakobus, bei bezeichnender Streichung des Nachsatzes: „welche Gott verheißen hat denen, die ihn lieb haben". Sind wir einmal darüber einig, daß der spätere Bach oft auch sein eigener und zwar ganz geschickter Textdichter war — Spittas aus höchst steifen Jugendtexten geschöpftes Urteil über Bachs Leistungsfähigkeit ist heute nicht mehr haltbar —, so werden wir in dem bis dahin unbekannten Verfasser wohl Bach selbst vermuten dürfen. Denn die Sprache dieses Textes ist teilweise derart persönlich, und zwar im Sinne hemmungslosen Eingestehens von Seelennot, daß man den Leipziger Textdichter kennen möchte, dem derart erlebte Worte zu Gebote standen, abgesehen davon, daß es fast undenkbar ist, Bach habe einem seiner Textbereiter einen so delikaten Auftrag gegeben, ihm einen Text zu schreiben, wie er der Kantate zugrunde liegt. Als deren Entstehungszeit gelten die Jahre um 1740, d. h. die Zeit der Spätkantaten so von 1736—1744, so daß das von mir angenommene Jahr 1737 lediglich eine nähere Bestimmung der in Frage kommenden Jahre wäre.

Nunmehr sei denn auch der Text kurz betrachtet. Die bereits angegebenen Worte singt in dem ausdrücklich vermerkten „Dialogus" Jesus, das folgende Rezitativ nebst Arie die Seele. Der hier spricht, ist ein gläubigster Christ, dessen Herz aber „sich als wie ein Wurm in seinem Blute windet. Ich muß als wie ein Schaf bei tausend rauhen Wölfen leben" usw. Das ist die reine Selbstkasteiung. Und Bach fährt fort: Wüßte ich bei dir, Jesus, keinen Trost, „Ich wünschte (Arie) mir den Tod". Betrübtest auch du mich, „so hätt ich mehr als Seelen-

not“. Man wird keinen Kantatentext Bachs finden, der eine derart unverhüllte Sprache redet. Und nun ſpricht Jeſus ein paar liebreiche Worte. Sofort ſchießt die Seele, ſchießt Bach mit ſeinem Anliegen hervor: „Du kannſt die Feinde ſtürzen und ihren Grimm verkürzen“. Man beachte beſonders auch das letzte Wort. Es wird ſonſt Gott anheimgegeben, wann er in einem ſolchen Fall eingreifen will, ſo ſich jemand mit dieſer weit mehr alttestamentariſchen als chriſtlichen Bitte, dazu noch an Weihnachten, an Gott zu wenden wagt. Aber wir kennen ja den Grund: Bach kann nicht mehr warten, er iſt am Ende ſeiner Kraft. Und nun ſingt Jeſus jene Arie, von der bereits die Rede war, das folgende Rezitativ mit der Verheißung auf ewige Ruhe beginnend. Und wie ſehnt ſich Bach nach dieſer. Gleich einem Stephanus, dem Gemarterten, möge Jeſus ihm den Himmel öffnen. Das wird uns in der letzten Arie mit dem Beginn: „Ich ende behende mein irdiſches Leben“ gezeigt, einer elementaren, hemmungsloſen Arie, die in g-moll ſteht, um aber in — B-dur, den geöffneten und erſtrebten Himmel vor ſich, zu enden, und zwar mit der Frage: „Hier haſt du die Seele, was ſchenkeſt du mir?“ Dieſer ganz ungewöhnliche B-dur-Schluß hat ſchon lange Verwunderung erregt, obwohl das Erkennen der geiſtigen Abſicht — auch ohne die hier gegebenen Zuſammenhänge — wirklich keine Schwierigkeit bereiten ſollte. Die Seele will aus dem g-moll-Jammer der Erde und ſieht bereits in der Vorſtellung den Himmel offen, eben das erſehnte B-dur. Und in dieſer Tonart ſteht nun auch der unmittelbar ſich anſchließende Choral: „Richte dich, Liebſte, nach meinem Gefallen und glaube, daß ich dein Seelenfreund immer und ewig verbleibe“, ein Choral, der nun ebenfalls etwas ganz Beſonderes aufweiſt, eine Überſchrift nämlich, und dieſe heißt: Jeſus. Jeſus ſelbſt ſingt dieſen textlich ſo ungemein bezeichnenden Choral dem „bedrängten Geiſt“, ſeinem Johann Sebaſtian Bach tröſtend zu. Und nicht nur der B-dur-Schluß iſt an der Arie etwas ganz Ungewöhnliches, ſondern auch der ganz plötzlich mit der Frage herbeigeführte Schluß ohne jegliches Nachſpiel. Wie ja die ganze Kantate auch muſikaliſch etwas ganz Beſonderes und vielfach Einmaliges iſt. Über die beiden Arien denn doch wenigſtens ein paar Worte.

Die erſte Jeſusarie über den Bibelſpruch iſt von einer auch bei Bach faſt beiſpielloſen Einheitlichkeit. Ein einziges, nur eintaktiges-, gebundenes und ſowohl herb wie weich dahinfließendes Achtelmotiv:

beherrſcht derart ausſchließlich den ausgedehnten Satz, daß es, ſtatiſtiſch ausgedrückt, 107 mal in den 114 Takten wiederkehrt. Als Duldermotiv iſt es unverkennbar. So hat, ſagt ſich Bach, Jeſus geduldet in einer, wie eben die ausſchließliche Verwendung des Motivs zeigt, beiſpielloſen Art von Geduld und Hingabe trotz ungerechteſter Anfechtung. Dieſen Jeſus, dieſe Jeſusarie ſieht Bach vor ſich, als er die ſeinige, mit jener in offenbarſtem Zuſammenhang ſtehende Arie: „Ich wünſchte mir den Tod“ ſingt. Doch nicht von den Übereinſtimmungen, ſondern dem gewaltigen Abſtand zwiſchen Jeſus und Bach ſei kurz die Rede. Bach hat ſich Jeſu zum Vorbild genommen und wendet deshalb als erſtes das Jeſusmotiv an. Aber wie gequält und mit welchem tiefen Fall:

Und welche Umbildung ins menſchlich Sehnſuchtsvolle erlebt das edle Duldermotiv! Dies nur als ein paar Andeutungen und als Beweis dafür, daß ſich Bach auch in der Muſik nicht geſchont hat.

Wer die Bemerkung machen wollte, wie es möglich ſei, daß Bach dieſes, rein für ſich genommen, herrliche Werk in einer Zeit tiefſter Bekümmernis habe ſchreiben können, ſei auf ein größtes und geheimnisvollſtes Wunder in dem Schaffen größter Genien hingewieſen: daß der tiefſte Grund ihrer ſchöpferiſchen Seele ſelbſt in Zeiten größter Not in wunderbarer Ruhe verharrt und deshalb ſogar größter Leiſtungen fähig ſein kann. So war's bei Händel öfters in

seiner Londoner Zeit, bei Beethoven zu der des Heiligenstädter-Testaments! Selbst zu frohen Werken schwingt sich eine derartige Wunderseele auf.

Nun aber noch die Frage: Ist Bachs absolutes Vertrauen auf Jesus gekrönt worden? Die Krone schwebte unsichtbar über ihm, als er an der Kantate in höchsten Nöten vermutlich noch schrieb. Am 17. Dezember erging an das Konsistorium die Anweisung, die Angelegenheit zu regeln. Aber erst am 1. Februar 1738 traf das Schreiben in Leipzig ein, aus welchem Grunde, ist unbekannt. Volle „Satisfaktion" erhielt Bach wohl anläßlich des Besuches des Königs in Leipzig an Ostern.

Ich bin mit meinem kurzen Bericht zu Ende und erweitere ihn noch in dem Sinne, daß über diese Ausnahmekantate hinaus dieser furchtbare Kampf eines lausigen Präfekten wegen von folgestärkstem Einfluß auf den innersten Bach war. Dessen sind die einzigartigen Spät-Choralkantaten Zeuge, die ein Verhältnis zu Gott und vor allem Jesus offenbaren, das sich zwar schon einige Jahre vorher anbahnte, seinen letzten Ausdruck aber erst in diesen Werken erhielt. Diese sind aber, sogar musikalisch, fast noch so gut wie unbekanntes Gebiet, wie schließlich der innerste, nur vom Menschen aus sich erschließende Bach überhaupt.

Der Deutsche Franz Liszt.

Von Heinrich Frenzel, Feucht bei Nürnberg.

Franz Liszt war zu seinen Lebzeiten außerordentlich umstritten. Seit er (am 31. Juli 1886) gestorben ist, hat sich das Urteil über ihn geklärt. Heute steht seine alles überragende Größe als Klavierspieler und Klavierlehrer, als Erzieher der meisten neueren Größen dieses Faches fest, nicht minder aber seine hohe Bedeutung als Tondichter und Bahnbrecher neuer Tonkunst, sein unvergängliches Verdienst als Wegbereiter für Wagner, Cornelius und Berlioz, seine hervorragende Leistung als Fachschriftsteller und Führer des Tonkünstlerstandes. Er ist nebenbei auch (in dem Juden-Abschnitt seines Buches über die Zigeunermusik) einer der ältesten Vorkämpfer gegen die Verjudung. Liszt behält, gerade als der allumfassende Meister, für immer einen allerersten Platz in der Geschichte der Tonkunst. Darum ist die Frage nichts weniger als gleichgültig, welches Volk diesen großen Mann den Seinen nennen darf. Die nicht arischen, sondern der finnisch-ugrischen Rasse angehörenden Madjaren erheben Anspruch auf ihn und haben die nichtmadjarische Welt einschließlich der Deutschen durch die ständige Wiederholung ihrer unzutreffenden Behauptung weithin beeinflußt, so daß man dem „Ungar" oder auch dem „Madjar" Liszt in allen möglichen deutschen Hand- und Nachschlagebüchern begegnet. Nicht selten wird die falsche Angabe darauf gestützt, daß er selbst in einem niemals veröffentlichten Brief an seinen ungarischen Freund Baron von Augusz den sonderbaren Satz geschrieben haben soll: „Nun darf ich mir wohl gestatten, daß ungeachtet meiner beklagenswerten Unkenntnis der ungarischen Sprache ich von Geburt bis zum Grabe im Herzen und Sinn Magyar verbleibe und demnach den Kultus der ungarischen Musik ernstlich zu fördern wünsche."

Das ist ein erbärmliches „Deutsch". Da Liszt ein vorzügliches Deutsch schrieb, ist schon aus sprachlichen Gründen sein angebliches „Bekenntnis zum Madjarentum" höchst zweifelhaft. Nimmt man aber an, daß jene Worte tatsächlich von Liszt stammen, so darf man sie als einen Ausfluß der oft übertriebenen Liebenswürdigkeit ansehen, die zum Wesen dieses Mannes gehörte. Wenn Liszt seine grenzenlose Herzensgüte gerade Augusz gegenüber in einem an sich nicht zu rechtfertigenden Maße betätigt haben sollte, so wäre das um deswillen erklärlich, weil er diesem madjarischen Großgrundbesitzer zu besonderem Dank verbunden war für die weitgehende Gastfreundschaft, die er während längerer Zeit Liszt und seiner ganzen „Schülerhorde" (wie man sie in Weimar nannte) erwiesen hatte.

Wäre Liszt wirklich „im Herzen und Sinn Madjar" gewesen, so hätte er die madjarische Sprache erlernt. Er tat das nicht, sondern hielt der Sprache seines Elternhauses die Treue. Liszts Tochter Cosima Wagner schreibt in dem 1911 in München erschienenen Buch „Franz Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter" S. 34: „Liszts Kindersprache war

das Deutsche gewesen. Mit seinen Eltern redete er Deutsch, weil die ungarische Sprache damals in seinem Vaterland noch nicht üblich war. Wie Friedrich der Große mit seinen Soldaten, so sprach er Deutsch mit seinen Musikern." Frau Cosimas Zeugnis dafür, daß ihr Vater von seinen Eltern deutsch erzogen war, ist wertvoll. Sie wußte aber offenbar nicht, daß sein Geburtsort Raiding bei Oedenburg im Burgenland eine rein deutsche Gemeinde in urdeutscher Gegend ist und auch heute nach vielen Jahrzehnten der Madjarisierung noch zum deutschen Sprachgebiet gehört.

Über Liszts deutsche Gesichtsbildung schreibt Frau Cosima: „Wenn wir seine Gesichtszüge betrachten, so finden wir eine große Ähnlichkeit seines Typus mit Heiligentypen auf Bildern von alten deutschen Meistern; ja ein Johannes von Pfenning auf dem Tucherschen Altar erscheint förmlich als ein Porträt von ihm. Auf Dürerschen Bildern kommen seine Züge nicht selten vor." Ich selbst habe Liszt wiederholt gesehen und seinen Gesichtsschnitt neuerdings in Prof. Günthers rassenwissenschaftlichen Werken unter den Beispielen des rein deutschen Menschen wiedergefunden. Sein Sprachklang erinnerte uns an die wienerische Mundart, ließ aber einen thüringischen Einschlag deutlich erkennen, nachdem er von 1847—1861 ganz und von 1869—1886 hauptsächlich in Weimar gelebt hatte.

Liszts Mutter Anna geb. Lager war in der österreichischen Stadt Krems zu Hause, also eine Deutsche. Liszts Vater, Adam Liszt, entstammte einer Familie, die im Lande Ungarn ansässig war — dafür, daß sie, wie da und dort frisch und fröhlich behauptet wird, zum madjarischen Adel gehörte, ist kein Anhaltspunkt vorhanden. Im 16. Jahrhundert brachte es Johann Liszt, Geheimschreiber Isabellas, der Witwe des vom Statthalter von Siebenbürgen zum König von Ungarn aufgestiegenen Zapolya, zum königlichen Kanzler und Bischof von Raab. Er starb 1577 in Prag. In Siebenbürgen sitzen bekanntlich die Sachsen, die zu den besten und getreuesten aller Deutschen gehören; Raab und Prag waren damals weit überwiegend deutsche Städte, und irgend ein verwandtschaftlicher Zusammenhang zwischen dem Bischof und unserem „Abbee" Liszt war nie nachzuweisen. Die Brüder und Nachkommen des Bischofs (der beim Eintritt ins geistliche Amt Familienvater war) waren Gutsbesitzer in den überwiegend von Deutschen bewohnten Komitaten Preßburg, Raab und Wieselburg. Die Nachrichten über Franz Liszts erweisliche Vorfahren aber reichen nicht weiter zurück als bis zu seinem Urgroßvater, der ein Offizier war und in dem deutschen Orte Ragendorf bei Oedenburg gestorben ist. Adam Liszts Großvater war fürstlich Esterhazyscher Verwalter und hatte viele Kinder. Wir kennen aber nur den Lebenslauf von dreien seiner Söhne: Eduard schwang sich in Wien zum K. K. Generalprokurator empor, Anton lebte ebendaselbst als Uhrmacher, Adam folgte beruflich seinem Vater, war aber nebenbei ein begeisterter und hervorragender Tonkünstler, der noch in des greisen Meisters Josef Haydn Kapelle mitwirken konnte. Sein Sohn Franz erbte von ihm die Liebe zur Tonkunst und den Irrtum, als sei ein in Ungarn lebender Deutscher ein Madjar, ein Angehöriger des Ungarn beherrschenden, aber (bis 1918) nur die Volksminderheit umfassenden Madjarenvolkes.

Franz Liszts tonkünstlerische Lehrer waren in Wien der Wiener Czerny und der Italiener Salieri, in Paris der deutsche Prager Rescha und der Italiener Paër, also zwei Deutsche und zwei Italiener. Er war schon als 13—14jähriger ein weltberühmter Klavierspieler, nachdem er zuerst in dem damals noch ganz deutschen Preßburg, in Wien, München, Stuttgart, Straßburg, weiterhin wiederholt in Paris und London, nicht aber in Ungarn aufgetreten war. Er hatte dann fünfzehn Jahre lang seinen Wohnsitz in Paris, von wo aus er Reisen nach England, nach der Schweiz und Italien unternahm. 1835 brach er eine Reise nach Italien ab, da die Nachricht von einer großen Donau-Überschwemmung in Ungarn sein Heimatgefühl geweckt hatte. In einem Brief an den Franzosen Massart schrieb er damals: „Auch ich gehöre dieser alten, kraftvollen Rasse an! auch ich bin ein Sohn dieser urwüchsigen, ungebändigten Nation!", wobei ihm wieder die Verwechslung zwischen Madjaren und Ungarn unterlief. Liszt gab in Wien ein Konzert zum Besten der ungarischen Notleidenden und erzielte damit einen außerordentlichen Erfolg. Hiernach wurde er auch in Ungarn gefeiert, aber nur vorübergehend. Aus der Tatsache, daß er sich (wie oben erwähnt) einmal über die Juden offenherzig geäußert hatte, ergab sich die feindselige Haltung der jü-

Johann Adolf Hasse

Geboren 25. März 1699, gestorben 16. Dezember 1783

Professor Dr. Rudolf Schwartz

Geboren 20. Januar 1859

dischen Zeitungsschreiber, die gerade in Ungarn Einfluß genug hatten, die öffentliche Meinung gegen Liszt einzunehmen.

Da Liszt im Wesentlichen ein großer Tonmeister ist, kann nur die Art seiner Betätigung als solcher entscheiden. Und diese war deutsch. Eine beweiskräftige Grundlage hierfür bietet das große, dreibändige Werk der Liszt-Schülerin Lina Ramann: „Franz Liszt als Künstler und Mensch". Im ersten Bande, der noch zu Liszts Lebzeiten erschien, lesen wir auf S. 503, daß er 1835 im Konzertsaal Wiens seine Hörer „begeistert, elektrisiert, berauscht" hat, weil er durch den Vortrag der von ihm übertragenen Schubertschen Lieder erwies, „wie sehr er die Seele germanischen Gemütes in ihrem geheimsten Wesen verstanden, und wie sehr sie in seinem eigenen Wesen lebte; denn das musikalische Lied ist das echte Kind deutscher Seele, deutschen Gemüts, deutschen Traumes, vielleicht das einzige, das auch in keiner seiner Fasern germanischem Boden streitig gemacht werden kann, das aber auch nur von Künstlern sich wiedergeben läßt, die es mit einem Gleichlaut eigenen Herzens in sich aufgenommen haben." Weiterhin heißt es (II, 1, 129): „Die deutsche Poesie mit ihrem in die Tiefen des Gemütes sich versenkenden und hier konzentrierenden Wesen trat ihren großen Einfluß an und entwickelte mehr und mehr die germanische Grundstimmung seiner Individualität, die musikalisch in seiner Liebe zu Beethovens Werken und deren Interpretation sich stets bekundet hatte, zu jener Höhe und Allseitigkeit, aus der allmählich Tonschöpfungen hervorgehen konnten, die auf germanischer Grundlage ein universales Geistes- und Gemütsleben zum Ausdruck brachten."

Lina Ramann hat bekanntlich ihr Werk in so enger Verbindung mit Liszt geschaffen, daß sie zu ihm ähnlich stand wie Eckermann zu Goethe. An den Stellen nun gar, an denen es sich wie bei der eben angeführten um das Seelenleben des Meisters handelt, spricht er zweifellos selbst durch seine getreue Apostelin zu uns. Wie sehr aber seine Selbsteinschätzung als seelisch deutsch der Wahrheit entspricht, ist in demselben nach Liszts Richtlinien aufgebauten Werke erwiesen. Im zweiten Bande wird u. a. seine in Weimar entfaltete bahnbrechende reformatorische und tondichterische Tätigkeit geschildert. Hier vertrat er den deutschnationalen Gedanken mit aller Entschiedenheit. „Gegenüber der gleich einer Ehrensache kultivierten Gewohnheit, bei Festgelegenheiten des Hofes vom Ausland die Opern zu holen, verlangte er von einer gediegenen vaterländischen Hofbühne noch speziell, daß sie jedes Jahr wenigstens eine neue Oper bringe, ohne nach Paris oder Italien zu schreiben — ein Grundsatz, den er in Weimar zur Geltung brachte", und dessen schönste Auswirkung die allen Widersprüchen zum Trotz durchgesetzte berühmte Aufführung des „Tannhäuser" war....

Es folgt eine eingehende Darstellung von Liszts „Kompositionen deutsch-nationaler Richtung im Anschluß an die Weimarer Dichterfürsten" und von Liszts „ungarischer Musik". Das „Deutschnationale" umfaßt **110**, das „Ungarische" **26** Seiten bei durchaus unparteiischer Behandlung der beiden Abschnitte. Das ist, wenn man noch Liszts Vertonung zahlreicher Gedichte von Lenau, Rückert, Hoffmann von Fallersleben, Freiligrath, Geibel, Bodenstedt hinzunimmt, sozusagen eine rechnerische Antwort auf die Frage, welcher der beiden Nationen Liszt der Tondichter angehört. Goethe, Schiller und Herder, die Großen Weimars, waren Liszts geistige Führer auf der Höhe seines Lebens in der durch ihr Wirken verherrlichten Stadt. Sie fanden bei ihm ein so tiefes Verständnis, wie es nur bei einem Kerndeutschen möglich war. Davon geben seine den Großmeistern deutschen Geistes geweihten Tonwerke stärkstes Zeugnis. Sie sind zweifellos neben denen geistlichen Gepräges die bedeutendsten, die er geschaffen hat, nämlich die an starken tonkünstlerischen Gedanken und Empfindungen reichsten. Das ist auch das Urteil Richard Wagners, der als Liszts nächster Geistesverwandter unter den Sachverständigen der zuständigste ist. Andererseits ist Liszts sogenannte „ungarische" Musik in Wirklichkeit keine ungarische oder madjarische Musik, sondern aus der Zigeunermusik hervorgegangen, die ihn schon als Kind in ihren Bann gezogen hatte. In dem Ramannschen Werk (das, wie gesagt, im wesentlichen Liszts eigene Anschauungen, häufig offenbar seine eigenen Worte wiedergibt) lesen wir (Bd. II, 2, 237): „Ungarn besaß zur Zeit, da der Vir-

tuose Lifzt fich als fein Sohn bekannte, nur eine, nicht einmal durchweg notierte (in Noten feftgelegte), mufikalifche Grundlage in den volkstümlichen Weifen feiner Zigeunermufiker, der mufikalifchen Leibgardiften und Schatzwalter der Landes-Weifen, die nach allgemeiner Annahme bis in die älteften Zeiten der madjarifchen Befitzergreifung des Landes zurückreichen." Diefe „allgemeine Annahme" ift irrtümlich; die Madjaren find ums Jahr 900, die Zigeuner erft mehr als 400 Jahre fpäter nach Ungarn eingewandert. Auch hier haben wir es mit der Gepflogenheit der Madjaren zu tun, alles, was es im Lande Ungarn gibt, fei es deutfche Kunft und Wiffenfchaft, fei es die Mufik der von der Urbevölkerung Indiens ftammenden Zigeuner, für fich, die Madjaren, in Anfpruch zu nehmen. Lifzt hat aus den bald klagenden, bald ftürmifchen Weifen der Zigeuner mit der Kraft feines deutfchen Geiftes das gefchaffen, was feitdem „ungarifche Mufik" genannt wird. Der Hamburger Johannes Brahms, der fich auf diefem Sondergebiet ebenbürtig neben Lifzt geftellt hat, war durch die Lage feiner Vaterftadt vor der Gefahr gefchützt, auf feine ungarifchen Tänze hin ebenfalls zum „Madjaren" ernannt zu werden....

Lifzt hat fich niemals in Ungarn heimifch gefühlt, fondern während feiner früheren Lebensjahrzehnte in Paris, während der fpäteren in Weimar. Am 10. September 1863 fchrieb er an Juftizrat Dr. Gille in Jena: „Ich bilde mir gern ein, die Weimarer Freunde möchten mich ebenfo gern bei fich fehen, wie ich mich dort heimifch fühle." Wohin er fich im geiftigen Sinne rechnete, ift in feinem Teftament vom 14. September 1860 ausgedrückt, in dem es u. a. heißt: „Ein Andenken an mich follen auch einige Mitglieder unferer Verbindung, der „Neudeutfchen Schule", denen ich herzlich ergeben bleibe, bekommen: Hans v. Bronfart, Peter Cornelius, Eduard Laffen, Franz Brendel, Richard Pohl, Alexander Ritter, Felix Dräfeke. Mögen fie das Werk fortfetzen, das wir begonnen haben! Die Ehre der Kunft und der innere Wert der Künftler verpflichten fie dazu. Unfere Sache kann nicht untergehen, follte fie auch gegenwärtig nur wenige Verteidiger haben." Heute, wo wir uns freuen, im „neuen Deutfchland" zu leben, geziemt es uns, des deutfchen Mannes zu gedenken, der im deutfchen Geiftesleben wie wenige fruchtbar gewirkt und fein Lebenswerk, feine und feiner Freunde bedeutfame Beftrebungen, als „Neudeutfche Schule" gekennzeichnet hat.

Lifzt hat fich aber bereits lange vor feiner Weimarifchen Zeit mutig in vollfter Öffentlichkeit als Künftler zum Deutfchtum bekannt, und zwar 1842 in — Paris. Die deutfchfeindliche Stimmung, die dort jederzeit geherrfcht hat, war gerade damals aufs höchfte gefteigert. Adolf Thiers, der Minifterpräfident des „Bürgerkönigs" Ludwig Philipp, hatte in der Abgeordnetenkammer die alte, auch heute noch die franzöfifche Politik beftimmende Forderung nach der Rheingrenze erhoben, worauf deutfcherfeits in Ermangelung eines Deutfchen Reiches wenigftens eine Reihe von Dichtern geantwortet hatte: Nikolaus Becker mit dem Liede „Der deutfche Rhein": „Sie follen ihn nicht haben", Max Schneckenburger mit der 1870 zu Ehren gekommenen „Wacht am Rhein" und Georg Herwegh mit dem Rheinweinlied. Der bekannte franzöfifche Dichter Alfred de Muffet hatte nunmehr mit einem frechen und fchmutzig-gemeinen Gaffenhauer aufgetrumpft, und die Parifer tobten über die böfen Deutfchen, die fich nicht durch das franzöfifche Anerbieten, einen Teil unferes Volkes zu Franzofen zu erheben, geehrt fühlten. Da kam Lifzt in Paris mit einem öfterreichifchen Reifepaß an, in dem die „Perfonenbefchreibung" lautete: „Celebritate sua sat notus" (Durch feine Berühmtheit hinreichend bekannt). Er wollte nach London weiterreifen, um dort eine „deutfche Oper" zu leiten. Aber diefes Unternehmen zerfchlug fich im letzten Augenblick, und die ebenfalls bereits bis nach Paris gelangten deutfchen Chorfänger, die dabei mitwirken follten, faßen ohne Mittel zur Heimreife im fremden Lande. Lifzt veranftaltete nun gemäß feiner in folchen Fällen oft betätigten menfchenfreundlichen Gefinnung unter Mitwirkung eines Hilfsausfchuffes eine tonkünftlerifche Morgenunterhaltung zum Beften der in Not geratenen Deutfchen. Die Vortragsfolge bot nur Lifztfche Schöpfungen, eigene Klavierwerke und Übertragungen nach den deutfchen Meiftern Mozart und Schubert, fodann die Hauptfache, feine Chorlieder: das feurige Herweghfche Rheinweinlied mit dem Kehrreim „Der Rhein foll deutfch verbleiben" und desfelben Dichters Reiterlied, in dem es heißt: „Auf! In den Feind wie Wetterfchlag!" — darüber, welcher Feind gemeint war, hatte Lifzt infofern keinen

Zweifel gelaſſen, als er eine Anſpielung an „Lützows wilde, verwegene Jagd“ in die Weiſe hineinverwoben hatte, was hinreichend bekannt geworden war. Die Aufführung ging am 30. Juni 1842 vor ſich und ergab eine ſolche Einnahme, daß jedem Chorſänger 300 Franken ausgezahlt werden konnten, die zur Heimreiſe reichlich genügten. Vorausgegangen war aber ein wildes Geheul der ſämtlichen Pariſer Zeitungen, die u. a. verlangten, die Dreiſtigkeit Liſzts, „im Herzen Frankreichs“ mit deutſchen Sängern vor einer vornehmen Hörerſchaft deutſche, geradezu gegen Frankreich gerichtete Trutzlieder vorzutragen, müſſe mit Gewalt verhindert werden. Liſzt wurde, als er im überfüllten Saale im Palaſt des reichen Amerikaners Thorn den Taktſtock ergriff, mit eiſiger Stille empfangen, aber ſeine große Tonkunſt, der ſtarke muſikaliſche Gehalt ſeiner Schöpfungen, die Macht ſeiner überlegenen Perſönlichkeit ſiegten über die haßerfüllte Stimmung des Hauſes. Alle Berichte ſtimmen darin überein, daß die verſammelte Ausleſe der Pariſer ſehr gegen ihren Willen zu einem gewaltigen Jubelſturm hingeriſſen wurde: der große deutſche Künſtler ſetzte ſich mit ſeinem ſtolzen deutſchen Bekenntnis in der denkbar deutſchfeindlichſten Umgebung glorreich durch.

Der ganze Vorgang, der ſchönſte Triumph eines an Triumphen unerhört reichen Lebens, wäre völlig unmöglich geweſen, wenn Liſzts Herz madjariſch empfunden hätte. Denn man ſchrieb damals das Jahr 1842: die Madjaren, denen des habsburgiſchen Herrſcherhauſes Vertrauensträger, der freiheitsfeindliche Metternich, die ihnen zugeſicherte Selbſtändigkeit widerrechtlich vorenthielt, waren von heißer Erbitterung und wildem Haß gegen alles Deutſche erfüllt, weil die Metternichſchen Polizeimenſchen Deutſch ſprachen. Bei dieſer Sachlage war ein M a d j a r, der ſich in P a r i s unter den denkbar ſchwierigſten Umſtänden für das D e u t ſ c h t u m, ja für den weltgeſchichtlichen deutſchen Abwehrkampf gegen die franzöſiſchen ewigen Angreifer einſetzte, ungefähr ebenſo denkbar wie ein P a p ſ t oder J e ſ u i t e n g e n e r a l, der eine begeiſterte Kundgebung für das L u t h e r t u m veröffentlichte. Wir Deutſchen ſtänden in der Welt ganz anders da, wenn alle oder auch nur viele Volksgenoſſen ſtets, wenn es darauf ankommt, das Deutſchtum durch die T a t zu bewähren, ſich ſo verhalten hätten und verhielten wie der angebliche „Madjar“ Liſzt.

Schließlich ſei nochmals hervorgehoben, daß Franz Liſzt bis zu ſeinem Lebensende niemals ein Wort Madjariſch (die Unwiſſenden ſagen: Ungariſch) verſtanden oder gar geſprochen hat. Selbſt wenn man einen Mann, der ſich ſein Leben lang nur der deutſchen Sprache ſeines Elternhauſes oder des ſpäter erlernten Franzöſiſch bedient hat, trotzdem einen „Madjaren“ nennen könnte, ſtände dem im Falle Liſzt noch ein anderer Umſtand entgegen. Liſzt war während der letzten zehn Jahre ſeines Lebens u. v. a. der Leiter der von ihm begründeten Landeshochſchule der Tonkunſt in Budapeſt, nachdem die Madjaren ihn nach der erſten, überſchwänglichen Begeiſterung während längerer Zeit nichts weniger als landsmänniſch-liebevoll behandelt hatten. Er verbrachte auch als gewiſſenhafter Mann alljährlich einige Monate in der ungariſchen Hauptſtadt und erteilte Unterricht, aber bis zuletzt in d e u t ſ c h e r Sprache, die ſich alſo jeder, der ſeinen Unterricht genießen wollte, aneignen mußte, falls er ſie etwa noch nicht verſtand. Hätte er ſich als Madjar gefühlt, ſo hätte er ſich doch bemüht, wenigſtens etwas Madjariſch zu lernen. An Anregungen dazu wird es ſicher nicht gefehlt haben, zumal gerade damals die Madjaren begannen, die ungariſchen Deutſchen, das Lehrmeiſtervolk des Landes, unter Anwendung aller, auch der übelſten Mittel zu entdeutſchen und ins madjariſche Schülervolk hinüberzuziehen. Sie ſollten dieſen häßlichen Betrieb nunmehr einſtellen, der ihnen wirklich keine Ehre macht und ſchlecht dazu paßt, daß ſie ſelbſt ſich mit Recht über die üble Behandlung ihrer abgetrennten Volksgenoſſen in Rumänien, Jugoſlawien und der Tſchechoſlowakei beklagen. Die Madjaren haben ſich tapfer in der ſie umſpülenden ſlawiſchen Flut behauptet und werden ſich auch in Zukunft behaupten, wenn ſie ſich mit uns Deutſchen, ihren alten und naturgegebenen Bundesgenoſſen, feſt zuſammenſchließen. Dazu gehört aber ſelbſtverſtändlich, daß ſie davon abſtehen, uns nehmen zu wollen, was unſer iſt. Beiſpielsweiſe Franz Liſzt war ein Deutſcher und ſoll als Deutſcher ſeinen großen Namen in der Geſchichte der Tonkunſt und der Kultur behalten. Ich bitte darum alle Freunde der Wahrheit, dazu mitzuwirken, daß die unwahren Angaben über Liſzt (den neuerdings auch ſchon die Kroaten für ſich beanſpruchten) überall, wo ſie ſich finden, ausgemerzt werden.

Adam Krieger.

Zu seinem 300. Geburtstage am 7. Januar 1934.

Von Gerhard Schwalbe, Leipzig.

Vor 300 Jahren, am 7. Januar 1634, wurde Adam Krieger in dem Städtchen Driesen in der Neumark geboren. Als Jüngling kam er nach Leipzig und hielt sich hier etwa sieben Jahre auf, zuletzt war er Organist an der Nicolaikirche. Nach der erfolglosen Bewerbung um das Thomaskantorat siedelte er 1657 als Hof- und Kammermusicus des Kurfürsten nach Dresden über, wo er bis zu seinem frühen Tode im Jahre 1666 tätig war.

In der Musikgeschichte hat der Name Adam Krieger den besten Klang. Er wird als einer der größten Liedmeister der Deutschen anerkannt. Leider entspricht dem nicht eine ebensogroße Wertschätzung durch Musiker und Laien, seine Lieder sind immer noch sehr selten zu hören. Und doch haben diese nichts „Historisches" an sich, auch sie sind uns wie viele musikalische Meisterwerke früherer Zeiten nicht „fremd geworden", wie man leider auch heute immer noch hört. Man muß nur den guten und reinen Willen haben, diese „alte Musik" aus dem Dornröschenschlaf zu wecken, und die Dornen nicht scheuen, dann werden auch die Lieder Adam Kriegers mit unverminderter Frische ein neues Leben erhalten, ihr burschenhafter Frohsinn und ihre ernste Besinnlichkeit wird auch heute noch Hörer und Musizierende in ihren Bann ziehen.

Die Dornen sind in diesem Falle schon lange aus dem Weg geräumt, der Zugang zu Adam Krieger ist leicht gemacht durch die verdienstvolle Neuausgabe der Lieder durch A. Heuß (DDT/XIX) mit ihrer trefflichen Einleitung. Die herrlichen, einprägsamen Melodien, die humorvollen wie die ernsten Gedichte, sind in ihrer erquickenden Natürlichkeit reicher Lohn für den Suchenden.

Die „Arien", so nannte man die Lieder damals, vermögen außerdem ein lebensvolles Bild vergangener Zeiten hervorzuzaubern. Die studentische Geselligkeit des Barock spricht durch die zahlreichen Trink- und Freundschaftslieder mit herzhaften Tönen zu uns. Liebeslieder in allen Farben, von der derben Verspottung der Mädchen bis zur innig empfundenen Elegie in schlichtem, ausdrucksvollen Liedton wechseln mit größeren Formen.

Der Einfluß der beiden gegensätzlichen Kulturzentren im sächsischen Barock, Leipzig und Dresden, spiegelt sich deutlich in den Liedern, sowohl im Text als in der Musik. Obwohl uns die Entstehungszeit der einzelnen Lieder nicht bekannt ist, läßt sich doch in vielen Fällen das Lied in die Leipziger bzw. Dresdener Zeit Kriegers weisen.

In Leipzig beherrschte Universität und Bürgertum das Kulturleben. Alle außerkirchliche Musik wurzelte in der Geselligkeit, besonders aber in der studentischen Geselligkeit. Das Lied hatte in Leipzig eine lange Tradition. Das Venuskräntzlein, die Waldliederlein und der Studentenschmaus des Thomaskantors Joh. Herm. Schein († 1630) waren für studentische Zusammenkünfte berechnet und erlangten große Verbreitung über ganz Deutschland. In Leipzig hatte sich ein ganzer Kreis von Dichtern versammelt, die alle eine ganz bestimmte spezifisch leipzigerische Abtönung des barocken Liedes verkörpern. Dichter wie Brehme, Finckelthaus, Schoch und der größte unter ihnen Paul Fleming dürften für Adam Krieger, der die Texte seiner Arien selber dichtete, unmittelbare Vorbilder gewesen sein. Der herzhafte, lebensnahe Ton ihrer Gedichte, aus studentischer Runde kommend, unterscheidet sich wohltuend von dem künstlichen und schablonenhaften Bauen mit erlebnisfernen und übersteigerten Gefühlen andrer Dichtung dieser Zeit. Adam Krieger, der Spätling unter ihnen, greift diesen Ton auf und bringt noch einmal echte frischfröhliche Studentenpoesie. Bald danach zieht auf den Universitäten der „Frantzösische Geschmack" ein, die alten rauhen studentischen Sitten werden verdrängt durch das à la mode-Stutzertum, der Student sucht Anschluß an das vornehme Bürgertum der Stadt. Damit nähert sich auch die Dichtung, die immer noch zu einem wesentlichen Teile von den Studenten getragen wird, dem bürgerlichen Geschmack. Christian Weise, der nachmalige Zittauer Rektor und berühmte Schulmann, der von den Kriegerschen Gedichten mancherlei gelernt haben dürfte, bringt in seiner ersten Gedichtsamm-

lung „Der grünenden Jugend überflüßige Gedancken" die typisch studentischen Motive, die „Sauff- und Freßlieder" nur noch selten.

In der ersten Ariensammlung Kriegers, die 1657 erschien und die leider fast vollständig verschollen ist, dürften diese zum Teil ziemlich derben Trinklieder den Hauptanteil gehabt haben. Auch in der zweiten Sammlung, die sein Freund, der Dresdener Dichter David Schirmer, nach dem Tode Kriegers 1667, in 2. Auflage 1676, herausgab, sind Trink- und Liebeslieder reichlich vertreten. Da wird der Rheinwein gelobt, der so herrlich „durch die Nase kreucht" und der auch ohne Leiter bis in die „Stirnenburg" klettert. Da findet sich ein urkräftiges Hagestolzlied, das an den „Frauenzimmer" kein gutes Haar läßt, mögen sie nun zu den Langen oder Kurzen, den Dicken oder Dünnen, den Alten oder Jungen gehören. Diese Lieder sind am Stammtisch der Leipziger Studenten zu Hause. Daneben finden sich wundervoll innige Liebeslieder, die Krieger unter die besten Dichter der Zeit stellen. Die Melodien dieser Lieder in ihrer schlagkräftigen Gestaltung, ihrer prägnanten, ans Volkslied und den Tanz sich anlehnenden Form sind in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts weit verbreitet gewesen, ja es kommt soweit, daß sich die herrlichen Lieder „in allen Dorf-Schäncken, Bier-Bänken herumher sielen", wodurch sie natürlich viel an Wert für die standesbewußte Bürgerschaft verlieren. Im Collegium musicum der Studenten, dessen Leiter Krieger eine Zeitlang war, dürften die Lieder, zu denen Krieger Ritornelle, kleine instrumentale Nachspiele meist in Tanzform, eigens für diesen Zweck komponierte, immer noch häufig erklungen sein.

Als der 23jährige junge Mann nach Dresden kam, geriet er in eine ganz andere Kulturatmosphäre, was sich auch in seinen „Arien" deutlich abzeichnet. In Dresden war der kurfürstliche Hof tonangebend. Ritterspiele hatten eine lange Tradition, prunkvolle Ballette und festliche Aufzüge mit allegorischen Figuren, dazu später die italienische Oper gaben der Dresdner Kultur das Gesicht. In diese Luft paßte das derbe volkstümliche Lied Leipziger Prägung nicht. Hier an dem italienfreundlichen Hofe verlangte man eine „höhere", eine künstlichere Kunst.

Von entscheidendem Einflusse für den Dichter Krieger wurde seine Freundschaft mit dem Dresdner Hofdichter (diesen Titel gab es allerdings damals noch nicht) und kurfl. Bibliothecarius David Schirmer. Auf Schirmers Einfluß dürften alle die Gedichte zurückgehen, die mythologische Motive konstruktiv verwenden.

Diana, Psyche, Venus und Cupido sind die Hauptpersonen dieser allegorisch-mythologischen Dichtung. Gedichte dieser Art haben bei Krieger z. T. auch musikalisch anspruchsvollere Form. Der neckische Dialog zwischen Venus und Cupido, das bezeichnendste Stück für die in Dresden beliebte Kunst, wird von Krieger zu einer kleinen musikalisch-dramatischen Szene gemacht.

Auch als Dichter ist Krieger beachtenswert, sein Name dürfte in einer Geschichte der sächsischen Dichtkunst in Zukunft nicht mehr fehlen. Kriegers Bedeutung als Liedkomponist ruht zum großen Teil darauf, daß er seine Texte selbst dichtete. Nur ganz wenige Texte seiner Arien dürften nicht von ihm stammen. Es war das große und neue Problem des Liedes im Barock, die eigengesetzliche Form des Gedichts, die sich in Strophenform, Versbau, Reimanordnung äußert, mit den Formgesetzen der Musik zur neuen künstlerischen Einheit zu binden. In Adam Krieger verkörpert sich noch einmal die alte und früher selbstverständliche Einheit von Lieddichter und Liedsänger. Indem er seine Gedichte von vornherein „musikalisch" erfindet, — in den Formen seiner Gedichtstrophen ist das beim Vergleich mit andern Gedichten der Zeit sehr deutlich —, wird es ihm leichter, Musik und Dichtung zur wirklich künstlerischen Einheit zu erheben. Und noch etwas hebt ihn vor den andern Komponisten seiner Zeit heraus: die ausdruckshafte Gestaltung seiner Lieder. Der Ausdrucksgehalt seiner Melodien entspricht immer dem Inhalt des Liedes, was im 17. Jahrhundert durchaus nicht selbstverständlich war. Es war ja damals keine Seltenheit, daß ein frommes Gebet zu einer leichtfertigen Tanzmelodie gesungen wurde. Bei Krieger überrascht immer wieder die Leidenschaftlichkeit und Ausdruckskraft seiner Melodien, seien es nun die dämonisch wilden oder ungestüm fröhlichen Trinklieder, die anspruchslosen, aber schlagkräftigen Tanzliedchen

oder die eindringlichen, innerlichen Elegien. Diese echten aus dem Herzen kommenden Töne sind in den konstruierten und pedantisch jeden Reim beachtenden Liedern anderer Komponisten kaum einmal anzutreffen. Seine geniale, niemals schematische Formkunst zwingt zur Bewunderung.

Man hat Adam Krieger als den Schubert des 17. Jahrhunderts bezeichnet. Und wahrlich, seine Lieder rechtfertigen diesen Ehrentitel. Auch ihm war, wie anderthalb Jahrhundert später seinem Nachfahren, nur ein kurzes Leben beschieden. Schon mit 32 Jahren starb er. Der deutschen Musik ging damit ein Mann verloren, der ihr sicher noch manches blutvolle Werk hätte schenken können. Außer seinen 60 Liedern sind nur zwei Psalmen auf uns gekommen. Auch diese zeigen die Meisterschaft, die ihn in der Geschichte der Musik einen hervorragenden Platz einnehmen läßt, nämlich, durch die Musik die Worte in eine höhere Ausdruckssphäre hinaufzuheben. „Die Poesie und die Music haben miteinander eine so heimliche Verwandtschafft / welche man nicht ehe erfahren kan / als wenn die Himmlische Krafft sie rege macht / und denen Menschen sie gleichsam als eine Verzückung zueignet / daß sie alles Kummers / alles Traurens und aller Sorgen / ja ihrer selbsten zum öffteren darüber vergessen." Diese Worte schrieb der Freund David Schirmer in der Vorrede zu den Arien und sie gelten noch heute. Für Adam Krieger besaßen Musik und Dichtung in der Tat diese tiefe Verwandtschaft, sie strömten ja aus demselben Herzen. Und er war auch mit der himmlischen Kraft begnadet, die seine Lieder zum Herzen der Menschen dringen ließ. Und diese Kraft ist noch heute nach fast drei Jahrhunderten in der gleichen Weise wirksam.

Johann Adolf Hasse und die Glanzperiode der italienischen Oper in Deutschland.

Zum 150. Todestage des Komponisten am 16. Dezember 1933.

Von Paul Schlegel, Dresden.

Der ständig wachsende Ruhm der italienischen Musik und des italienischen Opernstiles zu Anfang des 18. Jahrhunderts hatte die meisten Fürstenhöfe des europäischen Kontinentes veranlaßt, Sänger und Musiker aus dem damals angesehensten Lande der Musik heranzuziehen, um die Meisterwerke italienischer Komponisten zu hören und am heimischen Hofe nach Belieben dem Geschmacke damaliger Kunstanschauung huldigen zu können. Die neapolitanische Schule und Oper brachte eine Reihe tüchtiger Musiker hervor, die ihre Kunst in alle zivilisierten Länder trugen und das Ansehen der italienischen Oper damaliger Zeit festigten. Ihr hauptsächlichster Vertreter wurde Johann Adolf Hasse, der ursprünglich selbst als Sänger ausgebildet und als solcher kurze Zeit tätig war, aus eigener Erfahrung die Erfordernisse der Gesangskunst und ihre Wirkungen kannte und somit für die Betonung gesanglicher Effekte der berufene Musiker war. Von Scarlatti, dem Gründer der neapolitanischen Schule, in der Komposition ausgebildet, hatte er bald einen Namen als Opernkomponist erlangt und feierte in Venedig seine ersten Triumphe. Hier schloß er auch jene denkwürdige Ehe mit der Sängerin Faustina Bordoni, deren Name mit der italienischen Oper unauslöschlich verbunden ist, und damit begann die bedeutendste Epoche im Leben und Wirken dieses einzigartigen Künstlerpaares.

Hasses Ehe mit Faustina Bordoni war ohne Zweifel ein wertvoller Anlaß zur glänzenden Entwickelung seiner weiteren Laufbahn und ihr hat er wohl in erster Linie seine Berufung nach Dresden zu verdanken. Schon vor der ehelichen Verbindung mit Hasse war Faustina eine europäische Berühmtheit und es muß ohne weiteres zugegeben werden, daß ihr Einfluß die Richtung der kompositorischen Arbeiten ihres Gatten bestimmte und seinen zukünftigen Weg ebnete. Das damalige Publikum war enthusiasmiert von der Meisterin des Gesanges und Faustina feierte unausgesetzt Triumphe, die sie an fast alle Höfe Europas führten. Die ersten Erfolge in Deutschland fand die Künstlerin in München und Wien, wo man ihr spontane Huldigungen darbrachte und ihre virtuose Technik, sowie ihre darstellerische Lei-

ſtung gleichhoch einſchätzte. Auch der Dresdener Hof zur Zeit Auguſts des Starken hatte reges Intereſſe für die italieniſche Muſik, beſonders das Thronfolgerpaar, der nachmalige Kurfürſt Friedrich Auguſt II. und deſſen muſikliebende Gattin, boten allen Einfluß auf, der italieniſchen Muſik in Sachſens Hauptſtadt Geltung zu verſchaffen. Ausgedehnte Kunſtreiſen und längerer Aufenthalt in Italien ſelbſt hatten des Kronprinzen Sinn für italieniſche Kunſt und Muſik lebhaft angefacht und beſonders auf ſeine Veranlaſſung wurde am Dresdner Hofe eine italieniſche Oper errichtet. Bereits als Kurprinz hatte Friedrich Auguſt II. die jugendliche Fauſtina Bordoni ſeit ihrem erſten Auftreten in Venedig kennen gelernt und war nach ſeinem Regierungsantritt bei ſeiner ausgeſprochenen Kunſtliebe eifrig bemüht, in die Dresdner Oper neues impulſives Leben zu bringen. Als Haſſe und Fauſtina zum dauernden Aufenthalt nach Sachſens Reſidenz unter günſtigen Bedingungen überſiedelten und glänzend aufgenommen worden waren, begann die eigentliche Glanzperiode der Oper am Dresdner Hofe und die Herrſchaft des Ehepaares Haſſe in künſtleriſchen Dingen ſollte nahezu 30 Jahre dauern, der Hof, der Adel und das muſikliebende Publikum huldigten dem genialen Komponiſten und ſeiner gefeierten Gattin. Haſſe fand in Dresden ſeine zweite Heimat und hatte bei der Vorliebe des Publikums für italieniſche Kunſt nicht nötig, dieſe erſt an der Stätte ſeines neuen Wirkens zu kultivieren; er konnte an dieſem prachtliebenden Hofe genügend Anregung finden, das Theater mit eigenen Opern zu verſorgen und das Glanz und Anſehen liebende Weſen ſeiner Gattin Fauſtina, in der er die geeignetſte Vertreterin ſeiner Operngeſtalten fand, durch neue Partien zu befriedigen. Im Zuſammenwirken mit ihr fand Haſſe immer wieder neue Begeiſterung und dauernde Freude am Schaffen und ſo entfaltete er in Dresden eine äußerſt fruchtbare Tätigkeit, die von den nachhaltigſten Erfolgen gekrönt war.

In ſeinen Opern ſteht Haſſe völlig im Mittelpunkt des Zeitalters der italieniſchen Geſangsart; die virtuoſen Formen der Arienkunſt mit ihren reichen Verzierungen und die auf ſinnliche und virtuoſe Schönheit bedachte Konſtruktion erforderten die völlige Beherrſchung der Stimme, große Sicherheit und glänzende Koloratur. Dem Sänger war Gelegenheit gegeben, in der auf äußerliche Wirkungen berechneten Muſik ſeine künſtleriſche Fähigkeit nach der virtuoſen Seite glänzen zu laſſen und durch eigene Erfindung in allerlei Zierat den Effekt zu erhöhen. Haſſe war denn auch bemüht, in ſeinen Opern als den Hauptfaktor den Geſang wirken zu laſſen, dem er alles unterordnete und der nach damaliger Kunſtanſchauung den Wert einer Oper in der Hauptſache ausmachte. Schon die erſte Dresdner Oper „Cleofide", in der Haſſe für Fauſtina eine Glanzrolle ſchuf, verſetzte die Kunſtfreunde in helles Entzücken und die damaligen Kritiker behaupteten, daß Fauſtina bei brillantem Vortrage eine unvergleichliche Stimme beſitze, Haſſe ſelbſt in der Kompoſition ſeinesgleichen nicht habe und das Haſſeſche Ehepaar als die größten Virtuoſen Europas zu ſchätzen ſeien, die alle Jahrhunderte nur einmal geboren werden. Unter den vielen von Erfolg begleiteten ſpäteren Opern der Dresdner Periode iſt wohl keine mit gleichem Beifall bedacht worden, als die Oper „Ezio", die muſikaliſch und in der dekorativen Ausſtattung alles übertraf, was bis dahin geboten worden war und deren Aufführung ungeheuere Summen verſchlang.

Haſſe benutzte die öfteren Reiſen des Dresdner Hofes nach Warſchau, um in der Zwiſchenzeit nach Italien zu gehen, dort neue Opern aufzuführen, weitere Anregungen zu ſuchen und neue Erfolge zu ernten, ſein regſames künſtleriſches Bemühen hatte ihm auch die Bewunderung Friedrichs des Großen abgenötigt, der von ſeinen Opern ebenſo entzückt war, als von Fauſtinas zauberhafter Stimme. Das Intereſſe des preußiſchen Königs für Haſſes Arbeiten iſt andauernd geblieben, er gab ſogar Befehl, daß die Oper in Berlin Werke des Meiſters zur Aufführung bringe und ſie bevorzuge; ſelbſt während des ſchleſiſchen Krieges hat König Friedrich bei ſeiner Anweſenheit in Dresden Haſſe und deſſen Gattin zu ſeinen täglichen Kammermuſiken zugezogen. Das Anſehen der Dresdner Kapelle und der Oper hatte bis zum Ausbruch des ſiebenjährigen Krieges ſeinen Höhepunkt erreicht, die Kunſtfreunde und Beſucher der ſächſiſchen Reſidenz waren begeiſtert von den Leiſtungen dieſes Kunſtinſtitutes und nannten Dresden das zweite Athen. Beſonders die Kapelle hatte unter Haſſes Leitung Weltruhm erlangt, ſie galt als das vollkommenſte Enſemble und wurde

neben derjenigen von Neapel als die damals beste bezeichnet, ja es wurden nach dem Muster der Dresdener eine Anzahl anderer Kapellen von Ruf eingerichtet. Von Zeitgenossen wurde behauptet, daß man von keinem anderen Meister die Kunst, die Instrumente zu leiten, besser lernen könne als von Hasse, der das Orchester zu gebrauchen wisse, ohne auf Abwege zu geraten. Auch nach Auflösung der Dresdener italienischen Oper war die Verehrung für den geachteten Künstler, der jahrzehntelang das Musikleben der sächsischen Residenz geleitet hatte, nicht erstorben und noch lange fühlte man in Dresden den Verlust seiner ersprießlichen Tätigkeit. Der Hassesche Opernstil sollte noch für Jahre nachwirken, als der Meister die erfolgreiche Dresdener Stellung bereits verlassen hatte und es konnte nicht Wunder nehmen, daß dadurch der Dresdener Hof einer derjenigen Fürstensitze wurde, der die italienische Musik am längsten gepflegt hat und der neuen deutschen klassischen Oper erst verhältnismäßig spät zugängig wurde.

Die enorme Fruchtbarkeit des kompositorischen Schaffens Hasses hatte seinen Ruhm in die ganze zivilisierte Welt getragen, er wurde von seinen Zeitgenossen als einzig dastehendes Genie bewundert und seine Opern galten als Meisterschöpfungen ihrer Zeit. Als man aber in späteren Lebensjahren des Meisters seine große Produktivität auf dem Gebiete der Oper dem Werte einzelner Werke gegenüberstellte, entwickelte sich die Meinung, daß ein Teil seiner Opern keine besondere künstlerische Höhe erreicht habe. Man wird dem Schaffen Hasses gerechter, wenn man das Abhängigkeitsverhältnis seiner amtlichen Stellung vom Dresdener Hofe berücksichtigt; die Familienfeste des königlichen Hauses waren oftmals Anlaß zum Entwurf von Opern und bei der Prachtliebe des damaligen sächsischen Hofes, der von einem Fest zum andern pendelte, ermißt man die Prägung des geistigen Niveaus, wie es sich bei Kunstwerken auf Bestellung auswirken mußte. Hasse hat sich teils in der Abhängigkeit seiner Stellung, andererseits geblendet von dem Prestige der Fürstengunst, den Einflüssen dieses fragwürdigen Glanzes nicht entziehen können und es konnte daher keinem Zweifel unterliegen, daß in der Abfassung derartiger Kompositionen, die an die Zeit gebunden waren, manches Schablonenhafte und Matte seine Ursache fand. Hasses Opern tragen die Merkmale ihrer Zeit, sie wurden deshalb in der damaligen Kunstepoche ungemein geachtet, konnten aber der Nachwelt nicht den Dauerwert einer wahrhaften Kunst übermitteln und mußten verblassen, sobald die klassische deutsche Musik sich durchsetzte. Seit dem Auftreten Mozarts im Wiener Musikleben und den großen Erfolgen seiner späteren Opern war der Bühnenruhm Hasses zu Ende, der bis dahin das musikalische Ansehen Deutschlands behauptet hatte.

Die Museumsgesellschaft in Frankfurt a. M. und die großen Meister der Musik.

1808—1933.

Von Robert Pessenlehner, Frankfurt a. M.

Ein böser Musikforscher sagte vor Jahren, der Ruhm und die Ehre, das Musikleben einer Stadt vor üblen Nachreden späterer Generationen bewahrt zu haben, gebühre nicht den braven Bürgern, die sich einst in verschiedenen Städten zusammentaten, um Konzertgesellschaften zum tönenden Lob der edlen Frau Musika zu gründen. Auch nicht dem wohlweisen Rat der Städte, so viel Verdienstliches auch eine hohe Obrigkeit in Musikdingen zu gehöriger Zeit vollbrachte. Der Ruhm gebühre einzig und allein unserem großen Beethoven, dessen Geist noch immer auf Erden weile. Beethoven sei der größte Unternehmer und Arbeitgeber der Welt, Beethoven besitze Filialen in allen Ländern der Erde, während ein anderes ganz großes Unternehmen, die Deutsche Reichsbahn, immerhin auf Deutschland beschränkt sei. Beethoven nähre heute noch die Land-, Forst- und Bauwirtschaft, die Verkehr- und Verzehrwirtschaft, die Papier- und Instrumentenfabriken, die Setzereien und Druckereien, die Musik- und sonstigen Verleger, die Musiklehrer, Künstler, Musikprofessoren und Kritiker, sämtliche bisher ernannten Generalmusikdirektoren, und nur Beethoven fülle heute noch die

Kassen der Konzertinstitute zum Wohlgefallen der seit Jahren um die Bilanzierung der Einnahmen und Ausgaben sehr besorgten Leiter der Konzertvereine.

Solch ungebührliche Äußerung wurde dem bösen Gelehrten einst sehr verargt. So wäre auch heute noch Vorsicht am Platze, wenn man die hundertfünfundzwanzigjährige Frankfurter Jubilarin auf ihr Verhalten in der langen Lebenszeit überprüft? O nein, die altehrwürdige Dame „Museum" hat so wenig zu fürchten wie der Forscher, selbst wenn beide bisweilen einen dunklen Punkt zu verbergen haben . . .

Vielseitigkeit in der Jugend.

Das „Museum" war allen schönen Künsten und Wissenschaften gewidmet; einen wahrhaft Goethischen Universalismus unter seinen Mitgliedern zu verbreiten, war der Wunsch seiner Väter. Ohne „Kunstbeschauung", d. h. ohne Betrachtung der für diesen Zweck ausgestellten Bilder gabs keine Musik, dafür gar manches „Museum" ganz ohne Musik. Stand dann aber eine Sinfonie auf dem Programm, dann blieb es ungewiß, ob nur ein Satz daraus oder alle Teile gespielt würden und in welcher Besetzung die Aufführung vor sich ging: noch gab es kein Museumsorchester, das je nach Bedarf bis zur Stärke von hundert Mann eben da war, wenn es verlangt wurde. Sehr oft wurden die Sinfonien einfach auf dem Klavier gespielt. So rühmen noch viele Zeitgenossen die hinreißende Art Franz Liszts beim Vortrag Beethovenscher Sinfonien — am Klavier!

Beethoven.

Die Frankfurter wissen nicht, was sie ihrem „Museum" zu verdanken haben. Während jeder Leipziger erfüllt ist vom Ruhme seiner Gewandhauskonzerte, ahnt der Frankfurter nicht einmal, daß in seiner Vaterstadt die Sinfonien Beethovens die höchsten Aufführungsziffern zu dessen Lebzeiten überhaupt erhielten. Dreiundzwanzig Sinfonieaufführungen im Zeitraum von 10 Jahren (1817—1827) in der Museumsgesellschaft, zu denen noch einige unverbürgte Aufführungen kommen, stehen nur fünf Sinfoniedarbietungen im Leipziger Gewandhause, noch dazu im Zeitraum von 17 Jahren (1810—1827) gegenüber. Dazu kommen in Frankfurt seit 1813 jährlich die Aufführungen seiner Ouvertüren, Klavierwerke und Kammermusiken. Nicht Leipzig, nicht Wien, das überhaupt keine ständigen Konzerte zusammenbrachte, auch nicht Berlin, dessen Konzertverhältnisse noch in den Zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts trostlos gewesen waren, sondern Frankfurt gebührt der Ruhm, für das Schaffen des noch lebenden Meisters am stärksten eingetreten zu sein. Ob der einsame Genius in Wien wohl ahnte, welch treue Gemeinde er hier besaß?

Der edle Vorsprung, den die Museumsgesellschaft nun einmal in der Verbreitung der Werke Beethovens besaß, blieb ihr Gewinn in der Zeit nach seinem Tode. Die mächtig anschwellenden Aufführungsziffern waren selbst manchem biederen Frankfurter zu viel. Und flugs wurde 1835 unter Aloys Schmitt ein neuer „Instrumentalverein" gegründet, „da man im Museum doch nur die Sinfonien Beethovens höre". Karl Guhr, der schon seit 1821 die musikalischen Geschicke der Gesellschaft lenkte, schlug die Konkurrenz siegreich aus dem Felde. Von 1832 an, als die Gesellschaft in den Saal des „Weidenbusch" zog, leitete er in sechzehn Konzertwintern hundertdreiunddreißig Aufführungen größerer Werke Beethovens. Die fortschreitende Zeit blieb dem Genius der jungen Gesellschaft treu: mehr als 500 Mal sind unterdessen seine Sinfonien im „Museum" erklungen!

Spohr, Weber, Berlioz und Mendelssohn.

Von den großen Meistern, die zur Zeit der Gründung der Museumsgesellschaft ihr „Erdenpensum" vollendet hatten, soll hier nicht die Rede sein. Es ist selbstverständlich, daß Mozart und Haydn — letzterer erlebte noch die ersten Anfänge — nach Gebühr Beachtung fanden, wenngleich die Aufführungsziffern hinter denen Beethovens zurückbleiben. Hier wird nur von dem Anteil gehandelt, den die Museumsgesellschaft an den Werken lebender Ton-

setzer nahm. Die Förderung zeitgenössischen Schaffens ist ja die edelste Aufgabe jeder Musikgesellschaft.

L u d w i g S p o h r, der Kurfürstlich-hessische Hofkapellmeister in Kassel, wirkte fast drei Jahre in Frankfurt. Ihm soll die energische Wendung zur Pflege Beethovenscher Werke zuzuschreiben sein. Wenn er selbst auch in vornehmer Zurückhaltung kein eigenes Werk zur Aufführung brachte, so erklangen doch damals schon seine überaus beliebt gewesenen Violinkompositionen im Museum. Nach seinem Weggang von Frankfurt schwillt die Wiedergabe seiner Werke mächtig an. Die Frankfurter, in derem Sinne ein Kritiker sagte: „Wir verlieren viel an ihm — er hat leider nichts an uns zu verlieren!" behielten ihn in gutem, ehrendem Andenken.

C a r l M a r i a v o n W e b e r, dessen Oper „Silvana" ihre erfolgreiche Uraufführung schon 1810 in Frankfurt erlebte, zog erst 1823 und zwar mit der Jubelouvertüre ins „Museum" ein. Von da an blieb er jahrzehntelang ein gern gehörter Komponist, nicht nur mit Liedern und Arien, sondern auch mit den virtuosen Konzertstücken und seinen berühmten Opernouvertüren.

Von besonderem Mißgeschick war B e r l i o z verfolgt. 1840 erschien zwar seine Ouvertüre zu „König Lear" im Konzertsaal; auch wurde sie das Jahr darauf wiederholt. Dann aber erlebte Berlioz keine Aufführung seiner Werke mehr im Museum. Haben die Frankfurter den stets ungünstigen Nachrichten aus Paris, wo der geniale Franzose Zeit seines Lebens keinen festen Fuß fassen konnte, mehr Glauben geschenkt als den begeisterten Lobeshymnen, die kein anderer als Robert Schumann in Leipzig in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik" für Berlioz in die Welt hinaussandte? Auch das Todesjahr Berlioz' ging ohne Würdigung vorbei. Erst 1879, also zehn Jahre später, findet sich der „Römische Karneval" auf dem Museumsprogramm, und erst 64 Jahre nach der Pariser Erstaufführung, also 1894, erklang die „Fantastische Sinfonie" in einem Museumskonzert. Im Falle Berlioz wird also die künftige Zeit wohl noch manche Erstaufführung bringen können.

Wesentlich anderes erzählt der Chronist über M e n d e l s s o h n, den Liebling des Glücks und des Publikums. Bekanntlich zogen die Werke Richard Wagners aus dem Gewandhause in Leipzig aus, als Mendelssohn dort seinen Einzug als Dirigent hielt. Da er sich einst seine Gattin aus Frankfurt holte, ist es nicht verwunderlich, daß auch die Museumsgesellschaft der allgemeinen Bevorzugung seiner Werke folgte. Schon 1834 erklang hier seine Ouvertüre zum „Sommernachtstraum", die im selben Winter wiederholt wurde und in den nächsten 10 Jahren stets im Programm erschien mit einer einzigen Ausnahme, wo sie durch die Ouvertüre zum „Märchen von der schönen Melusine" ersetzt wurde. Natürlich kamen auch alle anderen Werke Mendelssohns hier oft zu Gehör.

S c h u b e r t, L i s z t u n d W a g n e r.

Wann S c h u b e r t zum erstenmal im „Museum" erklang, wissen wir nicht. Nachzuweisen ist nur eine Aufführung des „Erlkönig" und anderer Lieder im Konzertwinter 1832/33, der erst 1838 weitere Lieder folgten. Aber schon 1841, also zwei Jahre nach der Leipziger Uraufführung kam die von Robert Schumann entdeckte große C-dur Sinfonie hier zu Gehör. Sie muß den Frankfurtern sehr gefallen haben, denn von 1849 an finden wir sie jährlich, später alle zwei Jahre wieder. Auch die Lieder wurden immer häufiger gesungen und hier gewiß öfter als in anderen Städten.

Für die Propaganda Schuberts wirkte unermüdlich F r a n z L i s z t. So gesellt sich auch im Museum sein Name lange zu Schubert, das heißt, von Liszt wurden jahrelang nur die Transkriptionen Schubertscher Lieder aufgeführt. Zum erstenmal 1839/40, und natürlich der „Erlkönig". Obwohl Liszt des öfteren Frankfurt besuchte — 1841 gab er ein Konzert, dessen Einnahme im Betrage von 900 Gulden er der Mozartstiftung überwies — fanden seine Originalkompositionen nur schwer Einlaß in den Konzertsaal. Der junge Hans von Bülow brach als erster 1861/62 eine Lanze für ihn mit der Klavierkomposition „Venezia e Napoli". Erst im Jahre 1875 ertönte eine Ungarische Rhapsodie und erst im Winter 1882/83 das be-

rühmte Klavierkonzert in Es-dur im Museum. In den 1870 eröffneten Kammermusikkonzerten wurden die Klavierwerke Liszts natürlich öfters aufgeführt; von seinen zwölf Sinfonischen Dichtungen erklang jedoch nur eine, solange Liszt lebte, und die Faustsinfonie erst fünf Jahre nach seinem Tode. Das war aber schon nach dem Rücktritt des langjährigen Dirigenten Karl Müller, dem die „Neudeutsche R'chtung" Liszts und Wagners wohl ein Greuel gewesen war.

Richard Wagner kam während seines Aufenthaltes in Biebrich (1862), wo er an den Meistersingern arbeitete, wiederholt nach Frankfurt. Einmal, um eine „strichlose" Aufführung seines Lohengrin zu dirigieren, über die berichtet wird:

„Als Wagner erschien, wurde er mit brausendem Jubel empfangen, der mehrmals von neuem ausbrach. Erst nachdem sich dieser vollständig gelegt hatte und die lautloseste Stille eingetreten war, ließ er in sehr breitem Tempo die aetherisch-zauberhafte Einleitung erklingen. Als sich die berauschenden Violinklänge wieder im Aether verloren, brach abermals ein herzbewegender Jubel aus, den Wagner, sichtlich ergriffen, durch mehrere Dankesverbeugungen erwiderte."

Dann aber auch, um einer stillen Neigung zu der in Frankfurt wirkenden Schauspielerin Friederike Meyer nachzugehen. Es wurde daraus eine „aufsehenerregende Liebschaft", der bekanntlich die geplante Uraufführung des Tristan in Wien zum Opfer fallen sollte, da sich die Sängerin Luise Meyer-Dustmann, Friederikens Schwester, aus solchem Grunde weigerte, die Isolde zu kreieren.

Für das „Museum" hatten diese Dinge wohl keine Bedeutung. Ja, es kann auch für sich einen Erfolg des Biebricher Aufenthaltes des Meisters buchen: die Uraufführung der „Träume", jenes Gedichtes von Mathilde Wesendonk, das Wagner als Studie zum Tristan einst vertonte. Gesungen wurde das Lied von Emilie Genast, der Schwägerin Joachim Raffs, die es kurz zuvor in Mainz vor Wagner — im Hause des Verlegers Schott — vortrug. Am Tage der ersten öffentlichen Aufführung der „Träume" — es war am 19. Dezember 1862 — spielte H. v. Bülow im Museum außerdem das „Spinnerlied" aus dem Fliegenden Holländer in der Bearbeitung F. Liszts. Dann wurde e wieder still um Wagner. Erst 1876 war es den Besuchern der Museumskonzerte vergönnt, Wagners Faustouvertüre zu hören, der bald darauf das Tristanvorspiel folgte. Die nächste größere Wagneraufführung, der Karfreitagszauber aus dem Parsifal, wurde schon zur Gedächtnisfeier: am 16. März 1883. Dann aber geriet auch das „Museum" in den Wagnertaumel!

Robert und Clara Schumann, Brahms.

Robert Schumann trat als Sinfoniker im Januar 1843 zum erstenmal auf den Plan mit seiner B-dur Sinfonie. Drei Jahre später folgten das Lied „Widmung", 1850/51 das Klavierkonzert a-moll und eine Arie aus dem Oratorium „Das Paradies und die Peri". Zwei Wiederholungen der Sinfonie und eine Wiederholung des Klavierkonzerts beschließen mit der Wiedergabe der Ouvertüre zu „Genoveva" die Reihe der Aufführungen zu des Meisters Lebzeiten. Der edle, durch das Feuer innerer Leidenschaft sich verzehrende deutsche Künstler hat wahrlich wenig Förderung erhalten. Denn was nützen die Aufführungen nach dem Tode, wenn ein Leben im Kampf und Ringen um Anerkennung, um weiteren Auftrieb zum Schaffen zerbricht? Man sperre in sämtlichen Konzertgesellschaften Deutschlands eine Zeit lang die Aufführungen verstorbener Komponisten, und die deutsche Kunst wird einer neuen Blüte entgegengehen!

Erst die folgende Generation scharte sich um des Meisters Gattin, die sich in Frankfurt niederließ. Das war zu einer Zeit, zu der die Vorliebe des Publikums schon längst von den Werken weg auf die Wiedergabe gerichtet war. Das Andenken an die große Künstlerin lebt heute noch im Herzen der Frankfurter, es hat auch sichtbaren Ausdruck gefunden in der Marmorbüste der ehrwürdigen Frau, de 1897 über dem Podium des kleinen Konzertsaals angebracht wurde.

Wer etwa glaubt, daß Johannes Brahms erst durch seine Freundin Klara Schumann in Frankfurt Eingang gefunden hätte, der irrt Brahms gegenüber erfüllte die Museumsgesell-

schaft ihre Pflicht in schönster Weise. Am 20. November 1863 erschien der Name des gerade Dreißigjährigen zum erstenmal im Programm mit den kurz zuvor veröffentlichten Gesängen für Frauenchor op. 17. Als Liederkomponist wurde er oft aufgeführt, sein Schicksalslied erklang wenige Monate nach der Karlsruher Uraufführung und 1876 lernten die Besucher der Museumskonzerte den Meister als Dirigenten (Haydn-Variationen) und als Solisten (1. Klavierkonzert) persönlich kennen. Von 1868 wurde bis zum Jubiläumsjahr 1933 jährlich mindestens ein Werk von Brahms im Museum aufgeführt; die Abende, an denen er selbst erschien, um seine Werke vorzutragen, gehören zu den glanzvollsten Augenblicken in der Geschichte der Museumskonzerte.

Tschaikowsky, Bruckner, Reger.

Auf einer Konzertreise durch ganz Europa kam Peter Tschaikowsky 1889 auch nach Frankfurt und führte seine Dritte Suite dem Museumspublikum vor, das 1879/80 durch Sarasate zum erstenmal von ihm hörte. Es muß ihm gelungen sein, den Beifall der Zuhörer und des Museumsvorstandes zu erlangen, da sich die Aufführungen seiner Werke in den nächsten Jahren häuften.

Weniger günstig gesinnt war das Schicksal dem Schaffen Anton Bruckners. Auch das Museum kam über einen kühnen Anlauf im Jahre 1885, in welchem die Dritte Sinfonie immerhin schon acht Jahre nach der Uraufführung erklang, nicht hinaus. Die Aufführung der Vierten (Romantischen) Sinfonie fand drei Wochen nach des Meisters Tode statt. Wie lange es aber dauerte, bis das Publikum sich mit den Werken Bruckners befreundete, wissen wir: denn erst die jüngste Zeit ist für diesen Meister empfänglich geworden.

Max Regers künstlerischer Aufstieg fiel schon in die Zeit nach der Jahrhundertwende, in der der Nachweis der wirklichen Frankfurter Erstaufführungen schwerer zu erbringen ist als früher. Denn von 1900 an befand sich das Konzertwesen allerorts in einer Art Industrialisierung. Extrakonzerte und Musikfeste häuften sich, unzählige Solistenkonzerte versuchten, mit Neuheiten Sensation zu erregen. Das Museum setzte aber seine schöne Gepflogenheit, die Schöpfer der Werke als Interpreten zu engagieren, noch lange fort. So erschien Max Reger 1904 im Kammermusiksaal als Autor und Solist, und später noch insgesamt zehnmal bis zu seinem allzufrühen Tode 1916.

Strauß und Pfitzner.

Die älteste und jüngste Uraufführung im Museum.

Die Lebenden genießen das Vorrecht, umkämpft und umstritten zu sein. Geschichtlich geworden ist aber schon die frühe Förderung des Schaffens Richard Strauß', welcher zweimal im Museum erschien, um eigene Werke zur Uraufführung zu bringen: 1896 „Also sprach Zarathustra" und 1899 „Ein Heldenleben". Sein erstes Aufteten dürfte ins Jahr 1887 fallen (f-moll-Sinfonie unter der Leitung des Komponisten). 1885 begegnet uns auch der Name Hans Pfitzner zum erstenmal in den Programmen. Auch dieser repräsentative Meister der Gegenwart ist natürlich schon am Pult im Museum erschienen.

Es wird wohl kaum mehr gelingen, die erste Uraufführung, die im Museum stattfand, einwandfrei zu ermitteln. Sie dürfte auf eines der Violinkonzerte fallen, die damals von den Virtuosen meist selbst komponiert wurden. Freilich war es nicht die erste Uraufführung, die jemals in Frankfurt erklang. Gab es doch im 18. Jahrhundert überall fast nur „Uraufführungen", und gab es doch schon 1713 öffentliche Konzerte in Frankfurt am Main, die kein Geringerer als Philipp Telemann einzurichten und zu leiten hatte. Die letzte Uraufführung im Museum vor dem 125jährigen Jubiläum waren die „Drei Stücke für Streichtrio" op. 27 von Alexander Friedrich von Hessen.

Nicht nur für Frankfurt, sondern für das gesamte deutsche Musikleben ist die Museumsgesellschaft in ihrer hundertfünfundzwanzigjährigen Geschichte von großer Bedeutung. Dem Vergleiche mit den Konzertgesellschaften anderer Städte hält sie ohne weiteres stand, ja von den Anfängen her nimmt sie eine führende Stellung ein, die sie sich durch die ganze lange Zeit immer wieder errungen hat. Möge es in Zukunft so bleiben!

Die Italienfahrt des Nationalsozialistischen Reichs-Symphonieorchesters.

Von Erwin Bauer, München.

Die große Fahrt, die das Nationalsozialistische Reichs-Symphonieorchester in den Tagen zwischen dem 12. November und dem 7. Dezember durch 19 Städte Italiens geführt hat, stand unter einem ganzen Aspektarium günstiger Sterne. Ein Aspektarium, das sich wieder wie bisher in einer wunderbaren Weise mit dem politischen Schicksal des Deutschen Reiches so vollkommen deckte, daß man geneigt wäre, innere Beziehungen zwischen diesem neuartigen Orchester und dem politischen Leben des neuen Deutschland zu erfinden, wenn sie nicht schon längst in Deutschland bekannt wären. Nun, diese Beziehung hat sich wieder mit einer solchen Kraft aus dem Schicksal dieser Reise ergeben, die ebenso unbeabsichtigt wie glanzvoll von Tag zu Tag den Geist entwickelte, wie er seit Beginn aller Fahrten den Leiter des Orchesters Franz Adam und seine musikalischen Mitstreiter beseelt hat.

Allein durch sein Dasein hat das Orchester bisher eine Wirkung entfaltet, die groß und bedeutend gewesen ist. Es entwickelt in seinem Leben die Kräfte, die fähig sind, den wahren Frieden unter den Ländern zu festigen: die Kräfte der aufbauenden Liebe, die sich nirgends vor der Welt verschließen und immerzu geben und nichts als geben. Es war gewiß einer der schönsten und wirkungsvollsten Augenblicke, in dem das wagemutige Orchester seine Fahrt begann, als das deutsche Volk einmütig vor seinem Führer bekundete, daß es den tiefen und leidenschaftlichen Willen habe zur endlichen Befriedung des unruhigen Europas. Das überwältigende Ergebnis, das noch in der Nacht der Abreise — es war der 12. November — dem fahrenden Orchester durch ein Telegramm nach Bozen mitgeteilt worden war, verlieh dem Unternehmen von vornherein einen mächtigen Impuls, der dann später von den empfangenden Faschisten in einer oft überwältigenden Weise aufgenommen und erwidert wurde. Diese reichen Ehrungen waren durchaus nicht programmatisch festgelegt gewesen.

Der Organisationsleiter des Orchesters, Pg. Stark, hat in intensiver Vorarbeit in Rom die ersten Voraussetzungen zur Durchführung der Fahrt durch Besprechungen mit den faschistischen Behörden in Rom geschaffen. Die Reise war für den 1. November festgelegt und in allen Einzelheiten genau ausgearbeitet worden, als infolge der Wahl sich eine völlig neue Lage ergeben hatte. Pg. Stark fing nun wieder von vorne an, die Termine in den norditalienischen Städten mußten geändert werden, so daß sich zum Schlusse ein Fahrplan ergab, der ein regelrechtes Kreuz- und Querfahren durch Italien brachte. In diesen Besprechungen mit Rom war die Unterstützung des Fascio in überaus entgegenkommender Weise gewährt worden; der Dopolavoro, die Feierabendorganisation des Faschismus, sollte die Organisation im einzelnen durchführen, so daß dem Orchester nichts weiter übrig blieb, als zu konzertieren. So etwa stellten sich die Teilnehmer der Italienfahrt die Reise vor. Es war ja alles so gut im Einzelnen schon ausgearbeitet worden, das Büro hatte Italien mit dem entsprechenden Schriftmaterial versorgt, der Dopolavoro gab es weiter an die örtlichen Konzertorganisationen, diese wieder druckten ausführliche Programmhefte, die Theater wurden gemietet, die Presse wurde mit Vornotizen versorgt und in den Tagen vor dem Konzert nicht vergessen, die Öffentlichkeit durch auffallende Plakatwerbung mit dem musikalischen Ereignis bekannt zu machen. Dieser Teil der Vorbereitung klappte denn auch später vorzüglich. Da trat sogleich am ersten Tage etwas Neues, ganz Unvorhergesehenes in das Leben des Orchesters, die italienischen Behörden waren nicht der Meinung, daß das Orchester des Nationalsozialismus nichts anderes zu tun habe, als zu konzertieren; sie ließen es sich nicht nehmen, die Persönlichkeiten, die gleichsam als Repräsentanten dieses neuen Deutschlands nach Italien kamen, auch mit den Ehren zu empfangen, wie sie ihnen nach der Meinung des Gastlandes gebührten. Das kam sogleich in der ersten Stadt Italiens, in der konzertiert wurde, in Cremona, zum Ausdruck. Der junge Sekretär der faschistischen Partei, der in Deutschland etwa einem Gauleiter entsprechen würde, ließ das Orchester in das Haus des Faschismus bitten, wo die Spitzen der

Cremoneſer Behörden, die faſt vollzählig im Schwarzhemd erſchienen waren, in feierlicher Art das Orcheſter und ſeinen Leiter Franz Adam empfingen. Es kam in herzlicher Rede zum Ausdruck, daß der italieniſche Faſchismus dem Deutſchen Nationalſozialismus durch den Geiſt ſeiner Helden nahe verwandt geworden ſei. Als er zum Schluſſe ſeiner Rede den Dank der Stadt beſonders dafür zum Ausdruck gebracht hatte, daß das Orcheſter das ruhmreiche Cremona zum Ausgangspunkt ſeiner muſikaliſchen Reiſe erwählt hatte, überreichte der Sekretär Adam unter dem Beifall der anweſenden Faſchiſten eine wertvolle Geige der Cremoneſer Fabrikation. Eine zweite Ehrung erfolgte dann nach dem Konzert, als ihm der Sekretär mit Worten des freudigen Dankes eine goldene Medaille der Stadt und des Faſchismus übergab. Dieſem Beiſpiel folgten dann Bologna, ſpäter Mailand, wo der Vizebürgermeiſter eine Anſprache voll Geiſt und Ausdruck hielt und alle Städte nachher. Es folgten Forli, die Stadt des Duce, Ancona, die Hafenſtadt an der Adria mit einem rauſchenden Empfang durch eine Matroſenkapelle und Tauſenden von Menſchen, Peſaro, die Stadt Roſſinis, Perugia, das Hauptquartier des Marſches auf Rom und ſchließlich Rom ſelbſt. Der Aufenthalt in Perugia geſtaltete ſich für Franz Adam und das Orcheſter beſonders ehrenvoll. Der Bürgermeiſter, der die deutſche Sprache fließend beherrſchte, ſprach davon, daß es in den letzten Tagen auch für die ganze Welt ſichtbar geworden ſei, daß Deutſchland und der Nationalſozialismus eines und dasſelbe ſeien, wie Italien und der Faſchismus. Nach dem Konzert begleiteten die Studenten der Univerſität Adam und Erich Kloß, der als vielgefeierter Pianiſt an der Fahrt teilnahm, mit ununterbrochenen Rufen: „Itla (Hitler), Itla, Itla, Duce, Duce, Duce" durch die Straßen der Stadt, die widerhallte von dem Begeiſterungsausbruch. In Rom ſprach dann Starace, der Generalſekretär der Faſchiſten, zum Orcheſter. Ehrenvoll und in herzlichem Ton! Das Orcheſter, das bei allen Empfängen immer das Braunhemd trug, war von den Vertretern Staraces feierlich eingeholt worden. Starace ließ ſich inmitten der Muſiker, den Fahnenträger des Orcheſters mit der großen Hakenkreuzfahne zu ſeiner rechten Seite, fotografieren.

Jede Stadt brachte natürlich für jeden Einzelnen eine Fülle des Sehenswerten, ohne daß allzuviel Gelegenheit ſich ergeben hätte, in Ruhe nur etwas von den Wundern Italiens einwirken zu laſſen. Es war etwas von der lakoniſchen Kürze des Baedeckers in die Reiſe gekommen; denn der Gedanke an eine Reiſe der Betrachtung und der Bereicherung durch Italiens koſtbare Kunſtſchätze, war ſchon in den erſten Tagen zugunſten einer höchſten Einſatzbereitſchaft zu jeder Zeit zurückgedrängt worden. Es war nichts anderes mehr möglich. Folgte doch Konzert auf Konzert, Empfang auf Empfang! Zuerſt der Empfang beim Bürgermeiſter, dann der Beſuch beim faſchiſtiſchen Sekretär, die Niederlegung eines Kranzes in der Votivkapelle zu Ehren der von den Kommuniſten während der faſchiſtiſchen Revolution ermordeten Faſchiſten und ſchließlich noch in den größeren Städten eine Einladung beim deutſchen Konſul. Nur Neapel brachte eine Luftpauſe in dieſe eilige Reiſe, die denn auch ſofort zu Beſuchen von Pompeji und Capri — mißbraucht wurde. Allein beide Ausflüge waren dringende Notwendigkeiten; denn in dieſem Tempo konnte das Konzertieren unmöglich mehr weiter gehen. Doch es mußte gehen. Eine zweite Nachtfahrt von 11 Stunden nach Lucca, der Stadt Puccinis und Boccherinis — und, ſo paradox es klingt, die erſte wirkliche Ruhepauſe — folgte; es folgte ein Konzert in Piſa, und als beſonderes Ereignis das große Konzert im Saal des „Cinquecento" im herrlichen „Palazzo Vecchio" in Florenz, wo das Orcheſter wiederum feierlich von Stadt und Fascio empfangen wurde. Hier wurde ein großes Bild Muſſolinis Franz Adam überreicht. Das erfolgreiche Zwiſchenſpiel in Parma und Modena wurde vollkommen verregnet. Und doch gab es volle Häuſer. Die Aufnahme war wiederum herzlich. Ein Beſuch der Militärſchule war lohnend, aber er nahm vom koſtbaren Tage wieder koſtbare Stunden. Die Dankbarkeit gegen alle noch ſo ehrenvollen Empfänge drohte kleiner zu werden, als beſchloſſen wurde, die Empfänge ſo einzurichten, daß immer nur ein Teil des Orcheſters teilnehmen mußte. Aber ſchon wurde die Vorſchrift wieder durchbrochen. Es kam Venedig. Ein erlebnisreicher Aufenthalt von zwei Tagen beſchenkte die Reiſe mit herrlicher Sonne, ein ſo ſelten genoſſenes Glück. Noch in der Nacht des Konzertes — es endete um ein Uhr, der Zug nach

Trieſt fuhr um vier Uhr — mußten die Koffer für die Abreiſe hergerichtet ſein. In Trieſt, wo am Tage der Ankunft eiſig und zugleich zum erſten Male in dieſem Winter die unfreundliche Borah durch die Straßen pfiff, wurde noch am Vormittag in Gegenwart des Herzogs von Aoſta vor etwa dreitauſend Menſchen unter toſendem Beifall ein Konzert gegeben. Der Herzog ließ Kapellmeiſter Franz Adam zu ſich bitten, wie ſchon einmal in Neapel, mit ihm auch den Pianiſten Erich Kloß das italieniſche Kronprinzenpaar. Dieſer Kraftprobe des Trieſter Konzertes ſchloß ſich noch in der folgenden Nacht eine neue nun dreizehnſtündige Nachtfahrt nach Turin an, wo endlich eine längere Morgenpauſe geſtattet wurde. In Genua wurde das Orcheſter noch einmal kurz vor dem Ende der Fahrt mit allen erdenklichen Ehren empfangen. Auch hier ſollte der Empfang in kürzeſter Zeit vollzogen werden. Aber auch das wurde anders. Schon vor der Gedenktafel des Muſikers Martini, wo ein Blumenſtrauß zum Gedächtnis niedergelegt worden war, hatten ſich Tauſende eingefunden, die ſich durch die Straßen drängten. Es folgte dieſem Ehrungsakte dann ein Marſch durch die Straßen, der alles Bisherige weit übertraf. Eine mit unerhörtem Elan und echt italieniſchem Tempo ſpielende Kapelle der Hafenmiliz führte das Orcheſter, begleitet von Tauſenden, durch die Straßen zum Haus des Faſchismus, wo der Sekretär wieder empfing. Von dort eilte alles im gleichen Geſchwindſchritt zum Rathaus, wo der Bürgermeiſter eine Begrüßungsrede hielt. Und überall mußte Kapellmeiſter Adam erwidern und in wohlgeſetzten Worten danken. Es war gewiß nicht mehr leicht, zu den vielen Verantwortlichkeiten dieſer Reiſe noch neue Verantwortlichkeiten zu häufen. Doch auch hier klappte alles vorzüglich. Der Bürgermeiſter zeichnete das Orcheſter durch ein Prachtwerk der Stadt aus, das über den Bürger Genuas, Chriſtoph Kolumbus, geſchrieben worden war, indem er es bat, ein Exemplar des Werkes dem Führer des neuen Deutſchlands, Adolf Hitler, zu überreichen. Dieſem pompöſen Schlußklange reihte ſich das letzte Konzert in Verona ebenſo würdig ein. Der Sekretär, zu dem das Orcheſter ſogleich nach der Ankunft am Abend in Autobuſſen geführt worden war, überreichte Adam die Bronzefigur eines Veroneſer Ritters, nachdem ihm ſchon am Tag vorher der Präſident des Genueſer Giovane Orchestra eine rieſige Bronzeplakette, den Ritter St. Georg im Kampfe mit dem Drachen darſtellend, überreicht hatte. In dieſer Weiſe vollzog ſich, in großen Zügen geſehen, die Reiſe des Orcheſters, das im Verlauf der 25 Tage in Italien künſtleriſchen Lorbeer ohnegleichen ernten durfte.

Schon zu Beginn der Fahrt erregte die wunderbare klangliche Diſziplin des Orcheſters begeiſterten Beifall. Es wird die Präziſion der Ausführung gerühmt und immer wieder feſtgeſtellt, daß die einzelnen Elemente des Orcheſters in wunderbarer Schönheit aufeinander abgeſtimmt ſeien. Von Kapellmeiſter Franz Adam, der als der Typus eines echt deutſchen Muſikers überall gefeiert wird, berichten die Preſſeſtimmen, daß er in höchſter Treue in jedem Stücke das Weſen des Werkes geſucht habe (L'avvenire d'Italia). „Il regime fasciste" berichtet von einem Orcheſter erſten Ranges mit allerbeſter Schulung und die Florentiner Zeitung „La Naziona" ſchreibt, daß das Orcheſter ohne Zweifel den beſten Orcheſtern Europas zuzuzählen ſei. Auch die römiſche Preſſe iſt voll des Lobes über das denkwürdige Konzert im Auguſteo, dem rieſigen Kuppelbau, der ſich über dem Grabmal des juliſch-clauſiſchen Kaiſerhauſes erhebt. Das Programm dieſes Tages war beſonders anſpruchsvoll, ein Programm eigentlich für Kenner und nicht für den großen durchreißenden Erfolg. Aber auch hier wurde der Mut des Kapellmeiſters herrlich belohnt. Dem Präludium und der Fuge von Pick Mangiagalli folgte die Ballettſuite Regers und dieſer abſchließend die vierte Symphonie in Es-dur von Bruckner. Eine Folge alſo, die hohe Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit des italieniſchen Hörers ſtellte. Das Konzert war auch durch das äußere Bild ausgezeichnet. Es waren an prominenten Vertretern des Faſchismus anweſend: der Generalſekretär der Partei Starace, die Volksſekretäre Marpicati und Adinolfi, der Erziehungsminiſter Ercole, der deutſche Geſandte von Haſſel und aus der Muſikwelt Roms berühmteſter Dirigent Molinari und der Komponiſt Reſpighi. Einſtimmiges Lob über das Konzert! „Giornale" ſchreibt: „Sehr willkommen war die Ballettſtudie Regers. Sie war voller Anmut und Grazie. Die Masken der venezianiſchen Komödie, Pierrot, ein

Liebeswalzer, der Auftakt und das Finale, eine liebliche Tarantella schufen eine freudige Stimmung. Adam gab die einzelnen Bilder mit feinstem Kunstempfinden wieder." Die vierte Symphonie Bruckners wurde ebenfalls mit Freude hingenommen, aber hier meldeten sich schon Stimmen des Bedenkens. Über die Aufführung wird auch hier nur das Schönste gesagt. Der „Messagero" schreibt: „Die schwere und ausgedehnte 4. Symphonie Bruckners ist ein Meisterwerk technischer Vollkommenheit. Obgleich es eine Stunde und sieben Minuten beanspruchte, interessierte es lebhaft und rief an einzelnen Stellen einen starken Eindruck hervor. Das Orchester ist aus wunderbaren Elementen gebildet und von einem erfahrenen und gewandten Musiker geleitet. Die Disziplin und der Eifer des Orchesters haben dazu beigetragen, die Einzelheiten offen zutage treten zu lassen." Die gleiche Zeitung hebt auch hervor, daß sich Adams Interpretation des Stückes durch ihre Feinheit und Strenge auszeichne.

In ähnlicher Weise sprechen alle übrigen Zeitungen von den Leistungen des Orchesters, das sich allen Strapazen zum Trotz auf einer bewundernswerten Höhe hielt.

Ein Brennpunkt des Erfolges ist überall, wo er auftritt, Erich Kloß, der für drei Wochen dem Bayerischen Rundfunk, wo er als Kapellmeister wirkt, Valet sagen mußte.

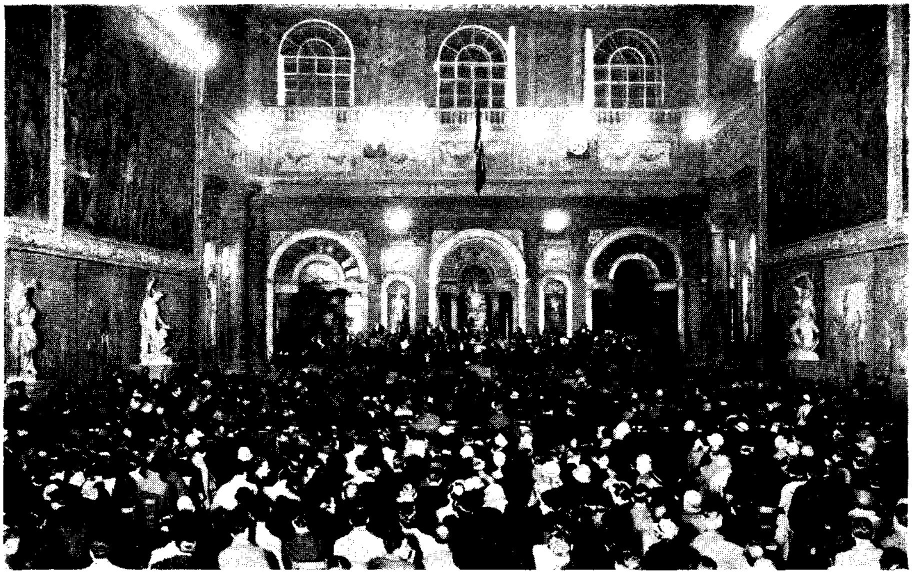
Von ihm weiß die Presse in allen Städten das Beste zu melden. „Il regime fasciste" schreibt, daß er ein großartiger Künstler des Klaviers ist, der reich an Gaben des Anschlags, der technischen Fertigkeiten und an ausdrucksvollem Gefühl ist. Seine Auffassung Griegs, dessen Klavierkonzert in a-moll er überall spielte, ist so beschwingt und musikantisch, daß ihm überall herzlicher Beifall dankte. Kollegen gratulieren ihm in aufrichtiger Bewunderung und stellen ihn den bedeutendsten italienischen Pianisten an die Seite. So fanden die Konzerte in der gesamten Öffentlichkeit ununterbrochene Beachtung. Noch in den letzten Tagen meldeten sich Städte, die das Orchester als Gast gewünscht hätten. Doch ließ sich eine Verlängerung der Reise auch nicht beim besten Willen mehr ermöglichen.

Es ereigneten sich auch allerlei Kuriosa während dieser Reise. Die Freischütz-Ouvertüre erlebte in Modena — ihre Erstaufführung. Von der „Achten" Beethovens war der Direktor des Konservatoriums Pesaro, der Komponist Zanella, derart begeistert, daß er Franz Adam feierlich umarmte und ihm gestand, daß das Konzert für ihn eine Lehrstunde wunderbarer Art gewesen sei. Die Interpretation der „Achten" aber gefiele ihm so, daß er beschlossen habe, sie seinem Unterricht zugrunde zu legen. In der Böcklinsuite holte sich Franz Meier durch sein tonschönes Solo einen Sondererfolg, Hermann Hoenes, der Solocellist, wurde in der Ballettsuite nach seiner von starkem Gefühl vorgetragenen Cantilene bewundert, die Hörner zeichneten sich in der Freischützouvertüre, die Holzbläser, die immer von der Kritik hervorgehoben werden, durch ihre Virtuosität und ihre Klangkultur in zahlreichen Stücken aus. Die Blechbläser hatten in Venedig, wo gleichfalls die Bruckner-Symphonie auf dem Programm stand, einen ganz großen Tag, der den inneren Erfolg dieser Symphonie sogar über die Aufführung in Rom hinaushob. Kurz, es war eine fortlaufende Parade aller Gruppen im Gesamtklang des Orchesters, das in den letzten Monaten mit Riesenschritten vorwärts gegangen ist. Der überreiche Beifall zwang in allen Städten zur Ausdehnung des vorgesehenen Programms um mehrere Nummern. Das Meistersingervorspiel und die Tannhäuserouvertüre, die Freischützouvertüre und die Leonorenouvertüre wechselten in diesem Reigen ab, der oft durch den Vortrag der „Giovinezza" fast ein wenig gewaltsam abgebrochen werden mußte.

Es war eine Reise, die von Anfang bis zum Ende erfüllt war von dem Bewußtsein der Aufgabe, die ihr durch die ersten Konzerte verliehen worden war. Aber deswegen war die Stimmung nirgends niedergedrückt, wenn es auch zahlreiche Augenblicke gab, in denen die Nerven bis zum Äußersten gespannt waren. Augenblicke der ausgelassensten Freude wechselten damit ab.

Niemand wird so schnell vergessen, wie Erich Kloß in Viareggio an der Küste des Mittelmeeres ein unfreiwilliges Bad nehmen mußte, als er mit der Flut Fangen und Davonlaufen übte, wie kein Musiker mehr den Namen Pick-Mangiagalli vergessen wird, der die schuldlose Ursache unserer dauernden Verköstigung mit Hühnerbraten zu sein schien (Mangiagalli heißt zu deutsch Hühnerfresser). Kapellmeister Adam, der in Neapel einem winzigen Lazzaroni

Das NS-Reichssymphonie-Orchester spielt das „Meistersinger-Vorspiel" bei der Eröffnungsfeier der Kunstausstellung in Florenz



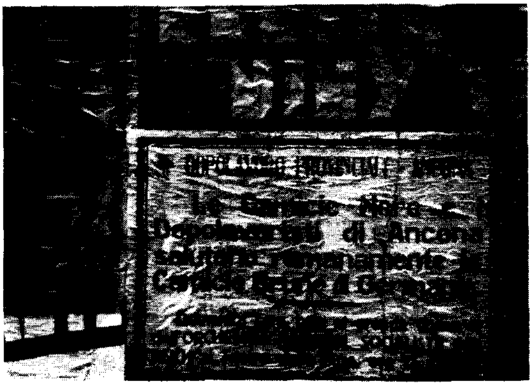
Konzert in der „Scala dei Cinguecento" im Palazzo Vecchio zu Florenz

Die deutschen Gäste im „Collosseum" zu Rom

Begrüßung in Modena

Empfang am Bahnhof in Pesaro

Besuch einer Fischerwirtschaft mit Ausblick auf den Golf von Genua



Aufforderung des faschistischen Sekretärs an die Bevölkerung:
„Die Schwarzhemden und die Dopolavoristen von Ancona grüßen die Braunhemden Deutschlands mit dem römischen Gruß"

Empfang am Bahnhof in Ancona

eine Schachtel Zigaretten schenkte, weil er so eindringlich darum bettelte, wurde durch diesen Akt der Wohltätigkeit die Ursache einer wüsten Balgerei zwischen dem Beschenkten und der Schar der anderen Leerausgegangenen. Scherze dieser Art ereigneten sich unzählige. Sie dienten oft und oft zur Aufhellung des Gemütes, das nach allen Anspannungen immer glücklich war, wenn sich irgendwo irgend etwas Komisches ereignete.

Mit Glück hatte die Fahrt begonnen, mit Glück wurde sie wieder beendet. Den Meisten wurde erst nach der Ankunft in München, wo Münchens Oberbürgermeister Fiehler und Gauleiter Nippold die Italienfahrer empfingen, klar, was nun eigentlich durch das straffe Durchhalten und den überaus strengen Dienst geleistet worden war. Und das war vielleicht sogar ein Glück . . .?!

Genesen.

Eine Erzählung.

Von Ida Deeke, Hamburg.

Noch immer fielen große schwere Tropfen senkrecht vom Himmel nieder und glänzten, weil sie schnell hintereinander herunterstürzten, wie dicke silberne Fäden in der Sonne, die sich schon wieder durch die graubleiernen Gewitterwolken hindurchgearbeitet hatte. Satt und erfrischt leuchteten alle Farben auf unter der Nässe. Aber immer noch hing eine stille Schwüle in der Luft, und die Blätter rührten sich nur unter dem leise klingenden Aufschlagen der schweren Tropfen.

Die Winde, die eben noch unter dem Niederkrachen des Donners in kurzen Stößen heulend umhergefahren waren, hatten sich hinter die Wolkenwände gestemmt und waren mitsamt dem Gewitter auf und davon. Nur von Zeit zu Zeit vernahm man noch ein leises Knurren und Murren in der Ferne.

Und leise, vorsichtig wagten die durch das dröhnende Wettern und grelle Gelichter verschreckten Vögel ihre Stimmen wieder zu erheben, noch zagend, wie verloren. Nur die Schwarzdrossel, die auch während des Gewitters nicht aufgehört hatte zu singen, flötete laut und vernehmlich ihr sehnsüchtiges Klagelied in den blitzenden Regen hinein.

Man hatte den Stuhl der Kranken wieder an das geöffnete Fenster getragen. Und mit großen leeren Augen sah das blasse schöne Mädchen in den nassen Garten hinunter und atmete kaum merklich die regenschwere duftende Luft ein. Müde und bleich lagen die Hände im Schoß.

— „Sieh doch," sagte die kleine Frau mit den weißen Haaren über dem noch auffallend jungen Gesicht, — „was für einen wunderschönen silbernen Saum die eine Wolke da hat, und wie tief blau daneben das freigewordene Stückchen Himmel strahlt. Weißt du noch, wie du als Kind immer das kleine Liedchen sangst von der Lerche, die sich geradewegs durch das Himmelsblau zum lieben Gott hineinjubilierte, und du, wenn du so ein kleines Ding emporjubeln sahst, ihm laut nachriefst, es solle den lieben Gott von dir grüßen, und ihm nachschautest, bis du den kleinen Vogel nicht mehr sehen konntest; erinnerst du dich noch?!" —

Müde, still, mit leeren weiten Augen bewegte das kranke junge Mädchen verneinend den Kopf, worauf ein unbeschreiblicher Schmerzenszug plötzlich alle Frische in dem Gesicht der Mutter auslöschte. Leises Stöhnen rang sich aus ihrem zerrissenen Herzen und bebend preßte sie den bleichen braunhaarigen Kopf ihres kranken Kindes an sich.

Dann ging sie. In der Tür wandte sie sich noch einmal zurück, und schon wieder beherrscht und mit ermunterndem Lächeln sagte sie: — „Der Vater wird gleich zu dir kommen!" — Dann schloß sie lautlos die Tür.

Die Kranke hatte sich nicht gerührt. Immer noch starrte sie mit ausdruckslosem Blick in den Sommernachmittag hinein, der jetzt wieder strahlend im Garten hing.

Es hatte aufgehört zu regnen. Nur im gelben Rosenstock blitzten noch ein paar Silbertropfen. Aber oben im Blau jubilierten die Lerchen wieder aus voller Kehle, als wollten sie jetzt versuchen, das laute, schmerzklagende Flöten der Drossel zu übertönen.

Und als die Sonne gegen Abend sank und das Gesicht der Kranken mit goldenen Strahlen überflutete, schloß diese die Augen, und niemand hätte zu sagen vermocht, ob vor Wohligkeit oder Müdigkeit.

Da klang es auf.

Ein weicher warmer Ton ging mit stillem, samtenem Schritt durch den Garten, ein zweiter dunklerer folgte ihm nach, ein weiches Wiegen mischte sich ein, und wie in verlorenes Träumen verwoben sang es murmelnd aus der Tiefe dazu.

Ein Streichquartett spielte in den Abend hinein.

Auf und ab ging das Singen, wob sich über den sattgrünen Rasen, glitt werbend um den gelben Rosenstock, an dem jetzt die letzten Regentropfen in der schwülen Abendluft verglühten, spann sich hinauf in das dichte Blättergewirr der Linden und weiter bis an das geöffnete Fenster und hinein in das Zimmer des kranken jungen Mädchens.

Immer noch lehnte die blasse Gestalt wie reglos im Sessel, und die Hände lagen bleich und still im Schoß. Nur die großen starren Augen hatten einen Augenblick beim ersten Aufsingen der Musik wie aus fernen Tiefen erwachend in das goldener und goldener werdende sinkende Abendlicht hineingesehen und sich dann wieder geschlossen.

Da zersang sich leise verklingend das Lied, und webende Stille hing wieder über dem Garten.

Aber bald brach es wieder auf. Perlend, jubelnd, wie in mühsam verhaltener Seligkeit aufströmend sang die erste Geige empor, jauchzend, perlend folgten die anderen Stimmen ihr nach, — die begleitende zweite Geige, der samtene Klang der Viola und der tiefe werbende Sang eines Cellos.

Klingend, jubelnd stieg es hinauf in das dunkler und dunkler werdende Blau des Himmels, hinauf gegen das langsam verbleichende Licht und hängte sich, wie von oben wieder herabgleitend und einem glückseligen Lachen gleich, in die im letzten Glühen aufscheinenden reglosen Wipfel der drei Silberpappeln am Ende des jetzt leise dämmernden Gartens, sang hinauf und glitt herab, wieder und wieder, selig, glückstrunken. —

Schluchzend hing die kleine Frau am Hals ihres Mannes, schluchzend vor Glück.

Und dann befreite sie sich mit Gewalt aus seiner sie zurückhaltenden Umarmung, öffnete mit bebender Hand die Glastür, die in das Zimmer der Kranken führte, und ging mit wankenden Schritten auf ihr großes Kind zu, dem eine Träne nach der andern unter den dunklen Wimpern hervorquoll und über die bleichen Wangen und den leise lächelnden Mund perlte. —

— „Mein Kind! Mein liebes großes Kind du! freut dich denn die Musik? Hast du denn wirklich wieder Freude daran?!“ — fragte die kleine Frau, mühsam ihre Tränen bekämpfend und sich der Tochter zu Füßen auf einen Schemel hockend.

Noch immer lächelte das junge Mädchen, ob auch immer mehr Tränen die bleichen, schmalen, fast durchsichtigen Wangen hinunterliefen. Und leise strich eine ihrer bleichen zitternden Hände über den weißgewordenen Scheitel der Mutter. Und lächelnd sah sie den Vater an, der jetzt auch herzugetreten war und zum erstenmal seit langen bangen, kummervollen Wochen und Monaten wieder Licht und Leben in den schönen Augen seiner Tochter erkannte.

Monate waren vergangen, seit man ihm sein Kind bewußtlos in Haus getragen hatte.

Wohl war das junge Mädchen mit dem Leben davongekommen bei jenem Bootsunglück. Aber als man es ihr hatte sagen müssen, daß der junge, schöne, strahlende Mann, dem sie anverlobt gewesen und mit dem sie in wenigen Wochen hatte Hochzeit halten wollen, — in den Wellen den Tod gefunden hatte, — war alles in ihr wie erloschen und starr geworden, ohne Klage, ohne Tränen, nur eisige Starre und Leblosigkeit hatte sich ihrer bemächtigt, von der kein Arzt und keine noch so selbstlose aufopfernde Liebe sie hatte erlösen können.

Und nun hatte der um einige Jahre ältere Bruder des Mädchens gebeten, noch dieses eine versuchen zu dürfen und Musik an diese starren, grausigen Pforten pochen zu lassen.

Drei Freunde hatte er geworben und mit ihnen in einem abgelegenen Zimmer im untersten Stockwerk zwei Sätze aus einem M o z a r t-Quartett aufsingen und perlen lassen, so schön

und rein sie es nur vermochten, und durch die geöffneten Fenster hinausklingen lassen und hinauf bis in das Zimmer seiner armen, unglücklichen Schwester.

Als der letzte Ton verklungen war und die vier jungen Leute ihre Bogen still beiseite taten, legte sich ein banges, erwartungsvolles Horchen und Sorgen über ihre Gemüter, bis der Sohn des Hauses es nicht länger ertrug und mit leisen Schritten hinaufeilte bis vor das Zimmer seiner Schwester.

Einen Augenblick nur stand er da und schaute, und sah durch die Glastür hindurch das Lächeln da drinnen und die erlösenden Tränen.

Dann ging er still, ungesehen, mit ein wenig unsicheren Schritten wieder davon und hinunter zu seinen Freunden.

Und seine Stimme klang ein wenig heiser und in seinen Augen schimmerte es feucht, als er zu ihnen sagte: „Und nun spielen wir noch das Finale aus Beethovens Es-dur-Quartett, op. 127!", daß seine drei Kameraden sich erhoben, weil sie begriffen hatten, und ihm stumm unter Lächeln die Hand drückten, und einer von ihnen, ihn um die Schulter fassend, ihm zuflüsterte: „Kerl, du!"

Und freier, jubelnder noch als vorhin sang jetzt die erste Geige auf unter den Händen des jungen Mannes, der seiner Schwester die Erlösung zugetragen hatte, der gewußt hatte, daß Musik das Letzte gewesen war, sie zu retten aus erbarmungsloser Finsternis, der Musik immer das Tiefste, Größte und Heiligste in ihrem jungen Leben gewesen war bei allem Glück, das ihr bis zu jenem grausigen Geschehen beschieden gewesen. Er hatte gesiegt mit seiner Musik.

Und immer sieghafter, blühender, bejahender sang Beethovens Lied aus den Instrumenten empor in das violette Leuchten des Abends hinein, um sieghaft, erlösend in das Herz eines zu neuem Leben erwachenden Menschen zu fallen.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Erstaufführung des herrlichen „Christelflein" von Hans Pfitzner in der Berliner Städtischen Oper unter szenischer und musikalischer Leitung des Komponisten lenkt erneut die Aufmerksamkeit auf diesen deutschesten aller musikalischen Meister, und erfreulicherweise mehren sich gerade in der nationalsozialistischen Presse die Stimmen, die mit allem Nachdruck auf Pfitzner verweisen. Er hat es niemals nötig gehabt, seine Popularität durch alttestamentarische Perversitäten zu erhärten, bei ihm stehen die äußerlichen Würden nicht in umgekehrtem Verhältnis zu seiner jetzigen künstlerischen Leistungsfähigkeit. In der Zeit seines Intendantentums brauchte er nicht mit hochnotpeinlichen Untersuchungen belästigt zu werden, gegen ihn ließe sich beim besten Willen kein schwer belastendes Material zusammentragen, das mit Rücksicht auf die Einseitigkeit gewisser Verdienste der Diskretion bedarf. Pfitzner ist sich selbst, seinem Wesen und seinem Deutschtum unverändert treu geblieben, und da auch heute noch die Anerkennung der Leistung und nicht die Anbetung eines äußerlichen Namens von entscheidender Bedeutung ist, so wird auch Pfitzner fraglos die ihm gebührende Position erringen, die anderen mühelos in den Schoß fällt. Allerdings möge man dann nicht den Fehler begehen, die Schuld für die inzwischen angehäufte, begreifliche Verbitterung bei — Pfitzner selbst zu suchen!!

Die Aufführung des „Christelflein" war geradezu vorbildlich. Wunderbar der verschneite Tannenwald in der Bühnenbildkunst des Gustav Vargo, ergreifend die Apotheose des Werkes. Erna Berger, eine junge Künstlerin, die mir bereits von ihren ersten kleinen Pagenrollen an aufgefallen ist, war ein liebliches, gesanglich vollkommenes Elflein, wie man es sich nicht besser wünschen kann. Dazu Carla Spletter, Anton Baumann, Eduard Kandl, Wilhelm Guttmann u. a.

Sehr merkwürdig berührt die Tatsache, daß die Staatsoper, die bekanntlich unter der Leitung von Heinz Tietjen steht und die in früheren Jahren sich Pfitzner gegenüber nicht ge-

rade einwandfrei verhalten hat, am gleichen Abend der Pfitzner-Première die Neueinstudierung der „Walküre" angesetzt hat. Nach den offiziellen Mitteilungen der Städtischen Oper war der Staatsoper der Termin der Pfitzner-Première schon seit längerer Zeit bekannt gewesen. Wozu also diese eigentümliche Art der Programm-Aufstellung, die ohne jede Entschuldigung unverständlich bleiben muß? Wo sind alle die schönen, hochtrabenden Worte geblieben, die einst einer idealen Zusammenarbeit zwischen Staatsoper und Städtischer Oper galten?

Da Pfitzner weit wichtiger ist als eine jener Tietjen-Inszenierungen, so habe ich gern auf den Besuch der „Walküre" verzichtet. Dagegen vermochte die Staatsoper mit der Aufführung von „Hänsel und Gretel" mit Tresi Rudolph und Ele Ruziczka-Schmidt in den Titelrollen Ehre einzulegen. Das höchste Lob gebührt dem Bühnenbildner Benno von Arent, nach den bisherigen Proben (u. a. „Arabella") eine der bedeutendsten Begabungen im neuen Deutschland . Der zweite Akt zeigte einen echten deutschen Märchenwald, wie man ihn sich nicht schöner vorstellen kann. Die Verwandlung eines nackten Felsens in das Knusperhäuschen war einfach verblüffend. Es war wohl die gelungenste Inszenierung von Humperdincks Volksoper, die ich je erlebt. Regie führte F. L. Hörth, die musikalische Leitung hatte Leo Blech.

Im Konzertsaal gab es eine große Zahl von wichtigen Ereignissen. Zunächst die Uraufführung einiger ganz entzückender Kinderlieder für Chor von Hermann Simon, dem schnell zu verdienter Anerkennung gelangten genialen Tonsetzer. Es ist bewundernswürdig, wie Simon hier mit den einfachsten Mitteln unauffällige kontrapunktische Kunststücke, aparte Harmoniewendungen, überraschende Modulationen anbringt in einem Stil, der urpersönliche Elemente enthält. Von Hermann Simon wird man noch viel zu erwarten haben. Zu den wertvollsten Konzerten der letzten Wochen gehören die Aufführung des Brahms-Requiems unter Carl Schuricht mit dem Philharmonischen Chor, eine bis in letzte Einzelheiten hinein ausgefeilte, unnachahmliche Wiedergabe mit den Solisten Adelheid Armhold und Rudolf Bockelmann, dann die Aufführung der „Neunten" unter Erich Kleiber, in der sich der Staatskapellmeister selbstlos hinter das Werk stellte und bis auf kleine Tempo-Eigenheiten einen hervorragenden Eindruck erzielte, dann auf dem Gebiet der Kammerkunst das vorbildliche „Quartto di Roma", das uns in idealem Zusammenspiel mit einer eigenwilligen, in der Behandlung der Instrumente etwas artistisch anmutenden Neuheit von Malipiero „Cantari alla Madrigalesca" bekannt machte. Sir Thomas Beecham dirigierte ein anspruchsvolles Programm (darunter Dvořáks Symphonische Variationen und die berückend schöne Zweite Sinfonie von Sibelius) auswendig. Die erzielte Wirkung ist in jeder Weise einwandfrei, nur die äußerlichen Mittel seiner Dirigierkunst, die in leere Pose ausartet, erregten in Fachkreisen allseitiges Befremden. Hans Pfitzner dirigierte ein Programm, das in Beethovens Pastoralsinfonie und in Pfitzners Klavierkonzert besondere Werte barg, Wilhelm Furtwängler widmete sich u. a. der gehaltvollen „Sinfonia breve" von Graener, der „Symphonischen Suite" von Max Trapp, dem Concerto gregoriano von Respighi. Eine Hochflut von Konzerten bescherten uns die kirchlichen Feiertage — am Bußtag konnte man etwa 13 Veranstaltungen zählen. Man gewinnt den Eindruck, daß eine allzu geschäftliche Ausnutzung dieser Tage Platz greift. Am wenigsten haben die Gigli-Konzerte dem Charakter dieser Kirchenfeste Rechnung getragen. In einer Veranstaltung für das Winterhilfswerk, die im Beisein der Reichsregierung in der überfüllten „Scala" stattfand und einen Ertrag von 16 000 Mark brachte, entzückte und begeisterte Benjamino Gigli durch die wirklich phänomenalen Mittel seiner herrlichen Stimme derart, daß die Hörer buchstäblich in Raserei gerieten und keine Grenzen ihrer Begeisterung mehr kannten. Daß die Berliner „Singakademie" mit Aufführungen der h-moll-Messe von Bach und des Verdi-Requiems unter Leitung von Georg Schumann ihre künstlerisch hochwertige Tradition fortsetzte, bedarf kaum der Erwähnung.

Die starke Zunahme der Konzertveranstaltungen zur Weihnachtszeit, die uns wie jedes Jahr eine Aufführung des Weihnachtsoratoriums durch die Singakademie bietet, erinnert an Höhepunkte aus früherer Zeit. Unvermittelt beginnt sodann die übliche, bis Anfang Januar sich erstreckende Pause des Musiklebens.

Musik in Leipzig.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Das Gewandhaus hatte einen sogar sehr hohen Festabend, der zugleich bei einem ganz vollen Saal stattfand: Dr. Karl Muck leitete Bruckners „Siebente“. Und das war ein einzigartiges Erlebnis. Wie dieser bejahrte, große Künstler das hehre Werk, das er als Erster einst in Bruckners Gegenwart in München geleitet hat, auch heute noch zu geben vermag, stellt alles von anderen Bruckner-Dirigenten Geleistete doch noch weit in den Schatten. Muck kann, kennt und, als Höchstes, er kündet dieses Werk. Es liegt hier etwas vor, was immer seltener wird und mit hellsichtigem, wahrhaft schauendem Dienst am Werk ausgedrückt werden könnte, sofern es weder mit dem Dienen noch dem Kennen allein getan ist. Vielmehr vereinigt sich bei Muck Beides. Nie habe ich, um nur Einiges zu erwähnen, die ersten Violinen selbst in ausdrucksvollsten Szenen derart zurücktreten gesehen, wenn sie thematisch doch nicht das Hauptwort hatten, nie einen geistigeren, edleren Ton gehört, nie ein subtileres Abwägen der Stimmgruppen erlebt. Das Stimmengewebe lag da als wie im Sonnenlicht. Und dann, was keineswegs auch nur im mindesten fehlte, sondern wunderbar durchging: der große sinfonische Rhythmus, der alles miteinander verbindet, und dies selbst im Schlußsatz, wo die Verhältnisse für den Dirigenten wirklich nicht leicht liegen. Und wie unser herrliches Orchester an diesem Abend spielte! Kurz, alles war hier ganz außerordentlich. Hingegen gehört zur Coriolan-Ouvertüre mehr physische Kraft, als sie diesem Manne heute noch zu Gebote steht, ein ähnlicher Fall wie bei Liszt in seinem Spätalter, als er selbst sagte, er müsse diese Seite schuldig bleiben und abstufen. Herrlich weiterhin, wie Muck das von Kulenkampff sehr schön, aber nicht gerade groß gespielte Violinkonzert von Beethoven begleitete. So drängte sich der Unterschied zum nächsten, von unserem ersten Opernkapellmeister Paul Schmitz geleiteten Konzerte um so stärker auf. Mit Schumanns Sinfonien, hier der ersten, hat's hinsichtlich Ausgleichung des Orchesterklangs seine bekannten Schwierigkeiten, die man aber an einer ersten Stelle überwunden sehen möchte, und auch noch anderes. Von Eusebius, Florestan und Raro fehlten gelegentlich alle drei, sofern sogar Unebenheiten vorkamen. Das Beste war schließlich der langsame Satz, dessen Vortrag eine gewisse innere Verbundenheit mit Schumann aufzeigte. Auch Pfitzners herzerquickende Christelflein-Ouvertüre ließ ziemlich Entscheidendes, Beschwingtheit, vermissen. M. Pauer, der Mozarts B-dur-Konzert (K. V. 450) spielte, ist schon tonlich kein Mozartspieler, und so kam es auch hier zu keinem vollen Genuß. Blieben noch die Thomaner, die herrlichste Stücke, u. a. auch ein Madrigal von Monteverdi sangen, und zwar überaus schön, wenn's an diesem eigentümlichen Abend zwar auch nicht zu einem Allerletzten kam. Auf einer vollen Höhe stand aber, wenigstens im ersten Teil, das vorangehende Konzert unter Hans Weisbach, der uns mit der nachgelassenen d-moll-Sinfonie von Bruckner wirklich beglückte. Dieses Werk steht weit höher, als vor seiner Veröffentlichung angenommen wurde, und insofern ist sie wichtiger als die erste, als sie weit mehr Brucknersches enthält als diese. Wie hätte man Bruckner wünschen mögen, er wäre zunächst mit seinen Erstlingssinfonien bekannt geworden. Weisbach hat für diesen Meister ein ausgesprochenes Organ, ein weit stärkeres als für Brahms, wie sich wenigstens an diesem Abend (c-moll) zeigte. Erfolgreicher Solist war A. Kipnis, der Besonderes brachte (Haydns Teilung der Erde und Lieder von Beethoven).

Zum Besten, wenn auch noch nicht voll Anerkannten, was orchestral z. Zt. in Leipzig an Orchestermusik zu hören ist, gehören die Akademie-Konzerte der Leipziger Orchestergemeinschaft (Arbeitslose Musiker) unter S. W. Müller. Musikalisches Vollblut, als Dirigent hinreichend durchgebildet und mit jener unverbrauchten Kraft versehen, die einer Leistung einen ganz besonderen Schimmer gibt, hört man hier herzerfreuend musizieren. Das zweite Konzert brachte vor allem Mozarts selten zu hörende Pariser und Schuberts „tragische“ Sinfonie in c-moll. Und welcher Idealismus der Musiker, die für ihre Proben sogar zahlen: Nur, um unter diesem sie fördernden Dirigenten spielen zu können. Auch Bruckners erste und Brahms' dritte Sinfonie hat man von diesem Orchester schon gehört, und zwar wirklich gut. Sehr vor-

teilhaft stellte sich Margarethe Tetzner als Mozart- und Schubert-Sängerin vor. Eine Abendmusik der Kantorei des Kirchenmusikalischen Instituts brachte unter Leitung von K. Thomas Motetten aus der „Geistlichen Chormusik" von Schütz, und zwar in sehr sauberem, dabei etwa erfreulich persönlichem Vortrag, wie denn für Schütz, besonders infolge der Pionierarbeit von Rabenschlag, hier allerlei getan wird. Weiter war „Von der ewigen Liebe" von Thomas zu hören, ein bedeutsames, wenn auch nicht überall gleich ansprechendes Chorstück, wie ferner der vortreffliche Organist Hoyer die interessanten Variationen des gleichen Komponisten über „Es ist ein Schnitter" spielte. Am gleichen Abend konnte ich von der Städtischen Kammermusik — ein sehr schönes Unternehmen — noch Schuberts B-dur-Trio hören, das die drei mustergültig aufeinander eingespielten Herren des Weitzmann-Trios (Dr. H. Mlynarczyk und F. Schertel) mit einer kammermusikalischen Delikatesse und einem Schwung spielten, die man im vollen Sinne des Wortes als „auslandreif" bezeichnen darf. Tatsächlich genießt das Trio auch im Ausland das beste Ansehen. Der erste Gewandhaus-Kammermusikabend war dem Andenken des unvergeßlichen Julius Klengel gewidmet mit dem Adagio aus Beethovens op. 59 Nr. 2 und dem A-dur-Quartett op. 34 des verstorbenen Meisters, ein vollblütig schönes und gekonntes Werk. Im zweiten Teil hörte man die Händel-Variationen von Brahms, die W. Kempff mit ebenso starkem Auftrieb wie zusammenraffender Kraft vortrug, so daß man einige pianistische Deutlichkeitswünsche zurückstellen darf. Von der Kulturwoche ist noch die nicht große, aber verdienstliche Ausstellung insbesondere von alten Instrumenten in Neukonstruktion zu erwähnen, die zahlreichen Zuspruch fand, auch wegen der Vorführungen alter Musik unter der kundigen Leitung von Dr. P. Rubardt. Auch der Cäcilientag, eine Woche mit Hausmusik an allen Ecken und Enden der Stadt, fand recht starke Beachtung; hoffentlich steht die Auswirkung damit im Einklang.

Ein öffentlicher, von der hiesigen Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker veranstalteter Diskussionsabend verdient deshalb an dieser Stelle Erwähnung, weil er praktischen Fragen des hiesigen Musik- und zwar Konzertlebens gewidmet war und vornehmlich von Vertretern desselben, nicht weniger als sieben in Kurzvorträgen, bestritten wurde. Was hoffen diese: Komponisten (Ambrosius), Gewandhaus (Brockhaus), Konservatorium (Davisson), freikonzertierende Künstler (Rohden), freidastehende Orchester (S. W. Müller), Chorvereine (Ludwig), Tonkünstler und Musiklehrer (Achtélik) vom neuen Staat und der Kritik im Besonderen? Die entwickelten Gegenwartsbilder waren zur Hauptsache ungemein düster. Wir sind am Ende, wenn nicht irgendwie Hilfe kommt, führte Prof. Ludwig aus, und sehr viel trostreicher klang's auch nicht von den anderen Seiten. Gewandhaus und Konservatorium sind so gut wie ganz auf sich angewiesen, und so war denn von Seite der Kritik mit einer gewissen Deutlichkeit zu sagen, daß Leipzig bis dahin gewöhnt war, aus der Musik eher finanziellen Nutzen zu ziehen, als daß es ihr unter die Arme gegriffen hätte. Es steht in Leipzig allerlei auf dem Spiel! Diese Tatsache ist eindringlich zum Bewußtsein gekommen. Pg. Dr. Nestmann sprach von der Hilfe des Staates, wenn die ganze Organisation erfolgt sei. Es war ein nachdenklicher Abend!

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln a./Rh.

Das weitaus wichtigste Ereignis des Novembers für das gesamte Rheinland bedeutete der von der Arbeitsgemeinschaft zur Pflege der Hausmusik angeregte, diesmal jedoch unter den Auspizien der neuen nationalen Gemeinschaft abgehaltene „Tag der Hausmusik". Überall, in großen Städten wie kleinen, war wochenlang vorher schon eifrigste Vorarbeit im Gange, und die lokalen Einzelberichte werden darüber noch eingehender handeln. Hier soll nur kurz dargetan werden, was in der Metropole des Rheinlands, in Köln, alles geschehen ist. Zur glatten Durchführung der Arbeit, deren guter Verlauf gleichsam die Generalprobe für ein weiteres gedeihliches Zusammenfassen aller Kräfte und für das Eindringen in bisher noch kaum oder nicht genügend erfaßte Kreise darstellen sollte, bildete sich ein Ausschuß aus

Vertretern des Reichsverbands deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, des Westdeutschen Musiklehrerverbands, der Hochschule für Musik, der Rheinischen Musikschule, des Gaukulturamts, der N.S. Lehrer-, Frauen- und Studentenschaft der Musikhochschule, des Städtischen Schulamts und des Musikalien- und Instrumentenhandels. Die Geschäftsführung lag bei Tonger jun. Ihm und allen Mitarbeitern, die zum Teil stärkste Opfer an Zeit und Kraft aufwandten, gebührt der herzliche Dank unserer Musik- und Volksbildungsfreunde. Auch das Reichskartell der Musikerschaft nahm teil an den Beratungen, und sogar die S.A. war von der rührigen Geschäftsstelle des Kampfbundes für deutsche Kultur, deren Fachgruppe „Musik" die Gewinnung der Mitarbeiter in die Hand genommen hatte, zur aktiven Mitarbeit in Form des Werbezettel-Austragens herangezogen worden. Durch Motor- und Autogestellung wurde es möglich, alle Schulen, Lichtspielhäuser, Ortsgruppen usw. zu erfassen und rechtzeitig zu benachrichtigen. So konnten Werbeveranstaltungen geleistet werden, die, von den besten einheimischen Kräften bestritten, teilweise ganz neue Bahnen wiesen. Einiges davon sei hier wenigstens mitgeteilt: Unterstützt von der Gau- und den Kreiskulturleitungen der N.S. Frauenschaft, konnten in nicht weniger als 60 Ortsgruppen der Frauenschaft Stunden der Hausmusik gegeben werden. 30 Volks- und eine Anzahl höherer Schulen sowie die Chorvereine legten hausmusikalische Feierstunden ein, dazu Kindergärten, das Sozialpädagogische Seminar, die Musikschulen, darunter an erster Stelle die Hochschule für Musik, wo Walter Trienes in eindringlichen Worten mit der Mahnung zur Pflege des Gemeinschafts- und Familiensinnes kraft der Hausmusik den Abend einleitete und Otto v. Irmer, dem die Sichtung und Verteilung der Künstler und der Programme oblag, über das Thema sprach: „Wie bringen wir Bachs Werke der Jugend nahe?", während in der Rheinischen Musikschule Dir. Prof. Richard Trunk Sinn und Wert hausmusikalischer Kultur aufzeigte und an beiden Stellen Musteraufführungen einschlägiger Literatur vorgenommen wurden. Die beiden größten Lichtspielhäuser, Capitol und Ufa, brachten einige Kammermusikstunden und alle Lichtspieltheater den Werbefilm der Hausmusik. Die Musikaliengeschäfte zeigten in ihren Auslagen Hinweise auf die Bedeutung des Tages, die Instrumentengeschäfte boten offen zugängliche Musikaufführungen und eine Reihe von Radiogeschäften gaben durch ihre Lautsprecher Werbesprüche und Schallplatten durch. Die Musiklehrerschaft ließ in den Schulen Listen ihrer Mitglieder und der Unterrichtsfächer verteilen, und die Hitlerjugend musizierte auf Straßen und Plätzen und beteiligte sich ebenfalls an der Zettelwerbung. Hier gebührt das Verdienst tätiger Mitarbeit Edo Drolshagen, dem musikalischen Fachberater der H.J. Aber auch die Presse, voran der „Westdeutsche Beobachter" (Trienes) bereitete durch Aufsätze auf den Tag der Hausmusik vor und gab ausführlichen Besprechungen der gebotenen Veranstaltungen weitgehendst Raum, und auch der Westdeutsche Rundfunk stellte sein Tagesprogramm auf den Leitgedanken dieser Feier ein.

Auch im übrigen herrschte in Köln reges Leben auf dem Gebiete der intimeren Musik: das Engelbert Haas-Konservatorium, das den weithin bekannten und anerkannten Hagener Klavierpädagogen Heinz Schüngeler in sein Direktorium aufgenommen hat, beging die Einweihung seines neuen Heimes durch einen Musikabend, der die Lehrer Carl Ottersbach (Klavier), Fred Rothpletz (Violine) und August Forstmann (Klavier) als ausgezeichnete Musiker herausstellte, während Schüngeler selbst eine Reihe von ihm bis zur Reife herangebildeter Schüler mit anspruchsvollen Werken der Klassik und Romantik wie der Moderne auftreten ließ. Das einheimische Kunkelquartett gab mit dem an Paul Grümmers Stelle als Cellolehrer an die Hochschule berufenen Hans Münch-Holland Werke von Haydn, Schubert, Beethoven, und ihm ebenbürtig an die Seite trat das Priska- sowie das Riele Quelingquartett mit seltener gehörten Beethovenschen Werken. Heinz Lohmann erwies sich an einem eigenen Abend erneut als der bewährte Debussyspieler. Als tüchtige Pianistinnen stellten sich Cecilie Jennen-Jeekel und Alice Landolt, als der längst anerkannte bedeutendste jüngere Orgelvirtuos Günther Ramin im Bachverein als ausgezeichnete Sängerin Frl. Zuschneid-Berlin vor, in deren Konzert Richard Trunk als Begleiter seiner eigenen Lieder erschien. Poldi Mildner bestritt zusammen mit Jul. Patzak das 4., als Solistenabend gedachte Gürzenichkonzert und begeisterte ihre Zuhörer wieder durch ihr technisch vollendetes und persönlich empfundenes Spiel, während der Sänger, nicht

so ganz wie sonst disponiert, mehr in lyrischen als in dramatischen Gesängen, von Dr. Leddderhose gewandt begleitet, überzeugte. Im 2. Meisterkonzert erschien Maria Müller als wertvolle neue Bekanntschaft und errang sich rasch dank ihres einzigartigen Organs und ihrer vergeistigten Vortragskunst die Sympathien des Publikums. Coenraad van Bos war der gefeierten Solistin der bekannt schmiegsame Helfer am Klavier. Ein einziger Wunsch bliebe offen: die Vortragsfolge doch einmal etwas neuzeitlicher zu gestalten und nicht von Beethoven, Brahms, Wolf und Strauß die allbekannten Stücke zum hundertsten Male zu wiederholen! Im 6. Gürzenichkonzert erklang mit starker Nachwirkung Otto Siegls „Eines Menschen Lied", das den unlängst an die Hochschule berufenen österreichischen Komponisten als innerlich fühlenden und plastisch gestaltenden Musiker zeigte und ihm lebhaften Beifall eintrug, nicht minder der Solistin des Werks, Henny Wolff, und dem souverän mit dem Chor und Orchester nachschaffenden Dirigenten Prof. Abendroth. Zum Besten der Volkswohlfahrt gaben die Orchester der beiden Musikschulen, der Hoch- wie der Rheinischen Musikschule, ein Konzert mit recht schweren Werken, so Webers Peter Schmoll-Ouvertüre, Haydns 4. Sinfonie in D-dur, Liszts Es-dur Konzert (mit dem phänomenal begabten jungen Dahm-Schüler Karlrobert Kreiten, dem Sohn des Düsseldorfer Komponisten), Tschaikowskys Variationen aus der 3. Suite und dem Paganinischen, von Lederer für Orchester umgesetzten Perpetuum mobile, das die Streicher der Schulen als eine ganze Schar von Virtuosen erwies. Abendroth und seine jungen Mithelfer wurden herzlich bedankt. Im Opernhause gastierte der leider aus Köln geschiedene namhafte Sänger Gotthelf Pistor und hinterließ mit seiner Darstellung des Verdischen Othello den erwarteten tiefgehenden Eindruck einer ganz großen Leistung. Wagners „Walküre" in neuer Inszenierung durch Intendant Spring mit neuen, von Alf Björn entworfenen Bühnenbildern und unter der musikalischen Leitung von Fritz Zaun fand ein gutbesetztes und beifallsfrohes Haus. Carl Hartmann als Siegmund und Ruth Jost-Arden fügten sich als Neulinge einheitlich dem Ganzen ein, und auch der Hunding Siegfried Tappolets befriedigte, wenngleich der Sänger mit der Abkehr von der einst gewohnten, schon von Pfitzner bekämpften Auffassung dieser Gestalt als des Theaterbösewichts vielleicht wieder allzuweit ging und auch stimmlich nicht immer genügen konnte.

In Aachen hörte man unter Dr. Peter Raabe (der leider seinen Posten mit Schluß der Spielzeit aufgeben will) den „Hymnus" Heinz Schuberts, der mit Gisela Derpsch als Solistin einen starken, wenn auch nicht ganz einheitlichen Eindruck hinterließ. Arnold Giesen, gebürtiger Aachener und längere Zeit der Reisebegleiter Menuhins, stellte sich im Volkskonzert als gediegener Beethoven-Liszt-Interpret und Begleiter der Münchener Altistin Margret Langen vor, die über prachtvolles stimmliches Material verfügt und auch geistige Beherrschung Straußscher und Wolfscher Lieder bewies. Straußens „Arabella" unter Raabes Leitung erhielt viel Beifall, wobei der Hauptanteil für das Gelingen des Abends Leonie Hauswald zukam, der Vertreterin der Titelrolle. Die junge Geigerin Isabella Schmitz, an der Kölner Hochschule ausgebildet, stellte sich als tüchtige, aber dem Beethovenschen Konzert wohl noch nicht ganz gewachsene Künstlerin vor. Im benachbarten Holland gibt eine, von dem ehemaligen Aachener Opernkapellmeister Pella gegründete Gesellschaft deutsche Werke mit Kräften rheinischer Bühnen, ein verdienstliches und künstlerisch vollwertiges Unternehmen. In Bielefeld gab Werner Gößling Respighis „Römische Brunnen" als Orchestereffektstück und Max Trapps Klavierkonzert, gespielt von dem jungen Berliner Hanns Martin Theopold, einer zukunftssicheren Begabung. Reichwein in Bochum ließ als Ehrung für Richard Strauß dessen „Symphonia domestica" erklingen und gewann dem Werke neue Freunde. In Dortmund stellte sich der neue Intendant Bruno Bergmann als Inszenator des „Tannhäuser" mit gutem Enderfolg vor, von Hans Trinius als dem musikalischen Leiter kollegial unterstützt. Für Februar ist die Oper Hans Dransmanns „Die letzte Lüge Münchhausens" zur Uraufführung angenommen. Innerhalb der Sinfoniekonzete erlebte man Straußens Jugendwerk „Aus Italien" in eindringlicher Darbietung durch Wilhelm Sieben, dazu Bruchs g-moll Konzert, von der ausgezeichneten Geigerin Cecilia Hansen interpretiert, in Gelsenkirchen

Ludwig Webers, von Dr. Hero Folkerts mit seinem gut geschulten Kammerchor vorgetragene Chöre „Aus hartem Weh" und „Sturmlied". Duisburg brachte Glucks „Orpheus" als musikalische Seltenheit unter W. Grümmers belebender Führung. Else Dröll-Pfaff gab eine eindrucksvolle Titelpartie. Im 2. Hauptkonzert machte Md. Volkmann mit Pfitzners Sinfonie bekannt, und Amalie Merz-Tunner sang als Uraufführung Julius Weismanns gefühlsechten Zyklus „Verklärte Liebe". Burgfrieden wurde zwischen den rheinischen Sängerbünden in Düsseldorf geschlossen, d. h. den Führern des Rhein'schen Sängerbundes und des Westdeutschen Chorverbandes, um die Zusammenarbeit nicht weiter zu gefährden. Niddy Impekoven tanzte mit der an ihr bekannten graziösen Leichtigkeit und dem Sinn für gediegenen Humor im Schauspielhause, so in den Altdeutschen Tänzen des 16. Jahrhunderts, eine willkommene Gabe. Im Meisterkonzert hörte man Patzak, von Flohr begleitet, mit Liedern von Jos. Marx (die heute wohl als überlebt gelten dürfen), Schumann, Wolf und Brahms, im Sinfoniekonzert unter Balzer Kulenkampff mit je einem Konzert von Bach und Mozart, wobei die stärkere Leistung im Mozartschen Werke lag. Lortzings „Wildschütz" erklang im Opernhaus unter Ed. Weiß mit erfreulicher Publikumswirkung. Essen erlebte das Gastspiel des Leipziger Gewandhausquartetts mit Werken von Beethoven, Schubert und Brahms, denen eine gediegene Wiedergabe zuteil wurde. Mozarts Serenade für 13 Bläser erklang als feine Kostprobe unter Joh. Schüler im Sinfoniekonzert, im 1. Chorkonzert Verdis „Requiem" und zur Feier des 40jährigen Bestehens des Bachvereins, von G. Beckmann geleitet, Albert Beckers „Selig aus Gnade", eine hervorragende Chor- und Orchesterleistung. Im Opernhaus erschien Straußens „Arabella" vor ausverkauftem Hause unter Schülers Leitung. Hagen erlebte die westdeutsche Erstaufführung der Oper „Bettler Namenlos" von Robert Heger, der in seiner geraden Haltung, ohne letzten Endes überall „original" sein zu wollen, das Schicksal des heimkehrenden Odysseus wirkungsvoll gestaltet und unter Rich. Kotzens musikalischer Anführung zur packenden Wirkung gelangte. Gute Volkskost bot Gelbke in München-Gladbach mit Haydns „Jahreszeiten", Franz Oudille mit dem Deutschen Requiem von Brahms und Dr. Bitter mit Lortzings „Undine". In Hamborn begann Mary Wigman ihr westdeutsches Gastspiel, die stilistische Gegenspielerin zu Niddy Impekoven in ihrer mehr philologischen Durchgeistigung. Leider traf die Künstlerin ein schwerer Unfall: sie brach beim Verlassen der Bühne den Arm. In Hagen stellte sich die Tanzgruppe der Oper unter Aenne Zimmermann im Stile der Labanschule vor und hinterließ gute Eindrücke. Kassel gab unter Peter Schmitz und mit dem neuen Bühnenbildner Walter Giskes Verdis „Othello" und fand ein begeistertes Auditorium. Verdis „Macht des Schicksals" erklang in Koblenz unter Wolfg. Martin, der auch die Haydnschen „Jahreszeiten" im Musikinstitutskonzert mit starkem Erfolg herausstellte. Mühlheim hörte Mozarts viel zu selten gebrachtes „Requiem" unter Hermann Meißners Leitung, Münster Hauseggers, vom Komponisten selbst vorgeführte „Aufklänge", die lebhaft applaudiert wurden und Liszts von dem Münchener Pianisten Pembaur glänzend vorgetragenes A-dur Konzert unter Jochums Stabführung, während die, von Dr. Berend geleitete Aufführung der Mozartoper „Cosi fan tutte" eine Kostbarkeit der Literatur mit Glück belebte. Das Osnabrücker vom Intendant Dr. Walter Storz geleitete Theater unternimmt erfolgreiche Ausflüge nach Holland mit Beethovens „Fidelio". Für Marschners leider fast vergessenen „Hans Heiling" setzte sich mit schönem Gelingen Fritz Rau ein. In Remscheid erschien Elmendorff als Gastdirigent, leider durch Krankheit in der vollen Auswirkung seiner Leistungen behindert, so daß Prof. Oberborbeck, der rührige und erfahrene städtische Musikdirektor, einen Teil des Programmes mit übernehmen mußte. In Siegen belebte der Kampfbund für deutsche Kultur das Musikleben. Der Männergesangverein unter Fritz Röthgen-Köln gab einen gelungenen Brahms-Wagner-Abend. Trier bot Verdis „Aida" unter Paul Walters musikalischer und Intendant Fritz Kranzens szenischer Leitung in einer würdigen Wiedergabe. Des finnischen Liedkomponisten Yrjö Kilpinen neue „Fjeld-Lieder" erlebten in Wiesbaden durch Gerhard Hüsch unter Elmendorff ihre erfolgreiche Erstaufführung: wertvolle, ganz von innen

her gestaltete, national bedingte Gesänge. Dagegen enttäuschte Fritz Theils, den Kampf Hitlers illustrierenwollende Tondichtung durch den Mangel faßbarer Gedanken. Wilhelm Kempff feierte als Beethoveninterpret Triumphe und Regers, zum Luthertag von Kantor Utz gebotene Orgelfantasie „Ein feste Burg" war ein zwingendes Erlebnis. Herbert Albert, der ein Angebot als Generalmusikdirektor nach Baden-Baden annahm, ließ im Rahmen der Volkskonzerte Bach und Haydn erklingen. Die Oper bot Rossinis „Barbier von Sevilla" unter Zulaufs Direktion und verhalf dem genialen Lustspiel zu starkem Erfolg. In Wuppertal erklang des verstorbenen blinden Komponisten Hubert Pfeiffer „Gesang zur Sonne" unter Werner Schleuning, ein tiefinnerliches, brahmsisch deutsches Werk, in dem schon die Todesahnung seines Schöpfers mitzuschwingen scheint.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Wie notwendig für das Wiener Musikleben die reinigende Atmosphäre der Reichwein-Konzerte war, das spiegelt sich in der Andacht und in dem Jubel wieder, mit dem jede dieser Veranstaltungen empfangen wird. In ihm hat das deutsche Wien seinen führenden Dirigenten gefunden, der sich und uns die höchsten Ziele steckt — und sie erreicht. Von seiner Künstlerschaft und seinem unbeirrbaren Idealismus angespornt, musiziert das „Orchester der Wiener Sinfoniker" unter seiner Leitung mit ganz besonderer Hingabe und Präzision, und so können dann auch so kostbar empfindliche Blüten der deutschen Orchesterliteratur wie Cornelius' zweite Ouverture zum „Barbier von Bagdad" über jeden Wunsch hinaus sich rein entfalten. Daß Leopold Reichwein seine Konzerte durchweg auswendig dirigiert, sind wir nun schon so gewohnt, als wäre das etwas Selbstverständliches; es spiegelt sich darin die gewaltige geistige Arbeit und Konzentration wieder, mit der er an seine Aufgaben herangeht. Als Solist war im 2. Konzert Franz Schütz an der Orgel tätig, indem er, mit gewohnter Virtuosität, die Schwierigkeiten einer neuen Komposition von Franz Schmidt, eines Choralvorspiels über die österreichische Bundeshymne (die bekanntlich mit dem Deutschlandlied identisch ist), überwand. Es ist dies eine längere, etwas vergrübelte Komposition, die die freie Fantasie über das Thema vorwegnimmt, dieses selber als Cantus firmus auf verschiedene Art anklingen läßt und dann am Schluß, etwas unvermittelt, in seiner vollen Gestalt bringt. Am gleichen Abend trat Georg Kulenkampff, der bei uns so selten gehörte große Geigenkünstler, mit Mozarts Violinkonzert in D-dur und Beethovens Romanze in F hervor. Wenn wir auch vielleicht einer noch ruhigeren Auffassung und weicherem Ton den Vorzug geben, so soll damit doch der Größe von Kulenkampffs Spiel nichts abgesprochen werden.

Einen gleich hervorragenden Solisten hatte Reichwein in seinem dritten Orchesterkonzert, die Pianistin Poldi Mildner; sie spielte Straußens Burleske und Webers Konzertstück, beide mit verblüffender technischer Meisterschaft und gewinnender Einfühlung. Den Hauptreiz dieses Abends nahm Pfitzners Sinfonie in cis-moll in Anspruch. Daß das zugrundeliegende tief gehaltvolle Streichquartett nach orchestraler Ausfüllung ruft, könnte man sich wohl denken, — und doch steht man erstaunt und bewundernd der Sinfonie gegenüber, die die Fülle der thematischen Gedanken erst ins rechte Licht bringt und an Farbigkeit und instrumentalem Wohlklang wohl nicht nur unter den zeitgenössischen Werken, sondern überhaupt ihresgleichen sucht. So erleben wir hier den gewiß seltenen Fall, daß ein Werk, das uns in der ersten, einfacheren Fassung aufs Herrlichste angesprochen hat, nun in der neuen, äußerlich erweiterten erst recht zu seiner eigentlichen Bestimmung und Geltung zu kommen scheint. Wer kann angesichts solcher Genieleistung noch zweifeln, daß Pfitzner und nur Er unter den heute Schaffenden der Bedeutendste ist? So war denn auch der stürmische Erfolg, der Reichwein zwang, nicht weniger als viermal wieder auf dem Podium zu erscheinen, um zu danken, nicht allein eine gerechte Anerkennung von seltener Stärke und Einmütigkeit für die Ausführenden, sondern zugleich eine ergreifende Huldigung des deutsch-

bewußten Österreich für jenen Schöpfergeist, dessen Werke hier jetzt leider noch viel seltener aufgeführt werden, als es bisher der Fall war. Und ich glaube, er, der so gerne in Österreich und in Wien weilte, wird diese Huldigung richtig einzuschätzen wissen! Für diese Tat, zu der auch Mut gehörte, sei Reichwein besonders gedankt.

Auch an anderen wertvollen Orchesterkonzerten war kein Mangel. Julius Lehnert brachte mit dem Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde Thuilles selten gehörte „Romantische Ouvertüre" zu Gehör; Otto Siegl aus Köln, ein gebürtiger Österreicher, leitete die Uraufführung seines Zyklus „Lieder an eine Treulose" für Bariton (Erwin Tummler) und Orchester; Ferdinand Großmann umrahmte dieses Vokalwerk mit Webers Euryanthe-Ouvertüre und Bruckners IV. Sinfonie. Auch das erste der großen „Gesellschaftskonzerte" leitete Großmann und wieder stand Bruckner auf dem Programm, mit der Messe in f-moll. Der gewaltige Bach'sche Chor „Nun ist das Heil und die Kraft" war vorangestellt; es waren auch vor allem die wohlstudierten und kraftvoll gebrachten Chöre, die dieser Aufführung Größe verliehen, dagegen waltete über dem Soloquartett in der Messe kein günstiger Stern — mit einer einzigen Ausnahme, die Josef Manowarda betraf, einen der größten Künstler, die wir besitzen, dessen wohllautende Baßstimme offenbar jeden Audrucks und dessen hohe Gesangskunst jeden Stiles mächtig ist. Im übrigen aber muß man sagen, daß die ständige Heranziehung von Opernsängern fürs Oratorium, wie sie bei uns üblich geworden ist, eine Verkennung der hiefür geforderten besonderen Qualitäten bedeutet; geradezu als Unfug muß man es bezeichnen, wenn die lyrisch-zarten Tenor-Soli der f-moll Messe einem Heldentenor zugewiesen werden; mit solcher Unbedachtsamkeit ist weder dem Werk noch dem Sänger ein Vorteil gebracht. Umso rückhaltloser sei die Leistung des Chores anerkannt, als der „Singverein", der sie bestritt, mit dieser Aufführung zugleich das Jubiläum seines 75jährigen Bestandes feierte. — In einem Konzert des Männergesangvereins griff Großmann mit Recht auf Franz Burkhardts Fantasie über den Choral „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" zurück.

Eine Form des Konzertierens, und eine der wertvollsten dazu, ist bei uns bedauerlicherweise ganz aus der Übung gekommen: die Liederabende. Erinnern wir uns der herrlichen und tiefen Eindrücke, die uns noch vor wenigen Jahren dadurch geschenkt wurden, daß ein hervorragender Sänger oder eine Sängerin, etwa von dem unvergeßlichen Ferdinand Foll begleitet, einen ganzen Abend lang Lieder und nur Lieder sang, so könnte man angesichts des Verschwindens dieser Einrichtung heutzutage geradezu von einer Einseitigkeit des Konzertwesens sprechen. Hohe Anerkennung gebührt darum der Liedersängerin Hilda Kretschmayr, die, obgleich auch vom Bühnengesang herkommend, einen Abend lang Lieder von Max Reger sang, und nicht etwa bloß solche aus den „Schlichten Weisen", sondern Lieder aus dem ganzen Umkreis dieses gewaltigen Liederschaffens, wobei Kostbarkeiten wie die „Aeolsharfe", die „Glocken des Glücks" und „Das Dorf" (diese höchste Blüte Regerscher Lyrik) nicht fehlten. Danken wir der Konzertgeberin für die Wiederbelebung einer der intimsten Formen konzertanten Musizierens, so sei noch besonders die Wahl des wertvollen Programms, die tiefe Musikalität der Sängerin, ihre gediegene Vortragskunst und Wärme der Empfindung hervorgehoben, die ihrem schönen Abend zu einem großen Erfolg verhalfen.

In der Oper häufen sich die Gastspiele. Der Hamburger Bariton Ahlertmeyer gefiel sehr als Rigoletto; neben ihm ließ es Tokatyan als Herzog an gesanglicher Technik fehlen. Daß er im deutschen Ensemble italienisch sang, wurde darum auch als störend empfunden. Bald darauf war ein anderer Rigoletto zu hören, Giuseppe de Lucca von der Metropolitan Opera in New York, ein großer Schauspieler und vorzüglicher Musiker. Auch an seinem Scarpia fesselt die Kultur einer, wenngleich nicht mehr in erster Blüte stehenden Stimme sowie das hervorragende Spiel; bei ihm konnte man das Singen in italienischer Sprache mitten im deutschen Ensemble schon eher hinnehmen. In den neu aufgefrischten „Hugenotten" erschien Frau Merker aus Prag als erfolgreicher Gast für die Valentine. Auch der „Ring"-Zyklus konnte nicht ohne fremde Mitwirkungen auslangen, und nur im „Rheingold" genügte das heimische Ensemble, das sogar um eine besondere Kraft vermehrt erschien, indem Gunnar Graarud jetzt den Loge singt und so auch diese Gestalt durch

Musikalität, Geistigkeit und inneres Erleben zu einer der vollkommensten formt, wie wir das an allen von ihm dargestellten Figuren zu bewundern gewohnt sind. Die „Walküre" sah gleich zwei Gäste, Walter Großmann und Anny Konetzny, beide von der Berliner Staatsoper; Großmann, der Künstler, dem Pfitzner bei der Uraufführung des „Herz" die Partie des Dr. Athanasius anvertraut hatte, ist eine gewinnende und stattliche Verkörperung Wotans und auch stimmlich von großer lyrischer Wärme. Fräulein Konetzny, eine gebürtige Wienerin, ganz jugendlich und schlank und doch schon mit allen Eigenschaften einer wahrhaft hochdramatischen Sängerin ausgestattet, war für die Figur der Brünnhilde durch Erscheinung und stimmliche Kunst wie prädestiniert. Auch ihre Isolde, die sie bald darauf sang, hielt den ungewöhnlichen Eindruck edelster Darstellung und wohllautendsten Gesanges aufrecht; für die Größe ihrer Leistung mag als Maßstab ihr Partner, Herr Graarud, genommen werden, der heute wohl der ergreifendste und bedeutendste Darsteller des Tristan ist. Robert Heger am Pult zu sehen, wenn auch nur als Gastdirigent, erfüllte uns mit wahrer Freude. Endlich, ein wiederum durchaus gewinnendes Bild: Julius Pölzer aus München als Jungsiegfried, in den dramatischen wie in den lyrischen Partien gleich bewundernswert und sympathisch.

Eine Lieblingsidee unseres Operndirektors Clemens Krauß, neben dem großen Haus am Kärntnerring eine kleine Filialbühne für die intimere Kammeroper zu eröffnen, hat sich nun verwirklichen lassen: Das kleine Schultheater unserer Musikakademie war der nette und passende Bühnenrahmen für eine gute und beifällig aufgenommene Aufführung von Lortzings „Waffenschmied". Mit vorzüglicher Besetzung: Mayr als der Wormser Waffenschmied, eine echte, durch köstlichen und feinen Humor erquickende Gestalt; Frau Kern als Marie hier im kleineren Raum von guter stimmlicher Wirkung, wenngleich ihre große Arie mehr Wärme des Gefühls vertragen hätte; Hammes (mit Duhan abwechselnd) als Graf Liebenau und Zimmermann als Knappe Georg an richtigem Platz; Norbert-Adelhof und Paalen-Irmentraut etwas ins Burleske übertrieben, aber auch gut; endlich ebenso Herr Knapp als Gastwirt Brenner. Nun scheint es, daß die Hauptschwierigkeit erst überwunden werden muß: den ausgeglichenen leichten Vortragsstil zu finden. Die Regie verzerrte die komische Oper etwas zu sehr nach der Seite des grob Possenhaften; dafür hätte die musikalische Leitung von Krips (warum machte es Clemens Krauß nicht selber?) beschwingter sein können.

Ein unerquickliches Kapitel ist mit der Eröffnung des Raimundtheaters als Opernbühne und mit der Person des Herr Geheimrats Rainer Simons verknüpft. Von der bedenklichen Art, wie er junge Künstler Probe singen ließ, ist schon im Novemberheft dieser Zeitschrift (S. 1271) die Rede gewesen. In einer Erwiderung auf meine Konstatierung stellte Herr Simons bloß in Abrede, daß ihm alle Kandidaten die verlangten 10 Schilling Prüfungstaxe bezahlt haben, — den viel schwerer wiegenden Vorwurf einer mit so wenig Ernst und Verantwortungsgefühl durchgeführten Prüfungsfarce konnte er nicht entkräften. Er eröffnete im Raimundtheater seine Opernbühne, ohne das nötige Kapital zu besitzen. In jeder andren Branche würde man das als glatten Betrug bezeichnen. Er hat selbstverständlich auch keinerlei Gagen bezahlt und sich auf Abschlagszahlungen in der Höhe von 10 Schillingen beschränkt, die aber auch nur diejenigen Orchester- und Chormitglieder erhielten, die ihm buchstäblich auf den Leib rückten. Schon lange sprach man in Wien davon, daß er jeden Sänger auftreten lassen wolle, der ihm einige Tausende von Schillingen dafür zahlte, und der Name des Agenten ist bekannt, der diese „Geschäfte" tätigen sollte. Der Wahrheitsbeweis für solche Gerüchte mag sich vielleicht schwer erbringen lassen; aber durch den zuletzt geäußerten Plan, einen Verein von „vermögenden Sängern und Kapellmeistern" zu gründen, die gegen das Recht, an seiner Opernbühne aufzutreten, die benötigten Mittel aufzubringen hätten, hat Herr Rainer Simons selbst jene bösen Gerüchte glaubhaft gemacht. Zu einer Opernaufführung ist es am Raimundtheater gar nicht gekommen, — die Bühne war mit einer stark verjazzten Überarbeitung von Zellers Operette „Der Vogelhändler" eröffnet worden, — am Tage der ersten geplanten Opernaufführung hatten Chor und Orchester „die Arbeit niedergelegt". Nun wird sich zeigen, inwieweit der Bühnenverein den durch diesen „Betrieb" Geschädigten zu ihrem Rechte verhelfen wird. Gegen Rainer Simons ist bereits die Strafanzeige erstattet worden.

MUSIK IM RUNDFUNK

München und die Sendergruppe Südoſt.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

Mehr denn je muß die künſtleriſche Weiterentwicklung des Bayeriſchen Rundfunks gewiſſenhaft beobachtet werden. Mehr denn je erwachſen dem Bayeriſchen Sender Aufgaben und Pflichten, die über das gewöhnliche Niveau, das man an die landläufige Leiſtung eines jeden Senders zu ſtellen gewohnt iſt, weit hinauszugehen haben. Denn der Bayeriſche Sender iſt viel zu innig mit dem Orte ſeiner Aufſtellung, München, verbunden, als daß man ihn nebenſächlich behandeln könnte. *Nach dem eindeutig kundgegebenen Willen des Führers iſt aber München deutſches Kulturzentrum.* Und dieſer ehrenvolle Begriff ſchließt in ſich ein, daß München verpflichtend vor den übrigen deutſchen Großſtädten kulturell zu führen hat. Daran iſt nicht zu deuteln, nachdem das Wort des Führers ſchützend über dieſer Tatſache ſteht. Soll nun in der Neuordnung der Dinge München wohl Kulturzentrum ſein; ſoll aber der Bayeriſche Rundfunk von dieſem Kulturzentrum ausgeſchaltet und zwangsläufig auf der Ebene der anderen Sender, alſo nichtführend, bleiben? Faſt ſieht es ſo aus. Und wir wollen nicht verfehlen, auf die drohende Nivellierung des Bayeriſchen Rundfunks aufmerkſam zu machen, von dem Gedankengang ausgehend, daß die funkbedingte Auswirkung des Kulturkreiſes München nicht nur nicht angetaſtet werden darf, ſondern betont an die Spitze der deutſchen Sender zu ſtellen iſt, damit auch vom funkiſchen Standpunkt aus der Wille des Führers in die Tat umgeſetzt werde.

Die kürzlich erfolgte Zuſammenfaſſung der drei Sender München, Leipzig und Breslau zu der Sendergruppe Südoſt birgt — wir halten uns verpflichtet, ein offenes Wort zu ſprechen — vor allem in der kulturell-künſtleriſchen Durchführung Gefahren für den Münchner Sender (damit für das Kulturzentrum München!), deren Erkenntnis von Anfang an vielleicht doch mit dazu beiträgt, ſie langſam und beſeſſen von der Liebe zu München wieder zu bannen. Dabei iſt in Gänze noch nicht vorauszuſehen, wie ſich die Dinge in der nunmehr geſchaffenen und alſo funktionierenden Sendergruppe Südoſt entwickeln werden. Die reſtlos gültige Feſtſetzung der Wochenprogramme wird ſich langſam erſt einſpielen müſſen, bis eine, für die drei Sender nutzbringende Norm gefunden iſt. Was wir aber vorläufig daraus erkennen können, iſt eine ſo deprimierende Schematiſierung im Ablauf ſogenannter Kultur (anders ſind die Programme nicht einzuſchätzen!), daß auf die Da er ſie ſich nicht werden halten können.

Zur Klarlegung dieſer und der nachfolgenden Gedankengänge müſſen wir wieder einmal auf die Erkenntnis hinweiſen, die ſich in jahrelanger Erfahrung aus der Funkpraxis und ihren Grundgeſetzen herangebildet hat, und über die man auch heute nicht ſorglos hinwegſchreiten kann: Der Rundfunk als Inſtrument des tönenden Lebens kann niemals als tote Maſchine behandelt werden, die nur eines äußerlich mechaniſchen Anſtoßes bedarf, um ſtunden-, wochen- und jahrelang doch dann nur lebloſe Kulturſurrogate von ſich zu geben. Das organiſche Leben des Rundfunks iſt ſo feinfühlig disponiert, daß durch mehr oder minder gewaltſame Eingriffe — ſie mögen noch ſo gut gemeint, ſogar als notwendig erkannt ſein! — auf die Dauer doch ſchwer zu reparierender Schaden angerichtet werden kann, auch wenn die betreffende Maßnahme für den Moment wiederum notwendig, durchführbar erſcheint und alſo durchgeführt wird. Wenn nun Programmfolgen nicht von den lebendigen Notwendigkeiten des zu übermittelnden Hörerlebniſſes, ſondern kalt und nüchtern vom grünen Tiſch aus diktiert werden, wenn betont Unterhaltung in den Vordergrund geſtellt, wenn dieſe Unterhaltung, vor allem in muſikaliſcher Beziehung, als das heute Notwendige überreichlich an den Hörer herangebracht wird, ſo müſſen wir doch warnend unſre Stimme erheben. Denn uns beſeelt der heiße Wunſch, zu helfen. Wir überſehen dabei durchaus nicht, daß die drängenden Sparmaßnahmen mit der Grund ſind, ſo handeln zu müſſen. Man wird aber für die Zukunft nicht umhin können, zwei wichtige Tatſachen in Rechnung zu ſtellen: Bei *dem* Tempo an Unterhaltungsmuſik wird auch das gewiß ſchier unerſchöpflich ſcheinende Reſervoir an leichter und

leichteſter Muſik gar bald erſchöpft ſein. Kitſch wird ſich breit machen müſſen, der anerkanntermaßen doch eigentlich in den Vortragsfolgen nichts zu ſuchen haben dürfte. Oder aber wir werden Tag für Tag, Woche für Woche mit Wiederholungen all der ſowieſo ſchon bis zum Überdruß gehörten Stücke geplagt werden. Der Bedarf an (beſonders gehobener) Unterhaltungsmuſik wird ſich auf die Dauer alſo nicht decken laſſen! Und nun die zweite Tatſache: Heranbildung neuer Hörerſchichten. Eine grundſätzliche Frage, die ernſteſte Aufmerkſamkeit verdient. Man ſpricht viel von der politiſch zu nützenden Propagandamöglichkeit durch den Funk. Richtig. Sie kann aber großzügig nur dann durchgeführt werden, wenn die kulturell-künſtleriſchen Leiſtungen des Funks ſo breit vorgeackert haben, daß ſie tatſächlich nicht nur den heutigen Funkhörer zu feſſeln vermögen, ſondern weiterwirkend werbeſtark neue Hörerſchichten bilden, den Kreis der Hörerſchaft kulturell wiederum werbend erweitern. Im wirklichkeitsbedingten Leben der Nation gilt der Grundſatz: Politik, Wirtſchaft, Kultur. Im ebenſo wirklichkeitsbedingten Rundfunk lautet aber die Formel entgegengeſetzt: Kultur ſchafft überhaupt erſt die Möglichkeit, politiſch werbend zu wirken. Die Folgerung hieraus: Je beſſer das kulturell-künſtleriſche Niveau der Sendungen, deſto mehr Hörer, deſto wirkſamer die politiſche Propagandamöglichkeit. Die Meinung, daß die kulturell-künſtleriſchen Intereſſen im Funk hinter den politiſchen Notwendigkeiten zurückzutreten haben, wird ſich auf die Dauer nicht halten können. Denn nach den zwiſchen Sender und Hörer wirklichkeitsgebundenen, alſo maßgebenden Geſetzen iſt politiſche Propaganda fruchtbringend nur über den Weg einer kulturell-künſtleriſchen Werbung und Vorbereitung möglich. Sparmaßnahmen werden ſich auf dieſem Gebiete nicht rentieren.

Wir müſſen dieſe beiden, mit einzukalkulierenden Tatſachen zur Diskuſſion ſtellen, weil wir damit aufzeigen wollen, wie ſchwer wirtſchaftliche Notwendigkeiten mit kulturellen Erforderniſſen auch im Bezirke „Rundfunk" in Einklang zu bringen ſind. Zur weiteren Bekräftigung, wie ſehr heute Unterhaltungsmuſik vorangeſtellt wird, wie ſehr alſo auch die notwendig kulturell-künſtleriſchen Erforderniſſe in den Hintergrund gedrängt worden ſind, einige diesbezügliche Vergleichszahlen. Wir nehmen die zweite Woche in der Programmgeſtaltung der neugeſchaffenen Sendergruppe Südoſt, die Woche vom 10. bis 16. Dezember, an der Hand des Münchner Programms: 21 Unterhaltungskonzerte, 16 Schallplattenfolgen, 7 Nachtmuſiken, und dem gegenüber ſtehen nur 9 ernſtere Veranſtaltungen.

Es entfallen auf:

Leipzig	4	Unterhaltungskonzerte,	— Schallplatten,	2 Nachtmuſiken,	5 ernſt.	Veranſtaltungen,
Breslau	8	„	— „	3 „	1 „	„
München	9 (!)	„	16 „	2 „	3 „	„

(Wir bemerken hiezu, daß zwiſchen den drei Sendern nur die „lebendigen" Konzerte ausgetauſcht werden. Die Schallplattenfolgen tragen wahrſcheinlich in Leipzig und Breslau ähnliche Zahlen. Wir haben ſie dort nicht kontrolliert.) Es ſtehen alſo innerhalb einer Woche bei der Sendergruppe Südoſt (München) den 9 anderen und wertvolleren Veranſtaltungen 37 (!) Unterhaltungskonzerte und Schallplattenfolgen ſowie 7 Nachtmuſiken gegenüber. Ein Zahlenverhältnis, das auch im Sinne breiteſten Entgegenkommens der Maſſe gegenüber nicht zu rechtfertigen iſt. Man hat, ſo ſcheint es, vergeſſen, daß es innerhalb dieſer Maſſe doch noch allerhand Menſchen geben „ſoll", die ſich bilden, weiterbilden wollen. Und dieſes Zahlenverhältnis haben wir zuſammengeſtellt in der Sendergruppe, die München als ehrenden Mittelpunkt haben ſollte. Das gezeitigte Ergebnis iſt, wie man ſieht, wahrhaft nicht erhebend. Wir verſtehen vollauf die wirtſchaftlichen Notwendigkeiten; wir wollen verſtehen, daß daraus der Zwang zur Zuſammenfaſſung der Sender München, Leipzig und Breslau zwar linear nach Nordoſten gerichtet — die inneren Beziehungen Münchens zum Nordoſten ſcheinen uns weniger verſtändlich als etwa die Richtung Stuttgart und Karlsruhe — ſich ergab, man hätte aber von vorneherein verpflichtende Rückſicht auf das Kulturzentrum München nehmen ſollen anſtatt ſpäterhin wahrſcheinlich dem Führerwillen und damit dem

Zwange, München in den Mittelpunkt funkischer Qualitätsleistung zu stellen, doch folgen zu müssen. Je eher, desto besser. Denn jedes „Später" kostet viel unnütz vertane Arbeit, viel unnütz verbrauchte Nervenkraft, die fürderhin unbedingt nottut für den Ausbau des Funks, so auch des Kulturzentrums München zum Besten und zum Ruhme des Volkes.

Die Stunde der Nation.

Von Horst Büttner, Altenburg.

Ein höchst unerfreuliches Vorkommnis in der „Stunde der Nation" am 25. November (siehe Aufführungskritik) gibt die Veranlassung, zu diesen Sendungen einmal Stellung zu nehmen.

Als die „Stunde der Nation" seinerzeit eingeführt wurde, hoffte jedermann, in diesen Sendungen Gipfelleistungen aller Art zu begegnen, die in ihrer Gesamtheit das deutsche Volkstum nach innen stärken und nach außen propagandistisch vertreten sollten. Bei den Darbietungen muß der Hörer das Gefühl haben: Diese Sendungen sind so erstklassig und auf die besondere Eigenart der „Stunde der Nation" so sinnvoll bezogen, daß sie im üblichen Programm fehl am Platze wären. Diese doch in der Sache liegenden Ansprüche hat der Hörer sehr schnell auf ein recht bescheidenes Maß zurückschrauben müssen, denn heute kann kein Zweifel mehr bestehen, daß in den „Stunden der Nation" höchst durchschnittliche Angelegenheiten geboten werden, die sich an jeder halbwegs passenden Stelle des Programms eingliedern ließen. Man ist bereits bei ganz gewöhnlichen Unterhaltungskonzerten gelandet; nur fragt sich der Hörer mit Recht: Was hat denn ein Johann Strauß-Konzert aus Breslau oder so ein alltägliches Unterhaltungsprogramm wie das Hamburger Konzert am 2. XII. mit „Nation" zu tun? Solche Sendungen sind in einem derartig hohen Grade auswechselbar, daß man sie so ungefähr zu jeder Tageszeit von Morgen bis Mitternacht genießen kann. Zu dem Begriff „Nation" gehört aber ein Herausgehobensein aus der Alltagsstimmung, eine gewisse Feierlichkeit, die der Würde dieses Gedankens angemessen ist. Selbst die heimat- und volkskundlichen Sendungen, die man hier oft antrifft und die hier auch zu rechtfertigen sind, geben dieser Einrichtung kein besonderes Gepräge, da sie auch anderweitig vielfach anzutreffen sind.

Für den lebendigen Mythos „Nation" sind zwei Millionen gestorben, für ihn marschiert heute eine neue Jugend. „Nation" ist aber nicht ein Etwas, das sich in täglichen Dosen von sechzig Minuten verabreichen läßt. Diese Sendungen stelle man deshalb ein, mögen sie auch noch so gut gemeint sein. Man kann das um so eher tun, als die wirklichen „Stunden der Nation" bereits anderweitig vorhanden sind: Der erste Mai, das Erntedankfest, die Volksabstimmung und ihre Vorbereitungen, die großen politischen Reden des Führers, vor allem die Rede nach dem Austritt aus dem Völkerbund. Hier verspürt man den Herzschlag der Nation und wird durch den Rundfunk in dem Bewußtsein gestärkt, Angehöriger eines großen Kulturvolkes zu sein, das im Kampf um seine völkische Existenz steht. Diese Ereignisse sind aber nicht alltägliche Sachen, die regelmäßig 19 Uhr gereicht werden, sondern Schwerpunkte im Lebensrhythmus einer Nation, die im ganzen Volke auch als solche empfunden werden. Nur diese haben aber das Recht, sich „Stunden der Nation" zu nennen.

Die im November gesendeten Bach-Kantaten.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Nicht weniger als fünf Kantaten sind im November gesendet worden, die eine des Bußtags wegen. Sie stammen aus der verschiedensten Zeit, reichen von Weimar bis in das Leipzig des späteren Bach. Die früheste: „Ich hatte viel Bekümmernis" (Nr. 21) ist ein altberühmtes Werk, leidet aber immer noch an einem von Forscher zu Forscher sich pflanzenden Mißverständnis hinsichtlich des textlichen Aufbaus. Dieser ist nämlich völlig in Ordnung, sobald der erste Chor als das genommen wird, was er auch seines ganzen musikali-

schen, durchaus objektiven Tons wegen ist, als eine Art Prolog, der die trübe Vergangenheit, das „ich hatte", mit der nunmehr wiedergewonnenen Sicherheit in Gott verbindet. Erst jetzt beginnt die Kantate im eigentlichen Sinn, und zwar mit einem sehr persönlichen, schmerzlichen Solosatz. Der weitere Verlauf des zweiteiligen, gegen eine Stunde dauernden Werkes beruht nun eben darin, die Entwicklung eines gottverlassenen zu einem wieder gotterfüllten vorzuführen, was teilweise — die Kantate hängt mit dem 17. Jahrhundert noch ersichtlich zusammen — in dramatischer Form geschieht. So fällt auch der Vorwurf, der gegenüber dem Schlußchor des ersten Teils erhoben worden ist, in sich zusammen. Im Gegenteil ist er die Überlegtheit selbst. Er schließt mit einer Tröstung auf die Zukunft: Harre auf Gott! Der Hörer muß nun tatsächlich harren, bis nach der Predigt, bis zum zweiten Teil der Kantate. Das ist alles so klar gegeben, wie man sich's nicht besser wünschen kann, so daß denn endlich die Angriffe auf dieses herrliche Werk aufhören mögen. Was sich musikalisch durch ein richtiges Verstehen des Textes ergibt, sei nicht weiter ausgeführt. Aber eine alte Sache: Solange man einen Text nicht versteht, wird über die Musik — geschwofelt, jahrzehnte-, jahrhundertelang.

Zwei Kantaten sind aus der Zeit um 1730, „Man singet mit Freuden vom Sieg" (Nr. 149), eine Michaeliskantate, und die Solokantate: „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" (Nr. 55); die erstere hängt mit der Weimarer Jagdkantate zusammen, und auch die Sopranarie: „Gottes Engel weichen nie" mit ihrem Jesusmotiv dürfte einer früheren Kantate entstammen. Aber es ist trotzdem ein geschlossenes Kunstwerk geworden, mit dem man es sich nicht zu einfach machen darf. Ein näheres Eingehen führt indessen, weil es sich um keine einfachen Verhältnisse handelt, zu weit.

Auch die andere Kantate mit ihren nur zwei Arien ist noch keineswegs klar erkannt. So eindringlich die Eingangsarie vorgetragen werden kann, ihr Grundcharakter ist keineswegs, wie der Text es scheinbar gerade bei Bach nahelegt und wie es die textlich ähnlich lautende Kantate: „Ich armer Mensch" auch zeigt, zerrissen; vor allem ist das Orchester in sogar ausgeprägt schönen Linien gehalten. Dieser Mensch fühlt sich, trotz der ergreifenden Stellen beim „Gericht", in seinem Glauben sicher, und erst die zweite Arie: „Erbarme dich", die man sich allerdings zwingender denken kann, weist Zwiespalt auf. Sie ist so etwas wie eine Buß-Arie, in Selbsterkenntnis und Hilfsbedürftigkeit getaucht, und erst das Rezitativ und der Choral stellen das Gleichgewicht wieder her. Bach hat das Werk in seiner glücklichsten Leipziger Zeit geschrieben, was der Grund sein mag, daß er wohl für die erste, nicht aber die zweite Arie ein Letztes zu geben vermochte. Es sollten auch — siehe den Bach-Aufsatz in diesem Heft — nur noch einige Jahre vergehen, bis sein Glaube auf die stärkste Probe gestellt wurde.

Nun noch die beiden Spätkantaten: „Aus tiefer Not" (Nr. 38) und: „Mache dich, mein Geist, bereit" (Nr. 115). Die erste, in gewissem Sinn durch den Anschluß an das alte Lied ein mittelalterliches Werk, hat eigentlich nur ein für damals zeitgemäßes Stück, die Tenorarie: „Ich höre mitten in dem Leiden", ein echtester Bach mit seinem gespannten Synkopenthema, das einen Vortrag besonderer Art erfordert. Der Sinn der Arie, die dieses Synkopenthema fast in jedem Takt bringt, ist der: Mit gespanntester Begierde soll der Mensch auch im Leiden, selbst dann also, wenn er sich verlassen und doppelt unglücklich vorkommt, auf die Stimme Jesu zu hören suchen, die Zeit wird dann kommen, wo sie ihm auch wieder vernehmlich wird. Bach sprach aus innerster Erfahrung, als er dieses Stück schrieb. Die „Anfechtungs"-Kantate lag hinter ihm. Auch das letzte Stück, ein Terzett, ist sehr bezeichnend, dabei stilistisch bedeutsam.

Am höchsten steht aber die zweite Choral-Spätkantate, deren später Text auf Rosenmüllers: „Straf mich nicht in deinem Zorn" gesungen wird. Welchen Weg der Verinnerung Bach gegangen ist, zeigt ein Vergleich dieses Werkes mit der textlich soweit übereinstimmenden, berühmten Frühkantate: „Wachet, betet, seid bereit allezeit" mit ihren starken Gegensätzen und Alarm-Fanfaren. Hier herrscht vollste Einheitlichkeit im Anschluß an den Choral, und zwar bewegen wir uns in einem wahrhaften Labyrinth feinster Choralbeziehungen. Ganz außerordentlich sind aber auch die beiden Arien, die erste: „Ach, schläfrige Seele", im Siziliano-Rhythmus stehend und ein inhaltlich ganz besonders geformtes Stück, die zweite: „Bete aber

auch dabei“ ein Heiligtum für ſich, Bachs tiefſte Lebensanſchauung im Rahmen des Ganzen verkündend, nämlich: Kein wahres wachſames, rühriges Leben ohne ſtärkſtes, perſönlichſtes Innenleben. Die Arie, voller Spezereien, d. h. Nonen- und ſelbſt einigen Undezimenakkorden, hat Bach mit Molto adagio überſchrieben. Nur wer weiß, was ſie bedeutet, begreift dieſe kaum jemals wieder für eine Arie vorkommende Vorſchrift. Immer wieder zu ſagen, welch heiligſtes, unbekanntes Land, dieſer Spät-Bach!

In den Aufführungen hörte man zweimal Prof. Georg Walter in Tenorpartien. Möge es deshalb noch viel öfter der Fall ſein, weil dieſer Künſtler, noch im Vollbeſitz ſeiner ſtimmlichen Mittel, der jüngeren Sänger-Generation offenbart, was innerlichſtes, von wirklichen Seelenkräften geſpeiſtes Bachſingen bedeutet.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Buchſtaben-Preisrätſels

von Heinrich Bohl, Langenſalza (Oktoberheft 33).

			K	M	R			
			a	a	e			
			l	r	i			
K	a	l	i	ſ	c	h	e	r
M	a	r	ſ	c	h	n	e	r
R	e	i	c	h	a	r	d	t
			h	n	r			
			e	e	d			
			r	r	t			

Daß das Rätſel keine erheblichen Schwierigkeiten bereitete, wurde uns von vielen Seiten beſtätigt. Deshalb gingen auch richtige Löſungen in geradezu beängſtigender Fülle ein, dazu reichlich genügend mit poetiſchen Beilagen und recht angenehmen muſikaliſchen Ausdeutungen.

Aber ſonderbar — manche unſerer bewährten Komponiſten beſtiegen diesmal den Pegaſus, vielleicht um raſcher auf eine andere Weiſe an den erſten Preis heran zu kommen, und einige unſerer bekannten Dichter bedienten ſich mit mehr Fleiß als Geſchick des Notenpapieres, um ihren bewährten und ſieggewohnten Rivalen mit der Notenfeder den Rang abzulaufen.

Das Preisgericht hat ſich nun in Anbetracht dieſes ſonderbaren Falles und merkwürdigen Durcheinanders entſchieden, von dem bekannten Schema F abzugehen und die verfügbaren Preiſe nach Recht und Gebühr denen zu erteilen, welche nach Meinung des Kollegiums — zwei Herren waren in Froſtbeulenangelegenheiten leider der Sitzung fern geblieben — die gelungenſten, wertvollſten Einſendungen

lieferten, ob sich diese nun auf musikalischem oder dichterischem Gebiete bewegen. Eine reinliche Scheidung unserer Charakterköpfe in Dichter und Musiker unterbleibt also für heute.

Die Unmenge der Einsendungen, welche ein kleines Notenregal gefüllt hätten, mögen unseren Entschluß rechtfertigen. Weiterhin wollen wir uns der Vorbereitungen zur Weihnacht und sonstiger zeitgemäßer Dienstleistungen halber, kurz fassen.

Und nun hat Rektor R. Gottschalk-Berlin das Wort:

Drei Musikerköpfe.

Ob deine Großmutter arisch war,
das ist nicht bestimmt zu sagen;
dein Name kündet's nicht klipp und klar.
Wozu sollt' ich danach auch fragen?
Du hast uns des Meisters Briefe beschert,
gesammelte und gesiebte,
und hast uns über die Frage belehrt:
„Wer war die unsterblich Geliebte?"
So schätzen als Forscher wir von Gewicht
dich, Kalischer Alfred, ob arisch, ob nicht.

Vor Zeiten warst du schon „General"
im Kreis der Musikdirektoren.
Zum Schöpfer warst du vom Schicksal zumal
der „deutschen Oper" erkoren.
Wohl ist uns „Templer und Jüdin" bekannt,
doch von deinen Opern allen
will deinen Freunden im deutschen Land
am besten „Hans Heiling" gefallen.
Verheiratet warst du, so hör' ich, viermal.
Dein Mut, Heinrich Marschner, war kolossal.

Du schriebst in Berlin so manche Kritik,
Jérôme war dein hoher Protektor;
doch machtest du nicht nur geschätzte Musik,
nein, warst auch Salineninspektor.
Du schufst uns das deutsche Liederspiel,
vertontest auch Goethes Gedichte
und lebst, als des Lebens begehrtes Ziel,
fort in der Musikgeschichte.
Spricht man von Musik, die um Goethe entstand,
so wird auch Johann Friedrich Reichardt genannt.

R. Gottschalk, Berlin.

Unser vielbewährter Jubilar, Bibliotheks- und KM Direktor Trägner-Chemnitz, steht mit 7 Variationen über das Reichhardtsche Bundeslied dem Herrn Rektor ebenbürtig zur Seite.

Den beiden Herren soll je ein Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 8.— zur Verfügung gestellt werden.

KMD Schanze-Zwickau ist es gelungen, eine ganz merkwürdige Arbeit anzuliefern. Aus Themen, die ihm Beethoven, Marschner und Reichhardt geben, verstand er eine Synthese zu bilden und in einem originellen Klavierstück zusammenzufassen. Die Arbeit ist eigenartig genug, um Aufmerksamkeit zu erregen.

Um einige Punkte leichter hat es sich KMD Rumpf-Karlsruhe gemacht, um eine Verbindung der Rätsellösung mit seiner Arbeit herzustellen. Aber immerhin darf sein kleines Klavierstück über ein Motiv von Marschner nicht übersehen werden, wenngleich dieser mit der sonderbaren Ausdeutung des Herrn KMD nicht ganz einverstanden gewesen wäre.

Ein Gedicht von W. Jännert-Dessau, das von Winterhilfe, Volkswohlfahrt, S.A.-Dienst und anderen längst gewohnten Dingen erzählt, wobei für die Rätselecke wenig Zeit übrig bleibt, sei wegen seines humorvollen Inhaltes auch an dieser Stelle angemerkt.

Die drei Herren empfangen zu unserer Genugtuung und Freude Sonderbücherpreise im Werte von je 6.— Mk.

Etwas kapriziös scheint uns Franz Pfeiler-Augsburg veranlagt zu sein. Sein Capriccio für Klavier würde an sich eine Domizilveränderung — heute befindet er sich in einem Sanatorium bei Lugano — kaum rechtfertigen.

Wegen des musikalischen Anstandes seiner Tondichtung, trotz einiger Besonderheiten, wollen wir es gerne bewerten.

Fast gleichwertige Gedichte senden Karl Schlegel-Recklinghausen, Max Jentschura-Rudersdorf und Hans Becker-Unterteutschenthal. An dieser Stelle sei auch ein Männerchor von M.

Georgi-Thum erwähnt, dem wir wegen seiner volkstümlichen Haltung und patriotischen Textunterlage weiteste Verbreitung wünschen, sobald er vom Komponisten inbezug auf Stimmführung noch etwas nachgeprüft wird. Weiter nehmen wir von einer recht ansprechenden Mazurka des MD Callies-Essen mit Vergnügen Kenntnis.

Auch diese Herren sollen mit — wenn auch kleinen — Sonderbücherpreisen in der Höhe von je 4.— Mk. bedacht sein.

Allzugerne hätten wir weitere Preise zugebilligt, „aber Preise werden rar, denn es steigt die Rätsellöserschar"! So bemerkt wenigstens Organist Wamsler-Lauscha und wir müssen ihm leider beipflichten.

Deshalb, aber ohne jedes Werturteil über die vielfach gelungenen und bemerkenswerten kompositorischen bezw. dichterischen Einkleidungen, geben wir schließlich die Damen und Herren bekannt, welche sich mit dem bescheidenen Erfolg der Drucklegung ihrer Namen begnügen wollen. Es sind dies:

Curt Beck, Leipzig — Frau E. Borgnis, Königstein — Frl. Martha Brendel, Leipheim — Otto Deger, Neustadt i. Schw. —
Theo Goldberg, Rathewalde — Alex. Grimpe, Hamburg —
Herm. Hibler, Wien — Frau Maria Horand, Purkersdorf —
Edwin Janetschek, Prag —
Arno Laube, Borna — Bruno Leipold, Schmalkalden —
Max Menzel, Meißen —
Walter Rau, Chemnitz —
Frl. Lisbeth Schreiber, Neiße —
Frl. Agnes Vollering, Lübeck —
Bruno Wamsler, Lauscha.

Aus der Gesamtzahl der 99 richtigen Einsendungen entschied das Los:

einen 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.— für Alfons Hagen, stud., Solothurn/Schweiz;

einen 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.— für Franz Wöhllee, Studienassessor, Berlin;

einen 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.— für Hans Stiffer, Unterprimaner, Nordhausen/H.;

je einen Trostpreis: ein Werk im Betrage von Mk. 2.— für Grete Blanken, Langwarden — Liselotte Facius, Lugau i. Erzgeb. — Dr. Werner Geck, Studienrat, Lüdenscheid — Frau Ilse Schultheiß-Gollnisch, Ludwigsburg — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Th.

Wir bitten um baldige Bekanntgabe der Wünsche.

Weitere richtige Lösungen erhielten wir ferner noch von den nachfolgend namentlich noch aufgeführten Freunden unserer Rätselecke:

Ferdinand Auer, Gymnasialmusiklehrer, Achern i. B. — Max Aust, Detroit —
Martha Blank, Ottweiler — Georg Bloch, Windhoek, S.-W.-Afrika — Max Burger, S. S., Benediktbeuren —
Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße —
Paul Döge, Borna b. Leipzig —
Dr. Hans Finke, Gerichtsassessor, Gießen/L. — Erich Flötenmeyer, Lyck — Dr. W. Friedrich, Lehrer am Schles. Kons. und Dozent a. d. Volkshochschule, Breslau —
Herbert Glembin, stud. rer. pol., Kiel — Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen i. Thür. —
Fritz von Heede, Karlsruhe i. B. — Adolf Heller, Verw.-Insp., Karlsruhe i. B. — Studienrat Curt Hermann, Leipzig — Hilda Herminghaus, Mülheim/R. — Kaspar Heßler, Pianist, Gronau i. W. — Gerda Hick-Bodenstein, Soengei Bahasa, Niederl.-Indien — Hilmar Hofmann, Nordhausen —
Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer/Rh. — Prof. von Jan, Hildesheim —
H. Kautz, Musiklehrer, Offenbach/M. — Heinrich Koch, Zeitz — Cilly Konopatzky, Pianistin, Danzig — Emma Krenkel, Musiklehrerin und Organistin, Michelstedt i. Odwld. — Dr. Hans Kummer, Studienrat, Köln a. Rh. — Paula Kurth, Heidelberg —
MD Hermann Langguth, Meiningen — Liesel Lenz, Karlsruhe i. B. — Styrbjörn Lindedal, Göteborg — Fritz Lorberg, Musiklehrer, Cuxhaven —
Karl Meinberg, Hannover —

Amadeus Neßler, Leipzig —

Dr. Heinrich Oertel, Oberstudienrat i. R., Schweinfurt — Alfred Oligmüller-Engel, Bochum — Irmgard Otto, Berlin —

Martha Palme, Klavierlehrerin, Georgswalde i. B. — Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden i. Ostfrsld. — Rudolph Patzschke, Wurzen i. Sa. — Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover — Max Pfeiffer, Berlin —

Dr. Max Raab-Freiwalden, Sekretär der Handels- und Gewerbekammer Reichenberg i. B. — Gerd Ridder, Bonn/Rh. — B. Roloff, Musiklehrerin, Nordhausen i. H. —

Margarete Saupe, stud. phil. — Alois Simon, Studienassessor, Rosenheim — Paula Sommerheuser, stud. phil., Kiel

Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Paul Schmidt, Lübeck — Richard Schmidt, Lehrer und Organist, Aken/Elbe — Elisabeth Schulte zu Berge, staatl. gepr. Klavierlehrerin, Bochum — Ernst Schumacher, Emden i. Ostfrsld. —

Wilhelm Steinheuser, Organist, Recklinghausen i. W. — Friedrich Stenglein, Verw.-Insp., Nürnberg —

Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —

Dr. Wilhelm Virneisel, Musikbibliothekar, Dresden —

Werner Wahle, cand. phil., München — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Frau Prof. Frida Weber, Regensburg — Otto Wiegand, Kassel — Christel Winzer, staatl. gepr. Klavierlehrerin, Lauenburg i. P. —

Grete Zech, Wiesbaden — Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neisse, O.-Schl. — Dr. Hans Zingel, Lübeck —

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Edwin Janetschek, Prag.

Aus den Silben

a — a — ber — ber — cä — chor — dä — dard — e — ei — el — er — ew — fa — fa — fach — feu — ga — ge — gie — gig — go — gos — gung — hun — le — li — mon — nas — ni — ra — ri — sang — sec — si — sur — ver — vi — zau

sind 13 Wörter zu bilden, die folgende Bedeutung haben: 1. Musikalische Interpunktion. — 2. Berühmter Tenor der Gegenwart. — 3. Bedeutender Sinfoniker des 18. Jahrhunderts. — 4. Musikalische Disziplin. — 5. Gestalt aus einer Oper Mozarts. — 6. Szene aus einer Oper Richard Wagners. — 7. Bekannter französischer Komponist des 19. Jahrhunderts. — 8. Russischer Geiger und Komponist des 19. Jahrhunderts. — 9. Sinfonische Dichtung von Franz Liszt. — 10. Musikalische Gesellschaft. — 11. Oper von Rubinstein. — 12. Musikalisches Vortragsstück. — 13. Ältester deutscher Orgelbauer.

Die Anfangsbuchstaben der Wörter von oben nach unten gelesen und in Noten ausgedrückt ergeben ein markantes Thema aus einer deutschen Oper, die Endbuchstaben der Wörter, ebenfalls von oben nach unten gelesen, ihren Komponisten.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. März 1934 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Junker-Breithaupt: Vom Singen zum Klavierſpielen. Tonwortſchule für Klavier- und Schulmuſikunterricht. Gr. 4⁰, 178 S. Henry Litolff, Braunſchweig. Broſch. Mk. 3.75, kart. Mk. 4.50.

Klaviermuſik des 17. und 18. Jahrhunderts. Ausgewählt und bearbeitet von Kurt Herrmann. Band I. Gr. 4⁰. 39 S. Hug & Co., Leipzig. Mk. 2.—.

Willy Tappolet: Arthur Honegger. IV und 272 S. Hug & Co., Leipzig. Mk. 5.—.

Dorothea Treder: Die Muſikinſtrumente in den höfiſchen Epen der Blütezeit. Gr. 8⁰. 57 S. Univerſitätsverlag Ratsbuchhandlung L. Bamberg, Greifswald. — Eine Diſſertation, die in fleißiger Zuſammenſtellung aufſchlußreiche Beiträge zur Geſchichte der Inſtrumentalmuſik liefert.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

ALFRED HEUSS: Beethoven. Eine Charakteriſtik. Mit einem Vorwort zur zweiten Auflage. Braunſchweig, H. Litolff.

A. Heuß greift aus Beethovens Schaffen zwei Werke (Egmont-Ouvertüre, Eroica) heraus und entwickelt an Hand derſelben eine Charakteriſtik des Meiſters, wobei er, wenn auch in anderer Weiſe als Hans v. Bülow, eine völkiſche Deutung der Eroica unternimmt. Wie alles, was A. Heuß ſchreibt, zeugt auch dieſe Arbeit von ſcharfer Dialektik und dem großen Wiſſen ihres Urhebers; ſeine Art zu analyſieren iſt den Leſern dieſer Zeitſchrift aus vielen wertvollen Beiträgen bekannt, und wenn man auch in Einzelheiten anderer Meinung iſt, ſo gibt die Lektüre dieſes temperamentvoll geſchriebenen Büchels gewiß jedem reiche Anregung, über das Problem „Beethoven" nachzudenken. Überraſcht hat es mich, daß Heuß Mendelsſohn und Mahler noch unter die ernſt zu nehmenden Symphonie-Komponiſten rechnet (S. 24), wie ich ebenfalls den verſchiedentlichen Angriffen auf Pfitzner nicht beipflichte. Es ergibt ſich überhaupt bei all ſolchen äſthetiſchen Schriften der Anſchauungsgegenſatz: hie Muſikgelehrter, hie ſchaffender oder nachſchaffender Künſtler: ein Gegenſatz, der nie überbrückt werden wird und der die geſamte Muſikäſthetik (wie die Äſthetik überhaupt) wie ein roter Faden durchzieht. Doch das gehört nicht hieher. Das ſchmuck ausgeſtattete Schriftchen ſei wärmſtens empfohlen!

Prof. Dr. Roderich von Mojſiſovics.

VERÖFFENTLICHUNGEN DES BEETHOVENHAUSES IN BONN: VII. u. VIII.: Wilhelm Haas: „Syſtematiſche Ordnung Beethovenſcher Melodien". Bonn 1932. Quelle & Meyer, Leipzig.

Die im Auftrage des Vorſtandes des Bonner Beethovenhauſes von Prof. Dr. Schiedermair, dem Ordinarius für Muſikgeſchichte an der Bonner Univerſität und Gründer und Verwalter des Beethovenarchivs, herausgegebenen Schriften erfahren durch die vorliegende eine wertvolle Bereicherung. Haas verſucht hier, anſtelle des chronologiſchen Prinzips der bekannten thematiſchen Verzeichniſſe von Köchel und Thayer dasjenige der melodiſchen Verwandtſchaft zu ſetzen, wobei etwa 5700 Melodien bzw. Melodieabſchnitte nach ihren rhythmiſchen oder melodiſchen Grundelementen zuſammengeſtellt werden. Der Überſichtlichkeit halber wurden alle Themen nach C-dur transponiert und ihnen die Werkangabe beigefügt. Damit iſt lückenloſes Material für ſpätere und von Haas ſich ſelbſt vorbehaltene ſtilkritiſche Unterſuchungen geſchaffen, und man darf den vom Verf. aus ſeiner Zuſammenſtellung gezogenen Schlüſſen mit Spannung entgegengeſehen. In einem kurzen Vorwort beſpricht Haas Arbeiten, welche der ſeinigen vorangegangen ſind, ſo diejenigen von Carl Reinecke, Erneſt Newman, Koller, Gal, Mersmann, Krohn und Heinitz. Zu Schiedermairs, des Lehrmeiſters von Haas' großgedachtem Plan einer künftigen neuen, von allen zeitgebundenen Zutaten befreiten Beethoven-Geſamtausgabe bedeutet die hier vorgelegte Arbeit einen nicht zu überſehenden Bauſtein.

DASS. IX.: Joſef Heer: „Der Graf von Waldſtein und ſein Verhältnis zu Beethoven". Quelle & Meyer, Leipzig. Preis Mk. 5.—

Auch dieſe Arbeit iſt angeregt und unterſtützt worden von Prof. Dr. Schiedermair, und die Archive von Wien, Düſſeldorf und Köln haben reiches Material hergegeben. Graf Waldſtein, der am Bonner Hofe des Kurfürſten und Dienſtherren Beethovens lebte, der dem jungen Muſiker geiſtig und menſchlich nahetrat, ihm jenes berühmt gewordene Albumwort nach Wien mitgab, worin er Beethoven ſeheriſch vorausſagte, er werde Mozarts Geiſt aus Haydns Händen empfangen, iſt dem Muſikfreunde außerdem bekannt durch die ihm zugedachte Widmung einer der herrlichſten Sonaten des Meiſters. Heer verſucht, geſtützt auf, zum Teil uns bisher unbekannte zeitgenöſſiſche Zeugniſſe, ein gerechtes Bild von dem begabten.

aber innerlich haltlosen Grafen zu entwerfen, der sich früh Beethovens Zutrauen und Zuneigung erwarb, um sie später wieder ganz zu verlieren, wobei Waldstein auch als Komponist und als Politiker Würdigung erfährt.

Prof. Dr. H. Unger.

KARL HAFNER: Zur politischen Geschichte des 6. Deutschen Sängerbundesfestes in Graz 1902. Erstes Heft aus: Quellen und Forschungen zur Geschichte und Theorie des deutschen Chorgesanges, Wissenschaftliche Schriften des Deutschen Sängerbundes. Verlag Deutscher Sängerbund, Berlin. 1932. Mk. 1.50.

Man vermutet gewiß nicht, daß sich hinter diesem scheinbar spezialisierten Titel eine dokumentarisch wertvolle Abhandlung über eines der wichtigsten politischen Probleme der Vorkriegszeit verbirgt, wie man ebenso wenig vermuten wird, daß ein Sängerbundesfest je von solcher Tragweite politischer Natur sein kann wie es bei dem Grazer Sängerbundesfest des Jahres 1902 der Fall war. Es ist jenes großartige Fest, in dessen „großer erhebender Harmonie“ Peter Rosegger einen „einzigen Mißton“ feststellte. Diesen Mißton brachte in der Tat die politische Situation hinein, der unüberbrückbare Gegensatz, der von seiten der österreichischen Militärbehörden gegenüber den deutsch-nationalen Bestrebungen der Bevölkerung, besonders der Steiermärker, heraufbeschworen worden war, eine slawophile Taktik, deren Fehler der Weltkrieg offenbarte. Die Verwicklungen, die sich andererseits aus den innerpolitischen Strömungen im Reich und in der Donaumonarchie ergaben, treten in den ausgiebigen Darstellungen des bekannten Falls „Beckh—Kienzl“ zutage. Es spricht für die Bedeutung des Sängerbundes, daß er damals wie heute (Frankfurter Sängerfest!) nicht nur eine künstlerisch-kulturelle Aufgabe zu erfüllen bemüht ist, sondern darüber hinaus eine nationale Mission auszuführen hat; daß es gelang, die dem Grazer Fest vorausgehenden Mißhelligkeiten und Kontraste durch den machtvollen Eindruck der im Festgedanken enthaltenen großdeutschen Kundgebung aus der Welt zu schaffen, ist ihm als eine nationale Tat zu vermerken. Das in seiner sachlichen Kritik und in der peinlichen Sorgsamkeit der Quellenzitate höchst sympathische Büchlein, das das Bild einer politisch bewegten Zeit eindringlich wiedergibt, verdient Beachtung; der in Graz ansäßige Verfasser, Dr. Hafner, gibt als Teilnehmer des Festes den Berichten einige persönliche Erinnerungen bei. — Mit diesem handlichen Band eröffnet der Deutsche Sängerbund die Reihe seiner wissenschaftlichen Schriften, die allen Gebieten der Theorie und Geschichte des Chorgesanges nach den verschiedensten Gesichtspunkten hin gewidmet sein sollen. Dieses Unternehmen ist zu begrüßen, ergibt sich doch daraus die Möglichkeit, daß die auf der Nürnberger Sängerwoche angebahnte und in Frankfurt bekundete Reformbestrebung des Sängerbundes in künstlerischer Hinsicht auf diese Weise vertieft wird. Es gibt Themen und Probleme genug, die der Erörterung harren, so: eine endgültige Darstellung der Geschichte des Männerchorgesangs, eine katalogische Aufzählung der wertvollen Männerchorliteratur, ein historischer Umriß des Sängerbundes und seiner Feste, eine programmatische Schilderung der Ziele des Sängerbundes (Zelter, Nägeli!), gesangstheoretische Lehrbücher usw. Und: wann wird man auf eine Gesamtausgabe der Männerchorwerke Zelters rechnen dürfen? Dr. Erich Valentin.

ERNST GAETKE: Etüden-Schule für Posaune, zur Einführung in den modernen Stil. Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig. Deutsch-Englisch, 1933. Mk. 3.50.

Die vorliegende „Etüden-Schule“ soll eine Lücke in der musikalischen Unterrichts-Literatur ausfüllen, die dadurch entstanden ist, daß die Herausgabe von Studienwerken für Zugposaunen nicht Schritt gehalten hat mit der musikalischen Entwicklung und den sich hieraus ergebenden Erfordernissen in Bezug auf höhere Ansprüche und technische Fertigkeit. Sie ist daher nicht für Anfänger bestimmt, kann aber als wertvolle Ergänzung der Schule für Posaunenchöre von E. Voigt, dem Posaunenmeister des Thüringer Jünglingsbundes, gelten, deren 6. Auflage im 97. Jahrgang, Heft 10, Oktober 1930 dieser Zeitschrift angezeigt worden ist. Der in der vorliegenden Etüdenschule zusammengestellte Lehr- und Übungsstoff ist in 10 Abschnitte gegliedert, dem je eine Einführung vorausgeht. Die dem 10. Abschnitt: „Der musikalische Vortrag“ vorangestellte Einführung betont sehr dankenswerter Weise wieder einmal die alte Forderung, daß man der Musik als Kunst mit entsprechendem Ernst und gebührendem Idealismus zu begegnen und daß der Musizierende selbst „zweckmäßige Überlegung und innere Empfindung“ zum Ausdruck zu bringen habe, um den noch immer, trotz aller Bemühungen unserer Posaunenmissionschöre, nicht ausgerotteten, unangenehmen Ruf der Posaune als eines „Radau-Instrumentes“ aus der Welt zu schaffen. Ist doch gerade eine Zugposaune wie kein anderes Blasinstrument zum gesangsmäßigen Vortrag tonlich und in Tonverbindung durch die Möglichkeit eines Portatos vorzüglich geeignet. — Auch Franz Liszt hat mit Recht bemerkt, und der Dichter Lienhard stimmt ihm zu, „daß die Posaune nicht blos Lärm macht, sondern wirklich an der rechten Stelle etwas zu sagen hat, da der äußeren Wucht der Empfindungsdrang entspricht“, z. B. im erhabenen Schlußchor seiner Faustsymphonie: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“!

Prof. Dr. Arthur Prüfer.

Musikalien:

P. OTTO REHM: Stimmungsbilder (7 kleine Vortragsstücke), Mk. 2.50; Bagatellen (7 kleine Vortragsstücke), Mk. 2.20; 2 kleine Suiten in A und E für Klavier zu 2 Hd., Mk. 2.20. Meinrad Ochsner Verlag, Einsiedeln (Schweiz).

Hausmusik im typischen, im Grunde auf Regers Scherzi gegründeten Miniaturstil des früheren Jos. Haas. Also stecknadelfeiner, spritziger, spitziger Satz, Zeichnung statt Farbe, feinste Detailarbeit, knappste klarste Formgebung, etwas kurzatmig-engbrüstige Erfindung und ein Modulationsschema, das plötzliche und rasche, zuweilen etwas unorganisch und schroff wirkende Kadenzierungen auf kleinstem Raume liebt. Wie bei Haas, so empfindet man auch bei Rehm, daß alle diese Stücklein, namentlich die schalkhaften, doch eigentlich ein wenig über den gleichen Leisten geschlagen sind, und daß die kleinen Reger-Haas'schen „Manierchen" der figurativen Variierung bei thematischen und motivischen Wiederholungen sie alle einander bis aufs äußere Notenbild technisch und stilistisch angleichen. Doch sag' ich nicht, daß das ein Fehler sei. Im Gegenteil: es spricht aus a l l e n ein wirkliches durchgebildetes Können im „kleinen Stil", ein hohes künstlerisches Verantwortungsgefühl, eine zart und behutsam das Kleinste im Ganzen einordnende Künstlerhand, ein empfindsamer, feinkultivierter Mensch. Auch kleine Dinge können uns entzücken, und so mag sich jeder unter diesen, nur teilweise (in den „Bagatellen") und dann im Gegensatz zu Haas' reizenden und schalkhaften „Generaltiteln" (Hausmärchen, Wichtelmännchen, Gespenster, Eulenspiegeleien u. a.) ein wenig konventionell-Regerisch als Rondino, Menuett, Gavotte, Moment musical, Scherzo, alla Marcia, Elegie etikettierten Stücklein die seinigen heraussuchen. Hübsch vorgetragen sind sie bei aller scheinbar nur mittleren technischen Schwierigkeit nicht eben leicht, da sie genau so delikat gespielt, ich möchte fast sagen, „hingetupft" werden müssen, wie etwa Regers oder, noch mehr, Haas' Miniaturen. Dann aber — sind sie auch erfinderisch wohl blasser und farbloser — lohnen sie die durchaus liebevollste Versenkung in ihr zartgliedriges und bewegliches Kleinleben. Wir heißen sie in unserer deutschen Hausmusik herzlichst willkommen!

Dr. Walter Niemann.

ALEC ROWLEY: 18 melodische und rhythmische Studien für Klavier, op. 42, Mk. 2.—. C. F. Peters, Leipzig.

Das Novemberheft 1932 führte den Engländer Alec Rowley als Kinderfreund, das Juliheft 1933 als Lyriker in Deutschland ein; dieses Heft als Lehrer. Nicht mit strenger Brille, sondern mit einem bunten Bilderbuch kleiner Etüden im Schumannschen Sinn und Geist, die eigentlich für jeden etwas bringen, in dem er noch nicht „perfekt" ist: Ablösen der Hände in Arpeggien, Tonwiederholung, Rhythmus, einzelne Hände, Pedalisierung, Wechsel der Hände, Übersetzen der Finger, Geläufigkeit, Ineinandergreifen oder gleichmäßige Ausbildung beider Hände, Ausdruck, Anschlag, Geläufigkeit, Baßsprünge, Ausbildung des 4. und 5. Fingers usw. Rowley ist ganz der richtige Mann dazu, da er einen überaus glatten und flüssigen, bequemen, durchsichtigen und sauberen Klaviersatz schreibt. Aber, wie es einem T o n d i c h t e r und Lyriker des Klaviers nun mal ziemt: aus mancher Etüde ist unbewußt ein reizendes Vortragsstück geworden; ich nenne nur etwa das altfranzösisch sprühende „Rigaudon", das graziöse Gade-Aquarell des „Impromptu", die gespenstischen „Zwerge", den lichten, verträumten „See", die entzückende Dickens-Biedermeier-Silhouette „Aus alter Zeit" mit einem Mittelsätzchen, das so süß und wehmütig wie Lavendel duftet, das mit Tschaikowskyscher Feinheit im Detail gezeichnete „Nocturno", das dramatische „Agitato". Ich sage „vivat sequens": ein schwereres zweites Heft.

Dr. Walter Niemann.

GEORG KÁLMÁN: Pedalübungen (Die vollständige Schule der Pedaltechnik). Rózsavölgyi & Co., Budapest / Berlin / Leipzig.

„Dieses Heft enthält systematische ‚Pedalübungen', in der Art von ‚Fingerübungen', zur Ausbildung der Technik des Pedalgebrauches." Und: „In diesem Hefte wurde in ein übersichtliches System ein Material gefaßt vom Pedalgebrauch der größten Meister und mit Vorübungen so ergänzt, daß es für jeden wichtigen Fall Übungen und Anweisungen bietet." Endlich: „Das Heft ist während des ganzen Klavier-Studiums, vom Beginn des Pedalgebrauches (3.—4. Jahrgang) bis zur Vollendung des Studiums — bei entsprechender Einteilung zu verwenden. Es ist also nicht bloß das Material eines Jahrganges, sondern enthält für jeden Klavier - Studierenden das nötige Pedalstudien-Material." Dies in kurzen Leitsätzen Zweck und Ziel des Heftes. — Auf 47 Seiten ein wahres Kompendium aller Möglichkeiten und Feinheiten der Pedaltechnik mit 166 praktischen Beispielen von der Klassik bis zur Gegenwart, klar und übersichtlich in der systematischen Anlage (16 verschiedene Notwendigkeiten und Möglichkeiten der Pedalanwendung), erschöpfend und charakteristisch in der Wahl der Beispiele. Es ist selbstverständlich, daß der Ungar vor allem die Meister seiner Nation (Dohnányi, Bartók, Weiner, Kodály als Komponisten; Szendy, Bartók, Dohnányi als Herausgeber und Bearbeiter) nicht vergißt, und man möchte vielleicht auch die zeitgenössische deutsche Klaviermusik, daneben auch etwa die für die Klavier- und Pedalkultur seit alters eminent wichtigen Russen und Polen (außer Chopin), sowie die modernen Italiener und Spanier (Albeniz!)

breiter herangezogen sehen. Aber dies kann das Generalurteil nicht beeinflussen: hervorragend als praktische, alles Theoretische nur zur Begründung der Praxis heranziehende kleine „Pedalschule"! Sie ist für jeden, der mit Klavier und Klavierspiel zu tun hat, unentbehrlich. Nicht nur für den Klavierstudierenden, sondern — dies sei ausdrücklich gesagt — ebenso für den Pianisten, Klavierlehrer und Klavierkomponisten. Wir wünschen dieser ausgezeichneten und eminent musikalischen Arbeit die verdiente Verbreitung auch in Klavier-Deutschland, das, und nicht erst seit Liszt, so viele enge und freundschaftliche Fäden mit Ungarn verknüpft. Dr. Walter Niemann.

GUSTAV FRIEDRICH SCHMIDT: „Der Führer rief". 4stimm. Männerchor, für Blasorchester arr. v. Ludwig Groß, Text v. Ida Schmidt-Eisenreich. Verlag f. mus. Kultur u. Wissenschaft. Wolfenbüttel 1933.

Ein kräftiges Lied mit kräftigem Text. Der Tonsetzer bemüht sich trotz der übernommenen Vierstimmigkeit eigene Bahnen zu gehen. Er meidet die allzu ausgetretenen Pfade. Im Massenchor dürfte mit dem Kampflied starke Wirkung zu erzielen sein; freilich muß das Tempo sehr straff genommn n werden. Am stärksten freilich wird der Eindruck sein, wenn zu der vollen Blasorchesterbesetzung einstimmiger Massenchor tritt. Dr. Alf Neßmann-Leipzig.

FRIDA KERN: Vier Lieder. Capriccio-Verlag, Wien.

Vier Lieder für eine mittlere Stimme wirken durch geschickte tonmalerische Begleitung, durch Schlichtheit und Sangbarkeit sowie durch Schönheit der unterlegten Texte ausgezeichnet und werden schnell in ernste Konzertprogramme Eingang finden. Paul Günzel.

MUSIK FÜR KLEINERE KIRCHENCHÖRE UND MUSIKGRUPPEN. Aus den Musikbeilagen der „Dorfkirche" zusammengestellt von Martin Schlensog. Deutsche Landbuchhandlung. Berlin S. W. 11. Mk. 1.80.

Die „Dorfkirche" bemüht sich auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik um eine gründliche Erneuerung des kirchenmusikalischen Lebens in Dorf und Kleinstadt. Das Besondere des Dörflichen, das Auskommen mit einfacheren Mitteln, und die Aufwendung und Ausnutzung auch der geringsten bereitstehenden Kräfte soll bedacht werden. Von den zu diesem Zweck durch die „Dorfkirche" herausgegebenen, besonderen Musikbeilagen liegt hier das zweite Heft vor, dem der Herausgeber in den Aufsatzreihen „Beiträge zur Erneuerung der Kirchenmusik" und „zur Notenbeilage" notwendig erscheinende Einführungen und praktische Hinweise zum rechten Gebrauch der Notenbeilagen mitgegeben hat, wie auch in den Heften, denen die betreffende Notenbeilage mitgegeben wurde, weitere Strophen mancher mehrstrophiger Gesänge abgedruckt sind, weil man in der Notenbeilage mehr Raum für den Abdruck der Musiken benötigte. Aus diesem Grunde möge man die entsprechenden Hefte der „Dorfkirche" nachlesen, die, soweit sie nicht vergriffen sind, auf dem hinteren Umschlag dieser gut ausgestatteten, zweiten Sammlung verzeichnet sind.

Sie bietet eine geschickte Zusammenstellung zwei- und mehrstimmiger Gesangs- und Instrumentalsätze alter und neuerer Meister, für deren praktischen Geschmack der Herausgeber wertvolle Erläuterungen gegeben hat, aus denen ein ernstes Bemühen um Belebung des Gottesdienstes hervorleuchtet. Prof. Dr. Arthur Prüfer.

KARL STAMITZ: Konzert für Viola und Klavier, op. 1, bearbeitet von Paul Klengel. Verlag Breitkopf u. Härtel, Leipzig.

Die Bearbeitung des vorliegenden Konzerts des berühmten Mannheimer Virtuosen durch Paul Klengel ist in jeder Beziehung begrüßenswert. Dem Bratschenspieler wird hier ein schönes und dankbares Musikstück beschert. Der Herausgeber liebt es offenbar durch Doppelgriffe die Intensivität der Melodien zu steigern. Die Passagen und Stricharten sind wirkungsvoll und dankbar gesetzt. Die von Paul Klengel eingefügten Kadenzen bieten dem Spieler manche Schwierigkeiten, fügen sich aber in der Verarbeitung der vorhandenen Themen sehr vorteilhaft in das Ganze ein. Adrian Rappoldi.

MEISTER FÜR DIE JUGEND. (Brahms-Tschaikowsky) für Violine und Klavier bearbeitet von Paul Klengel. Verlag Peters-Leipzig. Mk. 2.—.

Diese Sammlung von Violinstücken mit Klavierbegleitung wird jedem ernsten Geigenlehrer sehr willkommen sein. Hier hat der Schüler je sechs wertvolle Musikstücke von Brahms und Tschaikowsky, im Ganzen also 12 Stücke in einer guten, leicht spielbaren Bearbeitung für billiges Geld vor sich (1.—3. Lage). Freilich ist es wünschenswert, daß der Lehrer auch Klavier spielt, um den Schüler mit den Schönheiten dieser Musik vertraut zu machen. Adrian Rappoldi.

SCHOLASTICUM. Eine Sammlung für Schülerorchester. Collection Litolff, Braunschweig.

Es ist außerordentlich erfreulich und für die Arbeit des Schülerorchesters von nicht zu unterschätzender Bedeutung, daß sich mehrere deutsche Musikverlage in letzter Zeit der Literatur für das Schulorchester in erhöhtem Maße annehmen. Die Musiklehrer an den höheren Lehranstalten haben schon seit Jahren erkannt, daß das Orchester an Schulen keine Nachbildung eines großen Konzertorchesters sein darf, sondern daß ihm auf Grund seiner Zusammensetzung und seiner Verbundenheit mit dem ganzen Musikunterricht an der Schule ganz andere Aufgaben gestellt werden müssen als

die, Orchesterwerke für ein Konzertorchester in nicht immer einwandfreien Bearbeitungen in nicht immer erfreulicher Wiedergabe herauszubringen. Erst seit wenigen Jahren ist man darangegangen, Werke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für Streicher und continuo herauszugeben und dadurch hat man den Schulorchestern erst die Möglichkeit gegeben, von nicht geeigneten Bearbeitungen abzurücken und Originalkompositionen zu studieren, welche dem jungen Musikfreund inhaltlich etwas bieten und welche infolge der geringen technischen Schwierigkeiten von Schülern einwandfrei wiedergegeben werden können. Die im Verlag Litolff, Braunschweig, erscheinende Sammlung „Scholasticum" entspricht allen Anforderungen, welche man an eine Sammlung für Schülerorchester stellen muß. Sie ist je nach der Schwierigkeit der Stücke in eine Unter-, Mittel- und Oberstufe gegliedert und bringt dazu noch in einer Reihe 2 geeignete Originalkompositionen, welche bisher noch nicht veröffentlicht waren. Von den vielen ausgezeichneten Stücken der Sammlung sei eine reizende Sinfonia von Kammerloher besonders hervorgehoben, welche infolge ihres musikalischen Gehaltes, ihres geschlossenen Aufbaues und ihrer leichten Ausführbarkeit jedem Schulorchester eine dankbare Aufgabe stellt. Besonders empfohlen sei auch: Concerto grosso im alten Stil von Markus Koch, op. 77, ein Werk mit großangelegten, meisterhaft durchgearbeiteten Ecksätzen und zwei sehr feinen Mittelteilen. Auch dieses Stück ist musikalisch und technisch von Schülern zu bewältigen. Aus dem übrigen Inhalt der Sammlung sei die Zusammensetzung der Oberstufe aufgeführt: 1. Heft Madrigale der Frührenaissance und Tänze des Frühbarock, 2. Heft Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts, 3. Heft Händel und Bach, 4. Heft Gluck, 5. Heft Vorklassische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 6. Heft Die Frühklassik. — Die Ausstattung der Stimmen und Partituren ist sehr sauber, der Preis durchaus angemessen. A. Walter, München.

HERMANN ZANKE: Etüden, Capricen und Spezialübungen für Flöte. Op. 4 Preis 4.80 RM. Kistner & Siegel, Leipzig.

Der Verfasser äußert sich in einem längeren Vorwort über das Ziel dieses Studienwerks, das auf „melodische" und „lusterweckende" Übungen alten Stils verzichtet, dafür aber Übungsmaterial bietet, das die Schwäche des Ansatzes bei schwierigsten Passagen zu beseitigen geeignet ist. Die Intervallstudien werden vom Verfasser als Vorstudien zum Spielen atonaler Tonstücke bezeichnet. Gewiß muß ein Instrument nach Bauart und musikalischer Verwendung auch fortentwickelt werden. Daß man der Flöte das Eindringen in die atonale Musik zumutet, wird nicht bei allen Flötenfeunden, die an dem altgewohnten Charakter des Lieblingsinstruments des Rokoko festhalten, Zustimmung finden. Immerhin wird der Liebhaberflötist, für den ja das Werk am wenigsten gedacht ist, staunend aus den Oktavensprüngen und Akkordstudien ersehen, was die moderne Flöte in der Hand eines Virtuosen hergibt. In einer kurzen Bemerkung wird die Böhmflöte aus Grenadillholz mit Silberkopf und Schwedleransatz als das geeignetste Instrument der Jetztzeit bezeichnet. Das werden nicht alle Flötenbläser unterschreiben. Man kennt die mannigfachen Ansichten der Künstler über die Bauart der Flöte, die zumeist auf Gewöhnung an ein erstklassiges nach eigenen Angaben gebautes Instrument beruhen. Also zylindrisch gebohrter Holzkörper und Metallkopf mit besonders gestaltetem Mundloch aus Hartgummi! In dieser Bauart wird die Eigenart der Flöte als Holzblasinstrument gewahrt, ohne auf die Vorzüge leichter Ansprache des Metallkopfes zu verzichten. Die Nennung einer Firma als „Verfertigerin ausgezeichneter solcher Instrumente" ist ungut; denn es gibt mehr Firmen, denen man die Anfertigung einer Künstlerflöte ohne Bedenken anvertrauen kann. — Alles in allem für den zum flötistischen Parnassum ernst strebenden Flötisten ein gradus von Bedeutung. Dr. Hans A. Martens.

ADOLF STRUBE: Dreistimmiges Choralbuch für Frauen-, Kinder- und Schulchöre. Melodien nach dem Einheitsgesangbuche. 5 Hefte. Verlag von Carl Merseburger, Leipzig.

Die Hefte bringen eine Auswahl der bekanntesten Choräle. Sie stehen im dreistimmigen Satz. Dadurch bekommt die ganze Sammlung etwas Starres, zumal der Satz an sich technisch einwandfrei ist; aber oft die notwendige Lebendigkeit vermissen läßt, die der betreffenden Melodie eigen ist. H. M. Gärtner.

G. F. HÄNDEL: Sonaten für Violine und Klavier. Herausgegeben von Walther Davisson und Günther Ramin. C. F. Peters, Leipzig.

Die Neuausgabe geht auf die bezifferte Baßstimme des Urtextes zurück, und die Bearbeitung von Ramin nimmt im Gegensatz zu den gangbaren Ausgaben, deren Begleitung vielfach allzusehr vom klavieristischen Standpunkt ausgesetzt ist, Rücksicht auf die Erfordernisse des Cembalospiels und dürfte daher heute besonders begrüßt werden. Sie ist natürlich auch auf dem Klavier verwendbar und wird vielleicht, da sie technisch einfacher ist, als die älteren Ausgaben, von manchem sogar vorgezogen werden. Die Frage der Fingersätze für den Violinpart ist von Davisson vom künstlerischen Gesichtspunkt einwandfrei gelöst. Für den Schüler wird man allerdings vielfach lieber auf die bequemeren früheren Ausgaben (etwa von Sitt) zurückgreifen. Durch Beifügung einer Cello-Stimme (ad. lib.) wird die Brauchbarkeit erhöht. Dr. Hans Kleemann.

GORDON JACOB: Three songs for Soprano Voice and Clarinet. Oxford University Press. Texte alter englischer Madrigale.

Nr. 1: Ein anmutiges Strophenlied, dessen drei Strophen die Klarinette obligat und wechselnd begleitet. Nr. 2: Flow my tears, ein düsteres Stimmungsbild in schön geschwungener Melodie bei Stimme und Instrument. Nr. 3: Ho, who comes here? Ein lustiges Stücklein mit dem Leitgedanken in der Klarinette, dem die Stimme auch mit ein paar fröhlichen Koloraturen sekundiert. Alles angenehme, noble Musik einer volksnahen Ausdrucksweise. A. Egidi.

TH. WAGNER-LÖBENSCHÜTZ, op. 33: Vier Wiegenlieder für eine Singstimme mit Klavier zu Gedichten von Hoffmann von Fallersleben, Manfred Hausmann, Maria Brosin. Eisenach, Rudolf Bley. 2 Hefte je Mk. 1.50.

Hiervon besonders 1—3 glücklich in der melodischen Erfindung, fein in der Stimmbehandlung und dem zugehörigen Klavierpart, kurz echter und gehobener Volkston, jeder Naturstimme zugänglich. A. Egidi.

MAINZER SINGBUCH: Sechzig ein-, zwei- und dreistimmige Gesänge für gleiche oder gemischte Stimmen (2 Frauenstimmen mit Tenor, oder 3 Frauenstimmen mit 3 oktavierenden Männerstimmen) von Ottmar Gerster, Joseph Haas, Armin Knab, Hans Lang, Erwin Lendvai, Walter Rein, Hermann Schroeder und Franz Willms. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz. Preis: einzeln 1.65 Mk., von 25 Exemplaren ab je Mk. 1.30.

Nach dem Verzeichnis der vertretenen Autoren und nach der ganzen Art ist das „Mainzer Singbuch" als ein dreistimmiger Nachtrag zu den „Lobeda-Singebüchern" anzusprechen. Sein Inhalt aber zeigt einen „Umschwung der Gesinnung". von den 60 Liedern sind nur noch 16 in dem sogenannten „neu-polyphonen" Stil geschrieben. Alle andern stehen im harmonischen Satz! Es ist erstaunlich, wie schnell man umlernen kann. Vor einem Jahr noch war die harmonische Satzweise in diesem Kreis in Acht und Bann und besonders Erwin Lendvai, der, als geborener Ungar, uns vom deutschen harmonischen Stil erlösen wollte, ist mit 13 harmonischen Bearbeitungen von deutschen Volksliedern und zwei anderen Bearbeitungen, aber nicht mit e i n e r Originalkomposition vertreten. Dagegen wollen wir gewiß nichts einwenden. Daß er aber das gewaltige Terzett mit Chor: „Der Herr ist groß" aus der Schöpfung von Haydn für drei gleiche Frauen- und Männerstimmen bearbeitet und auf ganze 22 Takte zusammenzieht, das können wir nicht gutheißen. Ebenso schlimm ergeht es dem Festgesang: „Freudenklänge" aus „Iphigenie" von Gluck. Da wird nicht nur der Rhythmus geändert und werden ganze Takte umkomponiert; es werden sogar zwei für den musikalischen Periodenbau notwendige, unentbehrliche Takte einfach weggelassen. Das geht denn doch zu weit. Glaubt man, selbst keine dreistimmigen harmonischen Weisen komponieren zu können, dann lasse man die Finger davon. Es muß doch nicht unbedingt j e d e Konjunktur ausgenutzt werden! Dasselbe gilt für die dreistimmige (!) Bearbeitung des 4- bis 6-stimmigen „Wach auf!"-Chores aus den „Meistersingern" von Wagner, bearbeitet von Joseph Haas. Gewiß ist die Bearbeitung geschickt gemacht; aber hat man denn gar keinen Sinn für den vom Komponisten gewollten Klang?! Es ist höchste Zeit, daß mit dieser „Ansichtskarten-Technik" Schluß gemacht wird, und daß nicht mehr jedem Sing-Kränzchen das Recht zugesprochen wird, sich als große Singakademie zu fühlen und zu benehmen. Der dreistimmige Chorsatz darf immer nur eine Ausnahme bleiben. Die Natur schuf vier verschiedene menschliche Stimmlagen: Sopran, Alt, Tenor, Baß, und innerhalb der Männerstimmen wiederum vier völlig verschiedene Klangcharaktere! Das hat zu beachten, wer für Gesang komponieren will. Lassen wir darum dieses dreistimmige „Mainzer Singebuch" eine interessante und bei 50 von den 60 Liedern auch eine wertvolle Ausnahmeerscheinung bleiben. Prof. Jos. Achtélik.

FELIX WEINGARTNER: „D e r W e g". Eine Reihe von 15 Gesängen nach Gedichten von Carmen S t u d e r für Sopran, Bariton und Orchester. op. 82. Klavierauszug. Mk. 5.—. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Felix Weingartner, der Siebzigjährige, hat als op. 82 eine Reihe von Gesängen für Sopran, Bariton und Orchester komponiert, die an seiner Basler Geburtstagsfeier am 2. Juni letzten Jahres zur Uraufführung gekommen sind. Die Gedichte stammen von seiner jugendlichen Gattin Carmen Studer, die die Uraufführung auch selber dirigiert hat. Der Zyklus, der in seinen Texten wieder unleugbar dichterische Fähigkeiten verrät (schon Weingartners op. 76 und 77 sind auf Carmen Studer'sche Texte geschrieben), mag vielleicht, als persönlich genommenes Bekenntnis, etwas zu intim anmuten oder dann einer Vertonung in diesem pompösen Rahmen widerstreben, er bietet aber jedenfalls dem Komponisten reichlich Gelegenheit, alle Farben seiner großen Klangkunst spielen zu lassen, sein anschauliches Schilderungsvermögen — es sind schöne Naturstimmungen vorhanden — zu entfalten und sich überdies von seiner liebenswürdig enthusiastischen Seite zu geben. Weingartner ist in seinem lyrischen Stil der alte geblieben, aber die Mittel sind moderner und raffinierter geworden. Ein großes Leuchten liegt über dem Ganzen. Die abgeklärte Orchestersprache hat viel Verwandtes mit der eines Richard Strauß; in der stilistischen Gleichartigkeit

der 15 Gesänge liegt allerdings vielleicht eine gewisse Gefahr, der man wohl am besten durch Zerlegung des Zyklus in zwei Hälften steuern würde, zumal da nach der 7. Nummer ein unverkennbar tieferer Einschnitt vorliegt. Es ist manchmal eine gewisse Resignation in dieser Musik, sie träumt, ja sie philosophiert manchmal sogar, aber sie gehört auch wieder mit ihrem verhaltenen Jubel, ihrer schwärmerischen, oft bis zur Verzückung gesteigerten Haltung zum Eindrucksvollsten, was der Komponist geschaffen hat.

W. Merian.

WALTER A. F. GRAEBER: Aus vergangenen Tagen. 2 Klavierstücke zu vier Händen. 2. Aufl. Verlag Nirwana, Frankfurt a. M.-Berlin.

„Nocturno" und „Impromptu", zwei romantische Stückchen, die sich in der heutigen Zeit ausnehmen wie Reifrock und Schnallenschuhe unter moderner Sportausrüstung; womit eher ein Lob als ein Tadel ausgedrückt sein soll. Es ist eine berechtigte Forderung, temperamentvollen, tief empfundenen und mit dem wahren Ausdrucke romantischer Darstellungsmittel erfüllten Stücken wie den vorliegenden endlich wieder Bürgerrecht zu verleihen. Selbstverständlich müssen die Spieler solcher Stücke eines klangfarbigen Anschlages und rhythmischen Schwungs mächtig sein, um den überzeugenden Schein innerer Wahrhaftigkeit zur Darstellung zu bringen, — welches aber allemal wieder eine eigene Erlebniskraft voraussetzt. Möge der Mut Graebers, scheinbar unzeitgemäße, aber gute und brauchbare Hausmusik zu schaffen, von recht vielen guten Komponisten geteilt werden! Dr. Egert.

ANTONIO CALDARA: Kammermusik für Gesang. Bearbeitet von Eusebius Mandyczewski, zu Ende geführt von Dr. Karl Geiringer. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 39. Jahrgang, Band 75. Wien, Universal-Edition. Mk. 30. —.

Mit 11 Kammerkantaten, 3 Madrigalen und 35 Kanons des von 1716 bis 1736 als Vizehofkapellmeister in Wien wirkenden Venezianers Antonio Caldara gibt dieser Band einen vortrefflichen Einblick in die italienische Kammermusik für Gesang, die vor 200 Jahren am Wiener Hof gepflegt wurde. In dem umfangreichsten der Stücke, einer auf Befehl der Kaiserin komponierten vierstimmigen L'hombre-Szene — einem barocken Gegenstück zu Richard Straußens Skatszene im „Intermezzo" — und wohl auch in manchem der anderen hat dazumal auch die Prinzessin Maria Theresia, die spätere Kaiserin mitgesungen. Caldaras zauberisch klangschönen Vorspiegelungen einer idealen Welt gibt sich freilich der deutsche Hörer in reinen Instrumental- und Kirchenwerken vorhaltloser hin als in diesen Stücken auf lyrische und mitunter — in den Kanons — auch humoristische weltliche Texte, wo die Worte für ihn doch einen weniger geglätteten, weniger in wenn auch sehr ästhetischen Konventionen gebannten, vielmehr einen charakteristisch ausgeprägten musikalischen Ausdruck verlangen. Dr. Rudolf Steglich.

Orgelmusik.

WALTER DRWENSKI: Aus op. 23, „Wie schön leuchtet der Morgenstern", Fuge für Orgel. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin.

HANS GEBHARD: Fantasie für Orgel, op. 18. Edition Schott, Mainz.

LIBER ORGANI, Band V, Tokkaten des 17. und 18. Jahrhunderts, ausgewählt und für den praktischen Gebrauch bezeichnet von Ernst Kaller und Dr. Erich Valentin. Edition Schott, Mainz.

KURT THOMAS: op. 19, Orgelvariationen über das Volkslied „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod". Edition Breitkopf & Härtel, Leipzig.

J. N. DAVID: Zwei kleine Präludien und Fugen, a-moll und G-dur für Orgel. Edition Breitkopf & Härtel, Leipzig.

J. N. DAVID: Choralwerk, drittes Heft. Edition Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Auf dem Gebiete der Orgelkomposition herrscht reges Leben. Wenn man, wie es der Unterzeichnete seit Jahren tut, die Ansicht vertritt, daß sich die Zukunft des Orgelbaues und der Orgelbewegung überhaupt an den Orgelkompositionen unserer Zeit entscheiden wird, und wenn man aus einer ständigen Beobachtung unserer zeitgenössischen Orgelkomponisten die erfreuliche Hoffnung schöpfen kann, daß so manches Werk unsere Zeit überdauern wird, dann fühlt man sich veranlaßt der in den letzten Monaten wieder lebendiger gewordenen Diskussion über die Orgelbewegung mit Ruhe zuzusehen. Nicht Worte, sondern Taten entscheiden!

Der auf dem Gebiete der zeitgenössischen Orgelkomposition führende Verlag Breitkopf & Härtel legt drei hochbedeutsame Werke von zweien seiner Hauskomponisten vor: In seinen mit vortrefflichem kontrapunktischen Können gearbeiteten Volksliedvariationen über den Schnitter Tod zeigt der ethisch hochstehende Kurt Thomas seinen nicht hoch genug anzuschlagenden Stilwillen: seine herbe Linearität trägt in hervorragender Weise den klanglichen Eigentümlichkeiten der Orgel Rechnung. Dabei gelingt es ihm aber trotz aller kanonischen Künste in den verschiedenen Variationen sinnlich-bildhafter Anschauung Ausdruck zu geben. In bunter Folge zieht ein Totentanz, der seine Krönung in einer barocken Passacaglia erfährt, vorüber, um in einer wundersam verklärten, wohl aus der Vorstellung des „himmlischen Gartens" erwachsenen Schlußvariation einen versöhnenden Ausklang zu finden.

Über J. N. Davids Orgelwerke habe ich in dieser Zeitschrift schon ausführlich geschrieben (Jhg. 1932, Heft 2). Die Bezeichnung: „kleine" Präludien und Fugen ist zum mindesten bei dem ersten, in der äolischen Tonart stehenden monumentalen Werk nicht angebracht. Wo in irgendeinem andern zeitgenössischen Orgelwerk — außer bei David selbst — kann man eine ähnliche Konzentration der Mittel wie in dieser äolischen Fuge, wo eine ähnlich gespannte Steigerung einer Fuge bis zum Schluß bei Verzicht auf jegliches äußerliche Wirkungsmittel entdecken, Ein derartiges Werk muß man sich allerdings als Spieler erarbeiten, bis es alle seine Geheimnisse aufschließt. Aber es ist schon so, daß die edelsten geistigen Güter nur dem zuteil werden, der sich in leidenschaftlichem Streben um sie müht. An diesem a-moll-Werk lernte ich begreifen, was mir ein angesehener deutscher Orgelkollege schrieb: er sei durch die Davidschen Orgelwerke ein anderer Mensch geworden.

Das kleine Präludium und Fuge G-dur ist ein Parergon im Davidschen Schaffen. Es wirkt wie eine Idylle am Mondsee, ganz lyrisch, ganz pastoral. Oder, um eine andere Vorstellungswelt wachzurufen: Luna und Endymion. Ohne Kanon — echt David — geht es natürlich auch hier nicht ab.

Das 3. Heft des „Choralwerks" hat seine Bedeutung in mehrfacher Beziehung. Es mag merkwürdig klingen: wir haben ganz gewiß Tausende von Choralbearbeitungen in der deutschen Orgelmusik. Doch wenn wir nach einer liturgisch brauchbaren, am cantus firmus des Chorals orientierten Einleitungsmusik für den evangelischen Gottesdienst suchen, dann wird die Auswahl recht klein. Das übliche „Choralvorspiel" ist für den Beginn eines Hauptgottesdienstes meist zu kurz oder auch zu schematisch gearbeitet. Welcher Organist von Rasse kann das aushalten Sonntag für Sonntag, Jahr für Jahr seiner Gemeinde Choralvorspiele vorzuspielen, in denen der Gemeinde mehr oder weniger geistreich Verszeile für Verszeile des nachher zu singenden cantus firmus in figurierter Form vordoziert wird? Max Reger rief einmal verzweifelt aus: „Wenn's langweilig ist, heißen sie's kirchlich". Nun haben wir aber den Zustand, daß unsere hervorragendsten Choralbearbeitungen (Bach, Orgelbüchlein usw.) für den Beginn des Gottesdienstes fast durchaus zu kurz oder solche von den Ausmaßen der Regerschen Choralfantasie zu lang sind. Hier abzuhelfen ist schon mancher Versuch gemacht worden (die Christenpflicht gebietet es hier vor allem den verstorbenen Sigfrid Karg-Elert zu nennen, der in seinem Sammelwerk Choralimprovisationen, op. 65, manchen Beitrag im entsprechenden Ausmaße geliefert hat). Nun stellt J. N. David in dem neuesten Heft seines Choralwerks sechs große Choralbearbeitungen hin; er nennt sie: Tokkata und Fuge, kleine Partita, kleine Fantasie, Introduktion, Choral und Fuge, Tokkata und Choral. Die Vorstellungswelt des Textes und die kontrapunktischen Möglichkeiten der Choralmelodie regen in gleicher Weise die Phantasie des Komponisten an. So schreibt er in seiner erschütternden Fantasie über „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin" einen Canon per diminutionem und läßt dazu die Glocken läuten; oder er entwickelt aus der Melodie des Liedes „In dich hab' ich gehoffet, Herr" eine lange Tokkatenlinie, die „mäßig, leiernd, ganz verbohrt" so lange auf allen möglichen Tonstufen zu dem dagegen geführten, rhythmisch vielfältig abgewandelten cantus firmus auftritt, bis man wirklich glaubt, daß die Hoffnung zum Herrn eine stetige sein muß um ihre Erfüllung zu finden. Ein Fanfarenthema, das wieder aus der Choralmelodie abgeleitet ist, leitet die Tokkata und Fuge über „Nun freut euch, lieben Christen g'mein" ein und nun setzt ein wahrer Freudentaumel ein — dabei ist das ganze motivische Material dem cantus firmus entnommen.

Diese sechs großen Choralbearbeitungen eignen sich ganz hervoragend als Einleitungsmusik im evangelischen Gottesdienst. Die musikalisch-technische Arbeit ist durchgehend meisterhaft; die Vorstellungswelt der Choräle wird bei den Zuhörern wachgerüttelt, keine der Fantasien dauert länger als höchstens sechs Minuten. Und der Organist, der sich diese Musik erarbeitet, hat einen starken inneren Gewinn davon.

Die Fuge über das Morgensternlied von Walter Drwenski entstammt einem ganz anderen Gemütsverhältnis des Komponisten zur Orgel als die Werke der beiden Obengenannten. Hier spricht eine offenbar sehr routinierte, sehr musikantisch veranlagte Persönlichkeit; aus den Verszeilen des Liedes ist in geschickter Abwandlung, mit reichlicher Verwendung von Sequenzen eine effektvolle Fuge zusammengebaut. Mit Vergnügen gewahrt man den sauberen Satz des Komponisten, der weiß, was auf der Orgel gut klingt. Wenn die Wirkung dieser Fuge auch nicht sehr in die Tiefe geht, so ist sie doch frisch drauflosmusiziert. Und das ist auch schon etwas!

In der Verwendung des motivischen Materials sehr konzentriert gearbeitet ist die Fantasie für Orgel, op. 18, von Hans Gebhard. Seine Satzweise ist aber für die Orgel trotz aller Korrektheit zu dick. Was sollen all diese vorgeschriebenen Crescendi und Decrescendi (nach der Meinung des Komponisten doch wohl mit dem Rollschweller auszuführen?) in einem Satz, der bis zu sieben Stimmen aufweist? Sieht man davon ab, so bleibt noch so viel von meisterlichem Können an dem Werk, daß die Organisten gut daran tun

werden auf Gebhards weitere Äußerungen für die Orgel acht zu haben.

Eine hübſche Sammlung an Tokkaten legt der Verlag Schott vor im 5. Band ſeines Liber organi, hersg. von Valentin und Kaller. Außer Frescobaldi ſind Froberger, die beiden Pachelbel, die beiden Muffat mit mehreren Nummern vertreten, die als inſtruktive Beiſpiele für die ſüddeutſche Schule des 17. und frühen 18. Jahrhunderts gelten können. In einem guten Vorwort zeigt Dr. Valentin die ſtiliſtiſchen Urſprünge der ſüddeutſchen Tokkatenbildungen im Gegenſatz zu den norddeutſchen der gleichen Zeit auf. Aber für welche Orgel hat wohl Kaller ſeine merkwürdigen Regiſtrierungsvorſchläge beſtimmt? Wenn man ſchon dergleichen Vorſchläge einer Ausgabe mitgibt, dann doch wohl beſſer ſolche, die an einer noch erhaltenen oder nachgebildeten Orgel aus der Entſtehungszeit der Kompoſitionen entwickelt ſind! Friedrich Högner.

KREUZ UND QUER

Prof. Dr. Rudolf Schwartz zu ſeinem 75. Geburtstag am 20. Januar 1934.

Von Prof. Dr. Theodor Kroyer, Köln a. Rh.

Der freundliche Zufall fügt es, daß ich dem hochverehrten Jubilar heute mit der Epiſtel erwidern kann, die er mir vor kurzem über das Alter und das Altwerden zu meinem eigenen Troſte geſchrieben hat. Der Vieillard malgré lui, meint er, hat Gewalt über den Zwang der Zeiten, wenn er ſich ſelbſt zwingt; und wenn er nur will. „Solange man noch ſeine Freude an der Arbeit hat, noch einen guten Tropfen und das Zigarrl zu ſchätzen weiß, ſo lange man noch auf ſeinen zwei Beinen ſtehen kann und von den Gebreſten des Alters noch nicht allzuſehr beſchwert iſt, ſo lange iſt man kein Greis. Man ſteht nur dem Leben ruhiger gegenüber. Das Leben iſt ja auch ein Gut, das einem nicht in den Schoß fällt, ſondern wie jedes andere Gut erſt erworben werden will . . ."

So ſpricht der Weiſe, der Patriarch, an dem Gottes Gnade ein Wunder tut. Denn er trägt die Alterslaſt in Demut, ohne Klagen, und an ihm erfüllt ſich das Wort des Pſalmiſten, daß die Fülle der Jahre der Herr dem gibt, den er liebt. Und mit Verwundern und mit Dankbarkeit hören wir dieſe Sprache der Zuverſicht aus dem Munde eines Fünfundſiebzigjährigen.

Freilich, welches Leben wäre, ſelbſt von der Höhe ſeiner Tage aus geſehen, nicht ein Kreuzzug? Auch unſer Jubilar muß bekennen, daß ihm die Ruhe ſeines Alters nicht leicht geworden iſt. Aber ſeine Kämpfe waren wohl mehr innerer Art; der Fernerſtehende hat vielmehr den Eindruck eines ungemein ausgewogenen Lebens-Verlaufes, eines Gelehrtendaſeins, das „ſtill und unerſchlafft" ein Menſchenalter lang die Doppelaufgabe des muſikwiſſenſchaftlichen Weltbibliographen, des Bibliothekars und Herausgebers erfüllt hat. Harmoniſch fügen ſich die Forſchungsziele in ſein Lebenswerk — die grundlegenden Studien über die italieniſche Renaiſſance, die ihn zu immer reiferer Erkenntnis der geſchichtlichen Zuſammenhänge geführt haben, die Entdeckung des genialen Motettiſten Dulichius, die neuen Ideen über das muſikaliſche Katalogweſen, die Beiträge zur hiſtoriſchen Aufführungspraxis, zur Geſchichte des Dirigierens, zum A cappella-Problem, das auch, wie ich verraten darf, in ſeiner, für die „Publikationen älterer Muſik" vorbereiteten Neuausgabe der Frottolen-Bücher Petruccis eine Rolle ſpielen wird. —

Wir ſchätzen den Schriftſteller nicht nach dem Papiergewicht ſeiner Werke. Rudolf Schwartz kann es, wenn er ſeine „Jahrbücher der Bibliothek Peters" in die Wagſchale legt, mit anderen, die ſich auf ihre Maſſenleiſtungen etwas zugute tun, wohl aufnehmen. Aber er will gar kein Vielſchreiber ſein; das Gedankengewicht ſeiner Aufſätze wiegt ſchwer genug. Und — er hat es ſich nicht leicht gemacht. Ich will nicht von der ſtrengen Auffaſſung ſeines Herausgeber-Amtes ſprechen, er iſt ſich ſelbſt der unnachſichtigſte Kritiker. Die Jungen ſollen es wiſſen und behalten: Rudolf Schwartz iſt ein Klaſſiker des muſikwiſſenſchaftlichen Schrifttums. Sein ſprachlicher Ausdruck, ſeine Analyſis, Form und Rhythmus ſeiner Darſtellung ſind von erleſener Durchbildung. Und wie Schwartz ſchreibt, ſpricht er, farbig, füllig, warm timbriert, kurz, aus der Gemütstiefe ſeines echten begnadeten Muſikertums her-

aus. Er ist ein Temperament, er ist ein Ganzer. Wenn er in Leipzig in der deutschen Ortsgruppe oder sonst öffentlich redete, war es mir der größte Genuß, diesem musikbegeisterten wirklichen Kenner der alten A cappella-Musik zu lauschen. Rudolf Schwartz hat nicht umsonst als Chordirigent seine Lebensbahn betreten. Er versteht die großen Mensuralisten des 6. Jahrhunderts aus der praktischen Nähe. Ja, ich weiß noch mehr. Auch zu meinen Schülern, die ihn immer in ihren Examensnöten in seiner Bibliothek aufsuchten, redete er mit derselben Sachlichkeit, und er hat manchem Anfänger aus dem unerschöpflichen Born seines Wissens zu einem soliden Thema verholfen. Ein gütiger, humorvoller, bisweilen sarkastischer Kritiker wirkte er in dieser Tätigkeit als Erzieher, und er wäre vermöge seiner Mitteilungsgabe sicher auch ein vorzüglicher Universitätslehrer geworden. Die Studenten haben ihn wahrhaft geliebt, und seinen Abschied von Leipzig bedauert.

Aber es ist nicht seine Art, „sich eine Kierkegaardsche Schleife auf die Schulter zu heften". Auch darin sei er uns ein Vorbild! Maß zu halten in den selbstgezogenen Grenzen, den Jungen vor allem sei dies gesagt!

Überblicken wir heute sein Lebenswerk — es liegt wie ein heller, sonniger Glanz darüber. Rudolf Schwartz ist keine Kampfnatur. Er ist der Mann des versöhnlichen Ausgleichs. Es ist der musische Mensch in seiner seelischen Heiterkeit und Gemütswärme, den wir uns eingeprägt haben, wenn wir seinen Namen nennen und wenn wir heute seines Ehrentags gedenken.

Franz Mayerhoff 70 Jahre alt.

Von Walter Rau Chemnitz.

Die Kunstgesinnung, die die „Zeitschrift für Musik" seit Anfang ihres Bestehens predigt, beseelt das musikalische Denken und Fühlen Franz Mayerhoffs in hohem Maße. Das romantische Kunstideal, das vor allem dem Gefühl Ausdruck verlieh und dennoch faustischem Suchen nach letzter Wahrheit mit der Differenziertheit wohlgemessener Form ud farbiger Harmonien Raum gab, ist das Bekennntis des genannten Künstlers, dessen innere Entwicklungslinie der der Deutschen Musikgeschichte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gleichlaufend ist. Schumann und Mendelssohn-Bartholdy waren Ausgang, Liszt und Wagner waren Durchgang, und die Synthese heißt — Mayerhoff. Trotz gelegentlicher schildernder und dramatischer Äußerungen, wie sie das begleitete Männerchorwerk „Frau Minne" (op. 21), der begleitete Baritonzyklus „Belagerte Stadt" (nach Wilh. Raabe) (op. 48), die dramatische Sopranszene „Die Nonne" oder Teile seiner beiden Sinfonien in h- und c-moll aufweisen, bleibt der Grundzug Mayerhoffs die Lyrik im weitesten Sinne, das Visionäre und Träumerische, kurz das allgemein Stimmungsvolle. Um diese seelische Mitte gruppieren sich alle Werke Mayerhoffs, seien es nun die vielen Lieder mit Klavierbegleitung, seien es die klangschönen, klaviertechnisch an Theodor Kirchner erinnernden Klavierstücke, die im Haus und im Verein stets ansprechen werden, seien es seine Stücke für Violine oder Violoncello mit Klavier, seien es seine Orchesterstücke (op. 7, op. 29), seien es seine geistlichen oder weltlichen Chöre, worunter die begleitete „Lenzfahrt", ein Kreis Lieder und Tänze, wegen ihrer eingängigen Melodienfreudigkeit besonders genannt sein will. Aus der genannten seelischen Mitte erklärt sich auch Mayerhoffs Neigung zum gesanglichen Musizieren. Trotzdem bleibt er auch bei dieser Gattung der Komposition der Urmusiker, dem die musikalische Erfindung aus der Tiefe der Dichtung das Haupterfordernis ist. Ihr hat sich der Wortlaut zu fügen.

Dem seelischen Antrieb zum gesanglichen Musizieren kam Mayerhoffs Amtstätigkeit entgegen. Seine Chorleitererfahrungen gereichten dem Satz seiner Chorkomposition zum Vorteil. Und reich waren die Möglichkeiten, Chorwerke großer Meister zu studieren und aufzuführen. Nach frohen Jugendjahren im Chemitzer Elternhause, das noch Beziehungen zum Frankfurter Kreise Goethes hatte, und im Realgymnasium der Vaterstadt, widmete sich Franz Mayerhoff, der am 17. Januar 1864 geboren wurde, dem Musikstudium am Leipziger Konservatorium, wo Jadassohn und Reinecke seine bekanntesten Lehrer waren. Die Kapellmeisterlaufbahn wurde an den Theatern in Lübeck, Tilsit und Memel versucht. Doch das Theaterleben löste nicht die erhoffte Befriedigung aus. Mayerhoff kehrte nochmals an Leipzigs Mu-

fikfchule zurück, um fich anfchließend in Chemnitz als Pianift und Mufiklehrer niederzulaffen. Schnell wurden leitende Stellen auf ihn aufmerkfam. Der Vierundzwanzigjährige wurde Kantor an der Petrikirche, zehn Jahre fpäter an der Jakobikirche. Mit feinem Kirchenchore mufizierte er in Leipzigs Thomaskirche und Dresdens Kreuzkirche. Daneben wählte ihn der Mufikverein und fpäter 1910 der Lehrergefangverein zu ihrem Leiter. 1916—20 war er Leiter des Leipziger Riedelvereins. Was die oratorifche Literatur Wefentliches kennt, erftand unter Mayerhoffs gründlicher Stabführung zu reifer Aufführung. 1925 trat der Meifter in den Ruheftand. Die Anerkennung der Behörden kam in der Verleihung des Mufikdirektor- und Profeffortitels zum Ausdruck.

Weite Kreife der mufikalifchen Welt lernten Mayerhoff 1908 zum Bachfeft in Chemnitz, 1926 zum Chemnitzer Tonkünftlerfeft und ein Jahr darauf auf der Internationalen Mufikausftellung in Frankfurt kennen.

Dem 60jährigen Adolf Vogl.

Zum 18. Dezember 1933.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Faft fcheut man fich, einer Künftlernatur von der ftillen Zurückgezogenheit Adolf Vogls, fei es auch nur zur Feier eines Ehrentages, lauten Gruß zu bieten. Zählt er doch zu jenen Denkern und Geftaltern, die niemals auf den betriebsfreudigen Heerftraßen der Mode und der Zeitgemäßheit anzutreffen waren und aus diefem Grunde auch keinen lärmenden Werbetrommler für fich und ihr Schaffen fanden; im Gegenteil als ein echter Sucher hat er ftets feine geiftige Ehre darin gefehen, großen und hochgefteckten Zielen, die feinem Leben leitfternartig voranleuchteten, unbekümmert um die Meinung des Tages nachzutrachten. Vom volklofen, umftürzlerifchen Mufiktreiben des erften Nachkriegsjahrzehnt angewidert, hat er fich vollends ganz auf fich und feine Arbeit zurückgezogen.

Der am 18. Dezember 1873 in München geborene Komponift geriet in jungen Jahren in den Bannkreis Richard Wagners, der mit elementarer Wucht auf ihn einwirkte. Für die Durchfetzung feiner Neigung galt es einen fchweren Kampf zu führen und als Autodidakt die erften Fundamente feines künftigen Lebensberufes zu legen. Als er dann die Kapellmeifterlaufbahn einfchlug, mußte er fich tüchtig in den Pflock der künftlerifchen Tagesfron fpannen laffen, vermochte aber trotzdem die Hände freizuhalten zu eigenem Schaffen.

Der lyrifche Kern feines Wefens entfaltet fich in einer reichen Liederblüte. Freilich in einer Zeit, da Wärme und Tiefe der Empfindung nicht eben hoch im Kurs ftanden, vermochten fich diefe Schöpfungen nicht derart in den Konzertfälen durchzufetzen, wie fie es ihrem Gehalte nach verdienten. Auch feinem Mufikdrama „Maja" (Stuttgart 1908) hat das Theaterglück nur in befchränktem Maße gelächelt. Es wurde ziemlich leichtfertig in den Sammeltopf des „Wagnerepigonentums" geworfen; ein wie ftarker und echter religiöfer Eigenton hier aufklang, überhörten die allzu fchnellen Urteiler. Die Schaufpielmufik zum „Lorenzaccio" von Dietrich Eckart dürfte mit der jetzt anhebenden verdienten Würdigung des Dichters gewiß wieder aufleben. Die Uraufführung von Adolf Vogls Mufikdrama „Die Verdammten" wird gegenwärtig in Leipzig vorbereitet.

Dem Mufiker ift in dem Meifter eine echte Dichternatur, ein Denker von grüblerifch eigenwilliger Tiefe verfchwiftert. Auch in diefer Hinficht offenbart fich die vergleichslofe, trotzige Deutfchheit feines Wefens. Von Wagner kam er zu Schopenhauer. Die ftarken gedanklichen Bande, die beide verknüpfen, hat er in feinem tieffchürfenden Buche „Triftan und Ifolde. Briefe an eine deutfche Bühnenkünftlerin" (1913) in einer eindringlichen Analyfe des Dramas, feiner Unter- und Hintergründe, dargelegt. Daß ein Werk wie Wagners „Parfifal" den Denker und Deuter in ihm lebhaft befchäftigen mußte, wird niemand wundernehmen. Als Frucht diefer Studien entftand 1914 „Parfifal. Tiefe Schau in die Myfterien des Bühnenweihfeftfpiels".

Trotzdem ihn das Leben mit Glücks- und Erfolgsgaben nicht allzu reich bedacht hat, hat Adolf Vogl nichts von feiner inneren Spannkraft eingebüßt. Nur ideallofe Naturen altern.

Adolf Vogl ist ein junger Sechziger. Der Geburtstagswunsch auf ungebrochene, jugendliche Schaffenskraft wird damit überflüssig. Was ihm dagegen von Herzen zu wünschen wäre: der verdiente Platz an der Sonne!

Fünfundzwanzigjähriges Jubiläum des Lübecker Stadttheaters.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

„Festliche Feiern müssen in heutiger Zeit Feiern der Arbeit sein!" — so verkündete es Intendant Dr. Edgar Groß zum Gedenktag des 25jährigen Jubiläums des von ihm gegenwärtig betreuten lübischen Musentempels. Vor einem Vierteljahrhundert wurde nach den Plänen von Professor Martin Dülfer (Dresden) der stattliche Neubau des Lübecker Stadttheaters unter Intendanzrat Georg Kurtscholz feierlich eröffnet (1. Oktober 1908). Der von Senator Possehl mit einer halben Million Mark-Stiftung geschenkte Bauplatz ist seit 1753 eine der Kunst geweihte Stätte in der altehrwürdigen Hansestadt am Travestrande gewesen. Nach einem im Jahre 1798 vorgenommenen Umbau und nach dem über ein Halbjahrhundert später erfolgten Abbruch dieses Gebäudes wurde der neue Theaterbau am 3. März 1858 mit einer Festaufführung von Webers „Freischütz" eröffnet. Wieder ein halbes Jahrhundert später veranlaßte das furchtbare Brandunglück des neuen Iroquois-Theaters in Chicago (30. Dezember 1903) die Schließung des lübischen Theaters, das modernen Sicherheitsvorschriften nicht mehr entsprach. So erstand nach hitzigen Debatten um die Wahl des Bauplatzes der prächtige Dülfersche Neubau an dem überlieferten Kunstplatze. Die Intendanten Georg Kurtscholz (1908/11), Stanislaus Fuchs (1911/18), Paul von Bongardt (1918/23), Dr. Georg Hartmann (1923/25), Dr. Thur Himmighoffen (1925/29), Dr. Otto Liebscher (1919/32) und Dr. Edgar Groß (seit 1932) sind während des verflossenen Vierteljahrhunderts lübischer und deutscher Theatergeschichte bemüht gewesen, den schon im Jahre 1821 unter dem Grafen Hahn begründeten hohen künstlerischen Ruf des Lübecker Stadttheaters zu erhalten und zu vermehren. Dirigenten wie Herm. Abendroth und Wilhelm Furtwängler ernteten in diesem Hause ihre ersten Lorbeeren. Unter der darstellenden Künstlerschaft der Oper fanden Sänger wie Karl Erb, Richard von Schenck, Harry de Garmo, Jaro Prohaska von der Lübecker Bühne her den Weg zu einer ruhmreichen Laufbahn. Fünfundzwanzig schicksalsbewegte Jahre hindurch spiegelt auch die künstlerische Arbeit des lübischen Stadttheaters ein Zeitgeschehen voll Stürme und Wirrnisse wider, hat aber auch in mancher erhebenden Feststunde den rauhen Alltag durchsonnt und vergoldet. An einer Zeitenwende, wo das Theater sich zur Eroberung aller Volksschichten anschickt, nahm Intendant Dr. Groß das lübische Bühnenjubiläum zum Anlaß, in einer reich ausgestalteten Festwoche einen Überblick über die gegenwärtige künstlerische Leistungsfähigkeit seines Instituts Rechenschaft abzulegen. Im Mittelpunkt der Morgenfeier des vom Parsifal-Vorspiel und der Dritten Leonoren-Ouvertüre sinnfällig umrahmten Festaktes stand die hochbedeutsame kulturpolitische Rede Senator Ulrich Burgstallers, der über Sinn und Aufgabe des Theaters im Dritten Reich aus dem Blickfeld und mit dem Tatwillen nationalsozialistischer Weltanschauung heraus sprach. Eine Theaterausstellung bot wertvolles und sonst nur selten gewürdigtes Anschauungsmaterial aus der verflossenen Vierteljahrhundertepoche des lübischen Kunsttempels, der seit dem Jahre 1908 eine Besucherzahl von etwa fünf Millionen aufweist. Eine von der Regie Dr. Groß' hingebungsvoll überwachte und von dem soeben zum Generalmusikdirektor ernannten Heinz Dressel musikalisch aufs sorgfältigste vorbereitete Festaufführung des „Tannhäuser", die Erstaufführung von Hanns Johsts wuchtigem „Schlageter"-Drama, sowie die Neueinstudierung von Zellers unverblichenem „Vogelhändler" waren neben dem eindrucksstark verlaufenen Festsinfoniekonzert (Liszts Es-dur Klavierkonzert mit Conrad Hansen im Solopart, Beethovens Eroica und Händels Halleluja-Chor) Gipfelpunkte dieser kunstgesättigten Woche. Ihr krönendes äußeres Ergebnis war die vorwiegend aus Lübecker Wirtschaftskreisen geglückte Gewinnung von über 1300 neuen Abonnenten, die sich auf 20 000 neue Plätze verteilen werden. Dies dürfte ein einzigartiger, für ganz Deutschland beispielgebender Erfolg einer zielfesten Theaterwerbung sein — einer Werbung, die allerdings auch hier angesichts der betrüblichen Erfahrungen über den Besuch während der ersten Wochen der

Spielzeit bitter notwendig war. Wenn vor 25 Jahren bürgerlicher Gemeinſinn das neue Theatergebäude in der Beckergrube ſchuf, ſo wird auch opferwilliger Gemeinſinn der jetzt erwachten Volksgemeinſchaft für die Zukunft ſchützend ſeine Hand über das Lübecker Stadttheater zu breiten wiſſen. Dann wird es möglich ſein, die an der Pflegeſtätte erfolgreicher hanſeatiſcher Bühnenüberlieferung geleiſtete künſtleriſche Arbeit immer eingedenk der über den Eingangspforten des Theaters mahnenden Worte zu erfüllen: „Dem Wahren, Guten, Schönen!"

Zum Rücktritt Profeſſor Raabes.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Die überraſchende Erklärung Profeſſor Dr. Peter Raabes, von der Leitung des Aachener Städtiſchen Muſikweſens zurücktreten zu wollen, hat weit über Aachens Grenzen hinaus großes Aufſehen erregt. Wird mit Profeſſor Raabe doch ein Mann aus dem deutſchen Muſikleben ſcheiden, der als Kapellmeiſter wie als Organiſator, als Muſikwiſſenſchaftler wie als Redner zu den Beſten ſeines Faches gehört und als ſolcher nicht nur in Deutſchland, ſondern auch im Auslande in hohem Anſehen ſteht.

Profeſſor Raabe hatte bei den Feiern zu Ehren ſeines 60. Geburtstages verſprochen, er werde gehen, wenn er Zeichen der Ermüdung und des Alterns verſpüre. Anſcheinend hat das Übermaß der Arbeit, das ihm durch die Doppelbeſchäftigung als Opernkapellmeiſter und als Konzertdirigent auferlegt iſt, ſeine Kräfte ſo ſtark angegriffen, daß er jenen Zeitpunkt nun gekommen meint. Er will einem Jüngeren Platz machen und hat deshalb ſeinen Vertrag mit der Stadt zum 1. 9. 1934 gelöſt.

Was Profeſſor Raabe für Aachen ſo beſonders wertvoll gemacht hat — und glücklicherweiſe vorläufig ja auch immer noch macht — iſt einmal die Tatſache, daß er den hier faſt unbekannt geweſenen Anton Bruckner buchſtäblich eingebürgert hat und zum anderen der Umſtand, daß er im Laufe ſeiner dreizehnjährigen Wirkſamkeit eine erſtaunlich große Zahl von Ur- und Erſtaufführungen unternommen und dadurch die Blicke aller ſchaffenden Muſiker auf unſere Stadt gelenkt hat. Es wäre dringend zu wünſchen, daß die Verwaltung den demnächſt aus dem öffentlichen Dienſte Scheidenden auch nach ſeinem Weggange noch als Berater in allen wichtigen muſikaliſchen Angelegenheiten der Stadt für ſich zu nützen verſtünde.

Der ſtändige Begleiter.

Von Dr. Alf Neſtmann, Leipzig.

Soliſt und Begleiter am Klavier bilden die engſte Einheit des Enſembleſpiels. Dieſe Zweieinheit in letzter Vollendung und Dauer iſt die grundlegende Vorausſetzung des künſtleriſchen Erfolgs des Soliſten. Dieſe Einheit iſt in jeder Unterhaltungskapelle vom Duo angefangen eine unerſchütterliche Selbſtverſtändlichkeit. Was dort Selbſtverſtändlichkeit iſt, iſt auf einem anderen Gebiete, nämlich in der Konzertmuſik, Ausnahme. Wohl hat auch dort jeder Soliſt, der auf ſich hält, einen ſtändigen Begleiter, mit dem er arbeitet, ſtudiert und eine Einheit bildet. Geht es aber ins Konzert, ſo wird in den meiſten Fällen durch Eingriffe der Veranſtalter von Muſikdarbietungen dieſe erprobte, notwendige Einheit zerriſſen. Nur wenige Soliſten beſtehen darauf, auch in der Aufführung „ihren" Begleiter zu haben. Das ſind die wenigen großen Könner aller Gebiete. Die weniger bekannten Soliſten aber müſſen entweder in den fremden Begleiter willigen oder abſagen. Auf Seiten der Veranſtalter ſpielen verſchiedene Gründe mit, daß man den Begleiter nicht mitengagiert. Der erſte Grund iſt eine falſche Sparſamkeit. Man hat einen Begleiter auf Lager am Orte. Wie dieſer Begleiter meiſt beſchaffen iſt, darüber werden wir weiter unten Licht ausgießen! Dieſer Begleiter koſtet entweder gar nichts oder weniger: zum mindeſten aber „ſpart" man an Reiſeſpeſen. Auf gut Deutſch geſagt: man zerreißt eine ſchwer und lange errungene, nötige Zweieinheit, nimmt davon die eine ganz unumgängliche Hälfte, dann klebt man eine neue andere Hälfte daran: und das ſoll dann eine einheitliche künſtleriſche Leiſtung ergeben. Wohl gibt es in einzelnen Stellen ſo begabte Begleiter, die ſich ſofort in jeden Soliſten hineinpaſſen, aber ſolche Begleiter ſind ſelten wie Schnee in den

Ländern der Tropen. In allen anderen Fällen entſteht immer eine Halbheit. Wenn z. B. ein Verein den Soliſten und den Begleiter bezahlen muß, dann muß er tiefer in den Beutel greifen. Daß ein kleines Opfer jedes Mitgliedes eine ganz andere künſtleriſche Wirkung erzielen würde, will man nicht ſehen. Alles wird in Ordnung gebracht, koſte es, was es wolle. Aber ... den Begleiter, die andere Hälfte einer künſtleriſchen Einheit, „ſpart" man! Ein anderer Teil der Mitglieder oder Beſucher der Darbietung iſt heute noch muſikaliſch zu unerzogen, zu wenig feinfühlig, um den Unterſchied einer geſchloſſenen Zweieinheit zwiſchen Soliſten und Begleiter gegenüber einer zufälligen Zuſammenkleiſterung zu ermeſſen oder zu ſpüren. Der Vorſtand des Vereins aber hat oft „Verpflichtungen" gegenüber lokalen Größen oder Größchen (Dilettanten). Währenddeſſen aber hungert der Begleiter, er, der mit dem Soliſten zuſammen die Arbeit geſchaffen hat, er hungert, weil man ihn gewaltſam von dem Arbeitsplatz fernhält, an den er gehörte.

Und nun: wer ſind denn dieſe „Begleiter"? In wenigen Ausnahmefällen ſind es Berufsmuſiker, in ganz wenigen Fällen ſind es echte Begleiter. Begleiter kann nämlich nicht jeder ſein. Sowohl in der Begabung, als auch in Ausübung und Einarbeitung erfordert der Begleiterberuf, deſſen unſichtbare Hälfte die Arbeit des Einſtudierens und gemeinſamen Erringens jedes Stückes mit dem Soliſten iſt, beſondere Begabung und Tüchtigkeit, eine ungemeſſene Opferfreudigkeit und eine noch größere Beſcheidenheit. Denn dem Soliſten jubelt jeder zu, den Begleiter hat erſt die neue Zeit ans Licht gezogen.

Es geiſtert noch einher das Heer der Dilettanten. Das iſt des Dilettanten wahrer Himmel, einen Künſtler begleiten zu dürfen und ſich im Lichte dieſer Sonne ein Talglichtſtümpfchen anzuzünden. Es ſei anerkannt, daß der gute Muſikliebhaber eine ſehr große Anſchmiegſamkeit an den Künſtler hat, denn er erkennt deſſen unbedingte Überlegenheit und fühlt ſich dadurch künſtleriſch gehoben und gefördert; der dummdreiſte Dilettant aber drängelt ſich nur zum Begleiten aus eitler Ruhmſucht. Letzterer verdirbt — ohne es zu merken — dem Soliſten alles; erſterer verdirbt dem Soliſten viel. Zur Zweiheit langt es bei beiden ebenſowenig, wie wenn ich eine halbe Kindermurmel und eine Hälfte der Erde aneinanderhalte und ſagen wollte: ſeht her: eine Kugel!

Wie kommen nun dieſe „Begleiter" zu ihrem Amt? Meiſt ſind ſie an ihrem Orte entweder einflußreich mit Verwandten, Vereinsvorſtänden verſehen oder an ihnen hängt ein großer Kreis von Bekannten und Verwandten: dann heißt es: wenn wir den X begleiten laſſen, kommen ſoundſoviel Beſucher mehr. Und dann donnert der Beifall, der Soliſt dankt, dem Begleiter gilt er. Der Soliſt ſchimpft auf die verpatzte Darbietung, der Begleiter aber bläht ſich noch. Und das Publikum ſchmäht nicht die Lokal-„größe", ſondern den Soliſten.

Durch ſolche muſikvagabondierende Dilettanten, die überall und immer wieder dem Soliſten aufgedrängt werden, iſt ſchon mancher gute Künſtler nie das geworden, was er hätte werden können. Und das iſt das Schlimmſte. Nicht nur der Begleiter kann verhungern, ſondern auch die Leiſtungsfähigkeit des Soliſten leidet unter dem Dilettanten. So gibt es alſo nur ein Gebot, fort mit allen nichtſtändigen Begleitern. Es iſt unſtatthaft, einen Soliſten, der mit Klavierbegleitung auftritt (dieſe Form der Begleitung iſt die Regel), ohne ſeinen ſtändigen Begleiter zu engagieren. Um aber eine ſolche Maßnahme durchzuſetzen, bedarf es des unerſchütterlichen Willens jedes Soliſten, den Grundſatz: ohne meinen ſtändigen Begleiter gehe ich nicht! reſtlos durchzuführen. Eine kurze Zeit lang werden Querköpfe Soliſten vielleicht weniger oder gar nicht verpflichten. Ihre Veranſtaltungen werden nicht den Beſuch haben. Dieſe Rückſtändler werden in jeder Weiſe das Nachſehen erhalten. Man wird ſchon eine Zeit lang eben alles und jedes abſagen, wobei man nicht ſeinen ſtändigen Begleiter hat. Und zuletzt hat der ſo dem Gemeinnutz dienende Soliſt nicht nur die nationalſozialiſtiſche Grundidee tätig vertreten, ſondern er hat auch noch den Gewinn davon: dann hat er ſtets „ſeinen" Begleiter, er hat volle künſtleriſche Geſtaltungsfreiheit, nicht mehr iſt die Hälfte aller Vorarbeit umſonſt getan, er kann ſich voll entfalten: die künſtleriſche Zweieinheit bleibt erhalten. Die aber, denen dieſer neue geſunde

Zuſtand etwas koſtet, mögen ſich ſagen, daß ſie einem Stande Arbeit und Brot wieder verſchaffen, dem ſie es Jahre lang vorenthalten haben. Sie mögen ſich auch ſagen, daß ſie der künſtleriſchen Vollkommenheit dienen.

Nordiſcher Geiſt in der Deutſchen Oper.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Eine der weſentlichſten Urſachen für den Verfall deutſcher Muſikproduktion in der Nachkriegszeit erblicke ich in den volkspſychologiſchen Nachwirkungen muſikaliſcher Auslandspolitik. Man zog auf der Landkarte Europas einen horizontalen Querſchnitt und überließ ſich gar zu willig dem Einfluß oſt- und weſteuropäiſcher Muſikkultur. Man gewöhnte ſich daran, jungruſſiſche und jungfranzöſiſche Komponiſten vor allem als Baſis der muſikkritiſchen Vergleichsurteile zu betrachten. „Dies klingt nach Strawinsky — jenes nach Debuſſy." Richtiger wäre es geweſen, den Querſchnitt durch die europäiſche Landkarte in vertikaler Richtung zu legen und diejenigen Länder zuſammenzufaſſen, die über die Staatseinteilung hinaus eine irgendwie geartete raſſiſche Verbundenheit zeigen: von den ſkandinaviſchen Ländern mit Einſchluß Finnlands bis hinunter nach Italien. Was wiſſen wir, was weiß der halbwegs gebildete Muſikfreund von jüngerer ſchwediſcher, norwegiſcher, finniſcher Muſik? Die bisherige Aufriegelung der Kulturgrenzen in Oſt und Weſt bedingte ein ziemlich auffälliges hermetiſches Abſondern gegenüber den nordiſchen Ländern.

Die gegenwärtige allgemeine kulturelle Einſtellung, die dem Norden ſtärkeres und ſtändig ſteigendes Intereſſe entgegenbringt, wird in Zukunft unbedingt dahin gelangen müſſen, das kulturpolitiſche Steuer herumzuwerfen und den Sinn des deutſchen Volkes auf den Norden zu lenken. Man wird künftig auch auf muſikaliſchem Gebiet einer Stilperiode entgegengehen, die den Begriff „nordiſch" gleichberechtigt neben Stilarten wie „klaſſiſch" und „romantiſch" ſetzt. Wer mit wachſamem Auge durch die Zeit geht, ſpürt bereits hier und da Anſätze zu einem „nordiſchen" Muſikſtil. Man wird dieſen Stil zurückverfolgen dürfen bis etwa zu Richard Wagner, der in ſeinem „Ring des Nibelungen" auch hier als bahnbrechend zu bezeichnen iſt, man wird mit Fug und Recht den herben, verſchloſſenen Hans Pfitzner als einen „nordiſchen" Komponiſten betrachten dürfen und aus jüngſter Zeit u. a. Georg Vollerthun als Komponiſt der „Island-Saga" namhaft machen können.

Was iſt nun „nordiſch" in der Muſik des Deutſchen? Leichter iſt es einſtweilen noch anzugeben, welche Elemente für den nordiſchen Stil von vornherein ausſchalten. „Nordiſch" iſt alles andere als die leichte, oberflächliche Eleganz eines in Farben prunkenden franzöſiſchen Stils. Nordiſch iſt auch nicht die aſiatiſche Wildheit, die robuſte Sprache zügelloſer, in Gefühlsgegenſätzen verkrampfter ruſſiſcher Derbheit. Nordiſch iſt vielmehr die geradlinige Rückkehr zu herber Innerlichkeit, die jeder billigen Erotik abhold iſt, nordiſch iſt die unmittelbare Naturverbundenheit, die in der Einſamkeit unermeßlicher Weiten in hellen Nordlandsnächten ſtille, verſchloſſene, unſentimentale, wortkarge Menſchen ſchafft. (In dieſer Beziehung iſt Sibelius in ſeinen Sinfonien, in denen ſich der Frieden der weißen Nächte Finnlands ſpiegelt, der Prototyp eines nordiſchen Komponiſten.) Nordiſch iſt das Ethos einer reinen, hohen, heiligen Liebe, iſt die nach innen blühende Kraft eines heldiſch ſtarken Heimatgefühls.

Gerade in Vollerthuns „Islandsaga", die als das perſönlichſte Werk dieſes deutſchen Meiſters anzuſprechen iſt, treten uns jene Menſchen nordiſchen Geblütes entgegen: Groß in der Liebe, ſtark im Haß, Geſtalten, unverbildet durch konventionelle Heuchelei, aber in ihrem Perſönlichkeitsgefühl abhängig von der Tradition ihres Landes, von den Sitten ihres Volkes. Das Meer rauſcht auf der Bühne, in der Muſik, deren Vorſpiel zum dritten Akt ein beliebtes Konzertſtück geworden iſt. Vom Meere kamen ſie, zum Meere kehren ſie zurück in unlöslicher Verbundenheit ihres Weſens mit den ewig wandernden Wogen. Heimattreue iſt die unbewußte Urſache der erſchütternden Seelentragödie in der Islandsaga, und die Reinheit des Meeres ſühnt ein Verbrechen, das aus zu großer Liebe, zu ſtarkem Haß entſtand. Der Sang des Meeres, den Vollerthun in ſeiner Muſik erklingen läßt, iſt herbe, rein, frei von billigen Sentimentalitäten, von ſüßlicher Liebelei. Kraftvolle, ſtarke Saiten werden hier angeſchlagen,

elementar in den Ausbrüchen der Leidenschaft, hart, kantig, fern von aller weichlichen Gefühlsglätte, hinter der sich nur zu oft eine Unaufrichtigkeit oder Unechtheit des Gefühls zu verstecken sucht.

Werden wir nach dem „romantischen" einen „nordischen" Stil in der Musik erwarten dürfen? Wir wollen hoffen auf weitere Offenbarungen deutscher Meister, sobald die künstlerischen Keime in ihrem schöpferischen Innern durch den Niederschlag der gesamten, gegenwartsnahen Gefühlsatmosphäre befruchtet werden....

Deutsche Musik an der Saar*).

Von Walther Stein, Saarbrücken.

Für ein Grenzland wie das Saargebiet bedeutet der Dienst an deutscher Kunst, an deutschem Lied, mehr als der flüchtige Rausch genußreicher Stunden. Er ist vielmehr für Ausübende und Hörer ein starkes und lebendiges Sicheinbezogenwissen in die deutsche Kulturgemeinschaft und ein unüberhörbarer An- und Aufruf an Laue, sich auf den Reichtum des deutschen Genius zu besinnen.

Das gibt dem Stadttheater in Saarbrücken, das gewissermaßen zugleich als Landestheater für das ganze Saargebiet zu gelten hat, Aufgabe und Verpflichtung. Ob sich die führenden Männer deß früher immer bewußt gewesen sind, sei dahingestellt. Daß aber auch hier neuer Wind die Segel schwellt, soll dankbar bezeugt werden: mit „Tannhäuser" und „Figaro", mit „Egmont" und „Luise Millerin" beherrschen augenblicklich in Wagner, Mozart, Beethoven, Goethe und Schiller die größten Deutschen den Spielplan. Auch das Städtische Sinfonieorchester, das GMD Lederer in mühevoller, jahrelanger Kleinarbeit zu einem Meisterinstrument heraufgeschult hat, übt freudig seine deutsche Mission. Es eröffnete die Spielzeit mit Beethovens 1. und 8. Sinfonie und brachte für das Klavierkonzert in Es-dur die erste Beethoven-Interpretin Elly Ney auf das Podium. Es folgte im zweiten Konzert Max Trapp mit seiner „Sinfonischen Suite" für großes Orchester, Brahms' 4. Sinfonie und als meisterliche Gestalterin Brahmsscher Lieder Karin Branzell von der Berliner Staatsoper. Und kürzlich erst klang nach der filigranfeinen Es-dur-Sinfonie Mozarts die heroische Nelson-Messe Joseph Haydns mit dem Lehrergesangverein und dem Städtischen Frauenchor und mit ausgezeichneten heimischen Solisten auf, für die Jugend erstmalig in die Aula des Reformgymnasiums übertragen. In diesem Rahmen müßte der Kammerkonzerte des Musikvereins „Harmonie" unter Prof. Skohoutil, Musikaufführungen der Gesellschaft der Musikfreunde unter Musikdirektor Victor Cormann, der Orgelkonzerte Rahners in der historischen Ludwigskirche und der Aufführungen der Cecilienschule, zuletzt der Matthäuspassion von Heinrich Schütz, unter Georg Hitelberger, mit Anerkennung gedacht werden.

Einen außerordentlichen Auftrieb erfuhr die volkstümliche Musikpflege an der Saar, als vor fast anderthalb Jahrzehnten Dr. Bongard mit einem Stab von ihm berufener Mitarbeiter die Leitung des Saar-Sängerbundes übernahm. Mit dem Ersetzen der auf Rekordgesinnung gestellten Preis- und Wettsingen durch Wertungssingen wurde zielbewußt der Anfang gemacht, die Bundesarbeit in den Dienst der Volkserziehung zu stellen. Chormeisterkurse mit Dozenten wie Prof. Rolle-Berlin, Chr. Ott, Max Wiedemann, Prof. Müller-Köln, Hans Heinrichs, Wilhelm Rinkens, Heinrich Werlé und Chorbesuche führender Vereine, des Kölner Männergesangvereins, des Berliner Lehrergesangvereins, der Berliner Liedertafel, des Berliner Staats- und Domchors, des Kasseler und des Wiener Lehrer-a-cappella-Chores, wie des Leipziger Kammerchors und nicht zuletzt die unter Leitung von Prof. Walter Rein gestellte, je siebenmonatige Chorleiterschule des Bundes bedeuten für die Dirigenten eine Hochschule für ihr musikalisches Erziehungsamt. Fortschrittlich war der Saarsängerbund in der Einbeziehung der Frauen und Mädchen in die Bundesarbeit, in der Bekämpfung der Liedertafelei durch wertvolle, in besonderem Ausschuß gesichtete Chorliteratur, durch entschlossenen Durchstoß in zeitgenössisches

*) Im Hinblick auf die Lage des Saargebietes dürfte nachstehendes begeistertes Bekenntnis zum deutschen Gedanken aus der Feder eines Führers im saarländischen Chorgesangswesen besonderes Interesse beanpruchen.

Chorſchaffen, durch planmäßige Erziehung der Vereine und des Publikums zu Stuhlkonzerten unter Verbot von Ausſchank und Rauchen, durch Gewinnung der Jugend (mit dem Pfälzer Sängerbund die höchſte Zahl im DSB!), durch Betreuung großer deutſcher Kunſt auch in der Inſtrumentalmuſik, wie ſie in der Berufung des Reichsorcheſters der NSDAP unter Franz Adam zu ſieben Konzerten im ganzen Bundesgebiet ſichtbaren Ausdruck fand, durch Pflege ſangesbrüderlichen Kameradſchaftsgeiſtes bei Sängerfahrten herüber und hinüber, lebendige Zeugniſſe im tiefſten Herzen verankerter Volksverbundenheit, nicht zuletzt durch eine eigene illuſtrierte Bundeszeitſchrift, die ebenſo im Dienſte künſtleriſcher Weiterbildung und geiſtiger Anregung ſteht, wie in der Pflege deutſcher Geſinnung gegen Heimat, Vaterland, Grenz- und Auslandsdeutſchtum.

Nun ſteht der Saarſängerbund in den Vorbereitungen für ſein Bundesfeſt 1934, das in zahlreichen Konzerten und Kundgebungen ſeine bisherige Arbeit brennglasartig auffangen will. Welche Anregungen dabei aus bewußter Kunſtpflege dem ſchaffenden Künſtler erwachſen, zeigte der Bund durch Dichtungen des Verfaſſers, zu denen er Komponiſten wie Erwin Lendvai (Pſalm der Befreiung), Bruno Stürmer (Ein Volk ruft), Armin Knab (Weckruf, Deutſcher Morgen), Walter Rein (Deutſcher Schwur) und Georg Nellius (Lieder von der deutſchen Saar) zu gewinnen wußte, die ſich der Aufgabe mit Hingebung und Meiſterſchaft widmeten. Wir Deutſche an der Saar, die wir ſeit anderthalb Jahrzehnten deutſche Sprache, deutſche Lieder, deutſche Art und Sitten zu behaupten wiſſen und eben in der „Deutſchen Front“ geſchloſſen dem Abſtimmungsjahr entgegenſchreiten — und doch immer wieder auch heute noch erleben müſſen, daß man ſich im Vaterland wundert, daß hier „auch noch deutſch“ geſprochen wird, daß an uns aus Deutſchland gerichtete Briefe mit „Saarbrücken im Elſaß“ oder gar „in Frankreich“ bezeichnet werden und was der Unglaublichkeiten mehr ſind — wir glauben ein Anrecht darauf zu haben, durch Berichte wie den vorliegenden einmal dartun zu dürfen, daß wir uns an Treue zu Volk und Vaterland durch niemanden übertreffen laſſen wollen, und daß deutſche Kunſt und deutſches Lied in uns immerdar das Bewußtſein lebendig erhält, daß wir Kinder eines Volkes, Söhne einer Mutter ſind.

Wo bleibt der Komponiſtennachwuchs im Rundfunk?

Unterzieht man die deutſchen Rundfunkprogramme einer kritiſchen Durchſicht, ſo muß man einen bedauerlichen Rückgang der zeitgenöſſiſchen Muſikſchöpfung feſtſtellen. Abgeſehen von Ausnahmefällen wie beim Deutſchlandſender, der faſt täglich lebende Komponiſten zu Gehör bringt, iſt die Ausbeute an künſtleriſchen Neuheiten verſchwindend gering. Es vergeht manche Woche, in der nicht ein größeres Werk jüngerer deutſcher Tonſetzer vor dem Mikrophon erklingt. Hat der deutſche Komponiſt nach jahrlanger Unterdrückung durch die marxiſtiſchen Machthaber nicht ein Anrecht darauf, vom Rundfunk in weitgehendem Maße gefördert zu werden? Soll ihm auch heute noch die verdiente Anerkennung durch öffentliche Aufführungen vorenthalten werden? Oder fürchtet der Rundfunk, ſich durch Darbietungen neuzeitlicher Tonſetzer die Gunſt der Hörer zu entziehen? Das dürfte nur dann zu befürchten ſein, wenn die Auswahl an derartigen Werken unter unzureichenden kritiſchen Geſichtspunkten vorgenommen wird, oder wenn die Form der Darbietung auf den Geſchmack des Hörers nicht genügend Rückſicht nimmt. Auch die Hörergemeinde will ebenſo wie das Konzertpublikum umworben ſein, und es iſt letzten Endes eine Geſchicklichkeitsprobe der Programmleitung, ob ſie es verſteht, das Intereſſe des Hörers durch geeignete Mittel zu wecken.

Für die Tatſache, daß der Rundfunk wenig Liebe für die junge Komponiſtengeneration zeigt, fehlt es nicht an Beweiſen. Ja, es iſt vorgekommen, daß ein neues Konzertwerk ſich die Überarbeitung irgend eines muſikaliſchen Beirates gefallen laſſen muß und verſtümmelt und entſtellt, mit willkürlichen Kürzungen verſehen, zur Aufführung gelangt. Das iſt aber nicht der geeignete Weg, um die Schaffensfreudigkeit des deutſchen Komponiſten zu erhöhen.

Es wäre von Vorteil, wenn ſich in Deutſchland eine zentrale Prüfungsſtelle für neue Tonwerke bilden würde, die dem Rundfunk die Arbeit eigener Prüfung erleichtern könnte. Der

„Kampfbund für deutſche Kultur" beſitzt in ſeiner Berliner Leitung bereits eine derartige Prüfungsinſtanz für eingereichte Kompoſitionen. Ließe ſich nicht eine verpflichtende Zuſammenarbeit mit dem Rundfunk ermöglichen? Wäre es ferner nicht angängig, daß die Zahl der wöchentlich zu bietenden neuen Werke einheitlich prozentual für alle deutſchen Sender feſtgelegt wird? Dann wäre den deutſchen Komponiſten, die zum größten Teil unter ſchwerſten Opfern und Nöten um ihre Exiſtenz ringen, in ausreichendem Maße geholfen. F. St.

Ein unbekannter Brief Hans Richters an Alexander Reinhold, erſter Sänger der Rolle des Baroncelli in Rienzi, des Erik im Fliegenden Holländer.

München, 29. 5. 1867.

Mein teuerſter Freund!

Zum Briefſchreiben muß ich mir die Zeit ſtehlen. Wie unglücklich war ich, daß ich am Bahnhofe nicht bei Dir bleiben konnte! Mein innigſter Wunſch iſt, daß Du zu Hauſe nicht Schlimmes erfahren. Sollte aber Dein edles Herz einen herben Verluſt erlitten haben, ſo traure als M a n n; denke, daß Du noch eine Mutter haſt! — Glaube mir, niemand fühlt mehr mit Dir als ich; habe doch auch entbehren müſſen. Wie ſehr ich Dich liebe, mein Freund, habe ich empfunden, als wir in Luzern am Bahnhof Abſchied nahmen, und das Dampfroß meinen einzigen Freund entführte, der mich ganz verſteht und den gleiches, heiliges Kunſtſtreben beſeelt.

Hier ſind nun vollauf Proben zu Lohengrin, wobei ich anweſend bin. Tichatſchek[1] (Lohengrin), Beetz (Telramund), Mallinger (Elſa), Fr. Bertram-Mayer[2] (Ortrud). Bülow iſt das Muſter aller Dirigenten. Das heißt ſtudieren! Von Starnberg[3] werde ich Dir ausführlich berichten. In wenigen Tagen fahre ich hin. Hier komme ich zu keiner Ruhe.

Bei Franz Mrazek[4], Starnberg b. München. Dein treuer Hans.

(Münchener Stadtarchiv.)

Eröffnung der Berliner Muſikausſtellung.

Im Beiſein zahlreicher Vertreter der Miniſterien wurde im „Zentralinſtitut für Erziehung und Unterricht" die erſte Muſikausſtellung und Muſikmeſſe eröffnet, die in Verbindung mit der Reichsmuſikkammer, dem Reichsbund Volkstum und Heimat und dem NS-Lehrerbund ihrerſeits dazu beitragen ſoll, das Verhältnis zwiſchen Volk und Muſik zu vertiefen. Wie der Geſchäftsführer der Reichsmuſikkammer, Heinz Ihlert in ſeiner Eröffnungsanſprache ausführte, iſt der Kampf um die Gewinnung der deutſchen Seele noch nicht abgeſchloſſen. Neben der Erziehung zur Gemeinſchaft bedarf es vor allem öffentlicher kultureller Anregungen, um den Gegenſatz zwiſchen Künſtler und Kunſthörer auszugleichen, Laien und Liebhaber auf dem Boden der Kunſt zuſammenzuführen und vor allem durch die Schulmuſik auf Seele und Herz der Jugend einzuwirken und ſie in Ehrfurcht vor den Meiſtern zu erziehen. Miniſterialrat Prof. Dr. Bargheer ergänzte dieſe Ausführungen noch durch praktiſche Beiſpiele, insbeſondere durch die Betonung des politiſchen Liedes. Erſt jetzt käme der Nationalſozialismus eigentlich dazu, ſich nachdrücklicher der kulturellen Belange anzunehmen, nachdem im Zeitalter der politiſchen Kämpfe die Rede und das Lied die faſt einzigen kulturellen Waffen geweſen ſeien. Die Eröffnungsfeier wurde umrahmt von ausgezeichneten Chordarbietungen des Jugendchors an der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmuſik.

Die Ausſtellung ſelbſt hält ſich in einem verhältnismäßig beſcheidenen Rahmen, man vermißt u. a. die beſondere Berückſichtigung einzelner kulturell wichtiger Gebiete, z. B. des gemiſchten und Männer-Chorgeſangs. Mancherlei hochintereſſante Einzelheiten machen aber den Beſuch der Ausſtellung lohnend, insbeſondere die Abteilung der Markneukirchener Induſtrie mit

[1] vom König abgelehnt; für ihn Heinr. Vogl.
[2] vom König abgelehnt; für ſie Frl. Thoma, ſpätere Frau Vogl.
[3] in Starnberg wohnte Wagner.
[4] Diener Wagners.

einer originalen Geigenwerkstatt (an der Wand prangt das stolze Schild: „In Markneukirchen spielen von 500 zehn- bis vierzehnjährigen Volksschülern 350 ein und mehrere Instrumente"). Den größten Raum beanspruchen neben den vielseitigen Instrumenten aus neuerer und älterer Zeit die Abteilungen für Schulmusik. In Zeichnungen und Modellen sind von den Kindern hübsche Opernszenen dargestellt, ein ganzes Orchester ist aus Puppen aufgebaut, und selbsthergestellte Instrumente (Blockflöten) sind zu bewundern. Marionetten, Schattenspiele, Bewegungslehre, Bücher und Noten stehen im Dienst dieser Ausstellung, und den ganzen Tag klingen die vielen Tonwerkzeuge, deren Benutzung dem Besucher gestattet ist.

Dr. Fritz Stege.

Ein Orchester in einem Reichsbahnausbesserungswerk.

Es ist von wertvoller kultureller Bedeutung, wie der Arbeitsmensch seine Freizeit ausfüllt. Es gilt, neben der Ertüchtigung des deutschen Menschen zu nationaler und sozialer Gesinnung sowie zu körperlicher Hochleistung, die Seele vom Staube des Alltags in den Freistunden zu reinigen. Der Volks- und Musikfreund wird wahre Freude empfinden, wenn er hört, daß Männer der Arbeit sich in einem Orchester zusammenfinden, um sich selbst in der Übungsstunde am Zusammenspiel zu erfreuen und der Belegschaft bei geeigneten Anläßen mit ihrer Kunst zu dienen. Seit einigen Monaten arbeitet ein nur aus Arbeitern bestehendes Orchester in dem Reichsbahnausbesserungswerk Berlin-Schöneweide, in dem, nebenbei bemerkt, sämtliche Berliner Schnellbahnwagen unterhalten werden, unter der musikalischen Leitung eines Meisters, der im Werk die Tischlerei betreut, eifrig an seiner musikalischen Vervollkommnung. Es besteht zur Zeit aus 21 Musikern, die folgende Stimmen besetzen:

1 große Flöte,
3 Klarinetten,
3 Cornet à piston,
4 Trompeten (I und II),
2 Horn (I und II),
3 Tenorhörner (I und II),
1 Bariton,
2 Tuba und 2 Schlagzeug.

Von der rund 900 Köpfe starken Belegschaft rechnen 600 als inaktive Mitglieder, die mit einem geringen Monatsbeitrag das Orchester unterstützen. Mit dem Orchester gleichgeschaltet ist ein Gesangverein, der aus etwa 80 Sängern besteht, Eine kleine Streichmusik ist in der Bildung begriffen. Mir selbst, dem Musikfreunde, bereitet es besondere Freude, als „Gast-Flötist" oder „Gast-Schlagzeuger" gelegentlich mitzuwirken.

Ganz kuze Zeit nach der Gründung konnte das Orchester schon zur Marschmusik antreten. Am 30. 9. 33 stellte sich das Orchester zum ersten Male der Belegschaft am Schichtende mit einem kleinen, sehr befriedigend verlaufenen Konzert gemeinsam mit der Sängerschaft vor. Flotte Märsche — die immer die beste Grundlage zum Rhythmus und zum Zusammenspiel für ein neugebildetes Liebhaberorchester bilden —, des Führers Lieblingsmarsch „Der Badenweiler", schneidig gespielt, Potpourris und die Lustspiel-Ouvertüre von Kéler-Béla fanden bei den zahlreichen Zuhörern, unter denen sich auch Angehörige der Werkbeamten und -arbeiter sowie höhere Beamte der Werkstättenabteilung der Reichsbahndirektion Berlin befanden, vollen Beifall. Eine lustige Lautsprecher-Ansage verband die einzelnen Musikstücke.

Gelegentlich soll mehr aus der musikalischen Freizeitbeschäftigung der Reichsbahnwerkstättenmänner berichtet werden; denn es bestehen in mehreren Werkstätten Orchester.

Dr. Hans A. Martens.

Kulturkritische Umschau.

Eine musikkritische Unverfrorenheit. In der „BZ am Mittag" äußert sich der sattsam bekannte Musikkritiker H. H. Stuckenschmidt über ein Konzert folgendermaßen: „Das Philharmonische Orchester mußte mit der Stabführung Camillo Hildebrands vorlieb nehmen, der für den erkrankten Reinhard Wolf eingesprungen war, ohne ihn als Begleiter ersetzen zu können." Tatsache ist, daß der junge Reinhard Wolf als Dirigent überhaupt

noch nicht in Erscheinung getreten ist, daß er vielmehr bisher als Bratschist im Philharmonischen Orchester tätig war, während Camillo Hildebrand als langjähriger Leiter des Philharmonischen Orchesters etwa vierzehnhundert Konzerte dirigiert hat. Infolgedessen bedeutet die kritische Äußerung des H. H. Stuckenschmidt eine Böswilligkeit sondergleichen. Glücklicherweise gibt das Reichskulturkammergesetz die Möglichkeit, derartige Schädlinge des Musiklebens auszuschalten, die den musikkritischen Berufsstand diskreditieren, und in der letzten Versammlung der Fachschaft Musikkritik in Berlin kam die Ablehnung dieses Konjunkturritters einstimmig zum Ausdruck.

Mehr Singschulen! Eine alte, an dieser Stelle oft erhobene Forderung beginnt sich nunmehr zu verwirklichen: Die Einrichtung von Singeschulen in ganz Deutschland, die für eine musikalische Jugenderziehung dringend notwendig ist. Dem Vorbild Köln ist nunmehr auch Königsberg i. Pr. gefolgt. Der kommissarische Stadtschulrat Dr. Ulrich wendet sich in einem Aufruf an die Öffentlichkeit, um die Jugendorganisationen zum Besuch der Singeschule heranzuziehen. „Der breite Unterbau soll die Möglichkeit geben, schlummernde Talente zu entdecken, ihnen die Aufstiegsmöglichkeiten in den „Heinrich-Albert-Chor" und in die Chöre der Königsberger Chorgesangvereine zu geben; denn gerade der Chorgesang und die Pflege des deutschen Liedes werden dazu berufen sein, die Herzen der Jugend für die edelsten deutschen Kulturgüter zu gewinnen, den Gegensatz zwischen alt und jung und anderen vielleicht noch klaffenden Gegensätzen zu überbrücken." Damit ist in wenigen Worten die Bedeutung ausgedrückt, die das Singschulwesen für das deutsche Musikleben gewinnen kann, wenn es als Keimzelle für jede Art des volkstümlichen Gesanges (Kirchenchöre, Männerchöre usw.) organisch dem Musikleben eingegliedert wird. Es wäre erfreulich, wenn möglichst viele deutsche Städte diesen Vorbildern folgen würden.

Buntes Allerlei.

Die Durchführung des Reichskulturkammergesetzes. Wir entnehmen der Berliner Tagespresse: Entgegen einer in der Öffentlichkeit vielfach verbreiteten Auffassung wird von zuständiger Stelle mitgeteilt, daß die erste Verordnung zum Reichskulturkammer-Gesetz in vollem Umfange bereits am 15. November in Kraft getreten ist, allerdings mit der Maßgabe, daß die Eingliederung der Fachverbände bis zum 15. Dezember nachgeholt werden kann. Alles, was in der Verordnung steht, ist also bereits geltendes Recht. Es ist auch nicht anzunehmen, daß die Frist vom 15. Dezember noch verlängert wird. Lediglich für die Schriftleiter wird aus gewissen vom Reichsverband der deutschen Presse vorgebrachten Gründen eine Ausnahme gemacht. Die Eingliederung der Schriftleiter in den Reichsverband muß nach dem Kulturkammer-Gesetz mit dem Inkrafttreten des Schriftleiter-Gesetzes zusammenfallen. Mit einer längeren Hinausschiebung des Inkrafttretens des Schriftleiter-Gesetzes ist nicht zu rechnen.

Es wird wiederholt, daß keinerlei Gegensatz zwischen der Deutschen Arbeitsfront und der Reichskulturkammer besteht. Die Reichskulturkammer ist ein Glied des ständischen Aufbaus. Die Arbeitsfront ist nach wie vor gedacht als eine große Überdachung auch des jetzt beginnenden ständischen Aufbaues. Die Reichskulturkammer fühlt sich als Glied der Deutschen Arbeitsfront, die ihrer Bestimmung nach die drei großen Schichten der Unternehmer, Angestellten und Arbeiter gemeinschaftlich umfaßt. Daraus, daß als erster fertiger Teil des ständischen Aufbaues die Reichskulturkammer ein Glied der Arbeitsfront ist, ergibt sich u. a., daß die Säule acht innerhalb der Arbeitsfront, der Verband der Theaterangestellten und ähnlicher Berufe, aufgelöst werden muß. Da dieser Verband sowohl Angehörige umfaßt, die zur Theaterkammer gehören, als auch Angehörige, die zur Musikkammer gehören, ist es nicht möglich, den Verband als Fachverband zu übernehmen. Hinzu kommt, daß dieser Verband eine ganze Reihe von Berufen umfaßt, die in der Theaterkammer keinen Platz haben, weil der Verband ohne Betonung der eigentlichen Berufsaufgaben hauptsächlich sozialen und gemeinschaftlichen Interessen dienen sollte. Der Platz der Musiker ist in Zukunft in der Musikkammer, der Platz der Schauspieler in der Theaterkammer.

Eingliederung aller Konzerunternehmen in die Reichsmuſikkammer. Der Präſident der Reichsmuſikkammer Dr Richard *Strauß* hat beſtimmt, daß die Körperſchaften, Vereinigungen, Unternehmen und Perſonen, die auf dem Gebiet des Konzertweſens einſchließlich der Vermittlung tätig ſind, zu einem „*Reichsverband für Konzertweſen*“ zuſammengeſchloſſen werden. Dr. Richard Strauß hat zum Führer des Reichsverbandes das langjährige Vorſtandsmitglied des Vereins der Muſikfreunde in Lübeck Hans *Sellſchopp* und zum Geſchäftsführer des Reichsverbandes Dr. Otto *Benecke*, Abteilungsleiter im Deutſchen Gemeindetag, beſtellt.

Der Führer des Reichsverbandes für Konzertweſen Hans Sellſchopp hat den Reichsverband aus vorläufig drei Fachgruppen gebildet. Die Fachgruppe *Ernſte Muſik* (Arbeitsgemeinſchaft für Konzertweſen) ſteht unter der Leitung des Deutſchen Gemeindetages und umfaßt die öffentlichen, gemeinnützigen und privaten Konzertunternehmen ernſter Muſik. Die Fachgruppe *Unterhaltungsmuſik* (Reichskartell der Muſikveranſtalter Deutſchlands) umfaßt die Konzertunternehmen von Unterhaltungsmuſik und ſteht unter der Leitung von Hermann Goerke und des Rechtsanwalts Dr. Walter Plugge-Berlin. Die Fachgruppe *Konzertvermittlung* (Verband der deutſchen Konzertdirektionen) umfaßt die Konzertdirektionen, Konzertagenturen und Konzertvermittler aller Art und die Künſtlerſekretäre, ſoweit ſie als Vermittler tätig ſind.

Arme Wunderkinder . . . Wieder einmal hat der falſche Ehrgeiz, der aus Kindern Wunderweſen machen will, ein Opfer gefordert: In London fand ein Klavierabend ſtatt, deſſen Programm der 9jährige Wladislav Bogatſki beſtritt. Das Kind ſpielte techniſch und künſtleriſch hervorragend, aber mit einer Aufgeregtheit, die ſich zuſehends ſteigerte. Während des erſten Stückes nach der Pauſe brach dann der kleine Wladislav am Flügel zuſammen und mußte aus dem Saal getragen werden. Die Empörung der Anweſenden richtete ſich gegen den Vater des Wunderkindes, der gleichzeitig ſein Manager iſt.

„Es lebe Hitler“ — in einem franzöſiſchen Konzertſaal. Als in einem der größten Pariſer Konzertſäle eine franzöſiſche Sängerin ein Couplet aus der *Dreigroſchenoper* des Meiſterplagiators Bert Brecht zum Vortrag brachte (die wir allzu gut kennen, weil ſie uns einmal in nicht zu überbietender Lächerlichkeit ſozuſagen als ſoziales Manifeſt angeprieſen wurde), brachen mehrere Zuhörer mit lauter Stimme in den Ruf aus: „Vive Hitler!“ Und als das nicht genügte, die Sängerin zum Schweigen zu bringen, gab einer der Zuhörer folgenden Kommentar: „Wir haben genug ſchlechte franzöſiſche Muſik, *ohne daß man uns noch alle Juden aus Deutſchland ſchickt.*“ Bei der Unterſuchung des Skandals durch die Polizei ſtellte ſich heraus, daß der Wortführer ein bekannter franzöſiſcher Muſiker war, der Komponiſt *Florent Schmitt*, der ſich in franzöſiſchen Muſikerkreiſen einer großen Beliebtheit erfreut. — Eine kleine harmloſe Angelegenheit, die nicht viel beweiſt, wird man ſagen. Die „*Comoedia*“ iſt anderer Meinung. Nach ihrer Anſicht, die übrigens ſehr ſchlecht für den muſikaliſchen und textlichen Wert der Dreigroſchenoper ausfällt, handelt es ſich um den erſten Regentropfen der das Gewitter ankündigt. Möge das franzöſiſche Blatt recht haben. Gewitter pflegen die Luft zu reinigen und niemand wird beſtreiten, daß die verſtaubte internationale Atmoſphäre eine ſolche Reinigung vertragen kann.

Die verſchmähten Ehrenplätze. Reichskanzler *Adolf Hitler* und Stabschef *Röhm* kamen, ſo erzählt der „Bayeriſche Kurier“, zum *Konzert von Maria Müller im Odeon in München* faſt unbemerkt in den Saal und nahmen in einer der erſten Reihen Platz. Sie wurden vom Publikum natürlich ſofort erkannt. Der Platzanweiſer ſchleppte ſogleich zwei beſondere Seſſel an, ſtellte ſie vor die Mitte der erſten Sitzreihe, trat reſpektvoll an den Führer heran und bat ihn, mit ſeinem Begleiter dort Platz zu nehmen. Der Kanzler ſuchte ſeine Eintrittskarte, beſah ſich die Nummer, verglich ſie mit der Nummer ſeines Platzes und ſagte: „Vielen Dank, dieſe Plätze haben wir ja gekauft, und hier bleiben wir.“

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Nathanael Berg: „Engelbrekt“ (Braunschweig, 8. Dez.).

Hermann Wunsch: „Franzosenzeit“, vaterländische Oper (Schwerin).

Siegfried Wagner: „Der Heidenkönig“, nachgelassene Oper (Köln, 16. Dez.).

Friedrich Hölzel: „Das Herzwunder“ (Altenburg).

Konzertwerke:

Viktor Junk: „Der Einsiedler“ (Eichendorff) für 5stimm. Männerchor a cappella mit Baritonsolo (Wien, Schubertbund).

Hugo Distler: „Weihnachtsgeschichte“ für Soli und Chor (Köln).

Joseph Haas: Weihnachtsspiel (17. Dezember, Braunschweig).

Hermann Simon: Kinderchöre 4st. a cappella (Berlin).

Walter Zachert: Ouvertüre zu einem Drama.

Johanna Senfter: Choralvorspiele für Orgel.

Alfred Morgenroth: Slawischer Tanz für Violine u. Klavier (Mainz).

Hans Oscar Hiege: Duette und

Karl Schüler: „Vater unser“ und

Hans Schauer: Reformationskantate (Magdeburg).

Hermann Grabner: „Alpenländische Suite“ (Mirag Leipzig).

Wolfgang Fortner: Konzert für Streichorchester (Bayerischer Rundfunk).

Joan Balan: Siebenbürgische Tänze (Deutschlandsender).

Theodor Blumer: Suite f. Flöte (Leipzig).

Roderich von Mojsisovics: op. 40 Konzert für Violine und Orchester (fis-moll) (am 1. XII 33 im Bayer. Rundfunk. Solist: Willy Stuhlfauth. Leitung: der Komponist).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Ernst Schliepe: „Der Herr von Gegenüber“, komische Oper (Danzig).

Konzertwerke.

B. Bulling: Suite für Flöte, Oboe, Fagott, und

E. Kuntze: Adagio und Fuge f. Steichquartett (Bremen).

PARISER UR- bezw. ERST-AUFFÜHRUNGEN im IV. Vierteljahr 1933.

Glasunow: Cellokonzert (Urauff.).

J. Valls: Konzert f. Str.-Quartett u. Orchester.

Bach-Honegger: Orchestersuite (nach den „Suites françaises“) (Urauff.).

Fauré: „Bonne Chanson“ (orch. Le Boucher).

Vivaldi: „Concerti“ (arrang. Molinari).

B. Bartok: „Mandarin merveilleux“ Orch.

Woollett: Serenade. Orch. (Urauff.).

Medtner: Klavier-Variationen (Urauff.).

E. Bozza: Concertino f. Bratsche (Urauff.).

Durant-Farget: „La forêt“ Orch. (Urauf.).

Milhaud: „Suite für Klangwellen“ (Urauff.).

Kurt Weill: 3 „Silbersee-Arien“.

H. Goetz: Arie aus „Widersp. Zähmung“.

E. Boffi: „Intermezzi Goldoniani“ Orch.

Boher: „Pecheurs catalans“ Orch. (Urauff.).

Simon: „Symphonische Ballade“.

Facchinetti: Klavierstücke (Urauff.).

Schubert: Cellokonzert (Arrangement von Gaspar Cassado), komp. 1824.

Gagnebin: Sonate u. Suite für Cello.

Marescotti: Klaviersuite (Urauff.).

Dalcroze: „Rythmes delaissés“ (Urauff.).

Piantoni: „Villanella“ (Urauff.).

Schumann: „Faust“ (vollständ. Auff.).

Hindemith: Trio f. Bratsche u. Saxophon.

Poulenc: Sextuor f. Kl. u. Bläser (Urauff.).

E. Levy: Psalm f. Chor u. Orch. (Urauff.).

Inghelbrecht: „Nursery“ f. Orch. (Urauff.).

Barat: Prelude dramatique et Divertissement, Orch. (Urauff.).

Fauré: Thème et variations (orchestr. v. Inghelbrecht).

Glasunow: Fünfte Symphonie.

Sauguet: Nocturne f. Klav. (Urauff.).

A. v. R.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

NEUE WEGE IN DER KATHOLISCHEN KIRCHENMUSIK.

Kirchenmusiktagung des Diözesan-Cäcilienvereins Münster i. W.

Von Gerhard Kaschner, Münster.

Die Pflege der Kirchenmusik gehört zu den dringendsten und wichtigsten Aufgaben im gesamten kirchlichen und volklichen Leben und zählt mit zu den wesentlichsten Pflichten von Geistlichkeit und Laientum. Nicht allein wird seitens der Kirche eine eifrige Pflege des gregorianischen Gesanges empfohlen, auch wird von beiden erwartet, daß an höheren Festtagen im Rahmen der Gottesdienste mehrstimmige Gesänge durch gutgeschulte Knaben- und Männerstimmen zum Vor-

trag gebracht werden. Vorzüglich werden den Kirchenchören, die den Diözesan-Cäcilienvereinen angeschlossen sein sollen, die alten Meister der kirchlichen Polyphonie des 14. bis 16. Jahrhunderts sowie auch eine gesunde neue Kunst zu eindringlichem Studium empfohlen. Einen Querschnitt und einen Einblick in den gegenwärtigen Stand der Arbeit auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik sollte die Tagung des Diözesan-Cäcilienvereins Münster geben, die gleichzeitig mit der Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst vom 30. September bis 4. Oktober in der westfälischen Provinzialhauptstadt veranstaltet wurde. Besondere Bedeutung kommt dieser Tagung insofern zu, als sie den Ausgangspunkt einer großartig auszubauenden katholischen Kulturpropaganda bildet. Ähnlich den bekannten Salzburger Hochschulwochen soll künftighin die Stadt Münster ständiger Tagungsort Christlicher Kunst- und Musikwochen sein, die auch noch Literatur, Film und die modernen Massenbildungsmittel mitumfassen werden, sodaß man mit Recht von Katholikentagen der Kunst wird sprechen dürfen.

Mit einem Eröffnungs-Konzert in der schönen münsterschen Stadthalle, in dessen Rahmen geistliche Chorwerke älterer und neuerer Meister (Handl, Aichinger, Haßler, Lassus) zu Gehör gebracht wurden, wurde die Tagung eingeleitet. Der Essener Orgelpädagoge Prof. Anton Nowakowski bot einige bemerkenswerte Proben der neueren Orgelliteratur, unter denen besonders eine melodisch überaus reiche und akkordisch interessante Orgelchaconne von Johannes Klein (geb. 1904) auffiel. Eine Orgeltokkata von Hermann Schroeder (Köln) erwies sich als eigenwilliges Werk, das mit dem Stil Regers und Liszts nicht viel mehr zu tun hat und unter Einbeziehung impressionistischer und vor allem streng formaler sowie linearer Elemente zu Klarheit und Überschaubarkeit vorgedrungen ist. Der Mangel geeigneter Register der geradezu unmöglich unzulänglichen münsterschen Stadthallenorgel machte sich an dieser Stelle leider besonders bemerkbar. Zwei stimmlich außergewöhnlich geschulte Duisburger Kirchenchöre (Leitung: KMD Paus und Hermann Schroeder) brachten ferner neuere Werke von Weber, Lemacher und Schroeder zur Aufführung. Nachhaltigen Eindruck hinterließen Ludwig Webers eigenartig herbe, mit reifer Innerlichkeit gefüllte Hymne „Komm Geist aus heil'ger Fern" und Hermann Schroeders packendes „Tedeum", dessen sieghaftes „Non confundar in aeternum" wahrhaft unvergeßlich ist.

Musikalisch überaus reich ausgestattete Gottesdienste in allen Kirchen der Stadt leiteten den zweiten Tag der münsterschen Diözesantagung ein. Leitgedanke bei allen gottesdienstlichen Feiern (besonders sei der Aufführung der „Lucien-Messe" von Otto Jochum gedacht) war, den mehrstimmigen Gesang in angemessenem Rahmen zu verwenden und ihn nicht Selbstzweck werden zu lassen, sondern ihn als wesentlichen Bestandteil — Kirchenmusik *ist* Gottesdienst — einzugliedern. Der Nachmittag war einem Festkonzert vorbehalten, das mit Orgelvorträgen (Böhm: C-dur-Präludium) und Chören (Werke von Lassus, Lotti, Palestrina, Handl) eröffnet wurde. Den Festvortrag über „Unsere Verantwortung für die Kirchenmusik" hielt Dr. Johannes Hatzfeld (Paderborn), der bedeutende Vorkämpfer auf dem Gebiet der katholischen Kirchenmusik. Hatzfeld ging davon aus, daß der modernen Musik in ungereinigter Form der Eingang in die Kirche verwehrt sei, aber trotzdem die Musik der Gegenwart einen Platz darin habe. Ohne eine Berücksichtigung der modernen Musik könne man der Verantwortung für die Kirchenmusik nicht in vollem Umfange gerecht werden. Freilich müsse man sich bewußt sein, daß die erste Verantwortung gegenüber einer wahren Musica sacra im Religiösen begründet sei. Wahre Kirchenmusik ist auch nicht bloß Verschönerung des Gottesdienstes, sie ist vielmehr selbst ein Stück Gottesdienst und damit Bestandteil der Liturgie. Kirchenmusik soll das Wort Gottes in der Kirche transparent machen. Die zweite Verantwortung gegenüber der Kirchenmusik liege im Sozialen begründet. Das gemeinsame Lied richte den Menschen wieder zu einer Linie aus. An seinem Platz habe es Anteil an der Sozialisierung des Menschengeschlechtes. Eine besondere Aufgabe kommt der Kirchenmusik in der Wiederherstellung des verlorenen Kirchenjahrerlebnisses zu. Gerade durch die Mitwirkung der Kirchenmusik bei den Jahresfesten erhalten diese für das Volk wieder einen Sinn und werden dem Volkserleben erneut zugänglich. Erfülle der Kirchenmusiker diese Verantwortungen, so erfüllt er damit auch eine vaterländische Pflicht. Durch die Schaffung eines wahren völkischen Gemeinschaftsgeistes kommen der Kirchenmusik im Dienste der Nation höchst bedeutsame Funktionen zu. —

Den Abschluß der Veranstaltung bildete die Aufführung von Werken Hermann Schroeders, Gottfried Rüdingers und Ludwig Webers. Prof. Nowakowski spielte eine an Buxtehude gemahnende Orgelfantasie von Schroeder, die sich durch eine überaus interessante Mischung fantastischer, mystisch abgründiger wie auch klangvoll weicher Partien von üblichen Orgelkompositionen sympathisch abhebt. Dem Orgelvortrag folgte die Wiedergabe von zwei Gesängen nach alten Kirchenliedern für Chor, Bläser und Pauken von Rüdinger (ausgeführt vom Propsteichor Recklinghausen) — ein breit ausladendes, auf Prachtentfaltung berechnetes Werk. Höhepunkt und Finale

war Ludwig Webers kürzlich in Essen uraufgeführtes Chorwerk „Heilige Namen", dem in der gegenwärtigen Chorkunst besondere Bedeutung zukommt. In diesem Werk Webers liegt ein erster Versuch vor, beide Komponenten einer gesunden Musikpflege, nämlich Hören und Musizieren, in angemessener Weise mit einander zu verbinden. Weber bestrebt sich, eine Verbindung zwischen Ausführenden und Hörenden dadurch zu schaffen, daß er bestimmte Partien (cantus firmus) seines „Chorgemeinschaft" betitelten Werkes vom Publikum mitsingen läßt. Auf diese Weise erreicht er ein intensiveres Hören des Konzertbesuchers, ohne dabei in Dilettantismus zu verfallen, da ja dem Chor und dem Orchester bzw. Orgel regelrechte künstlerische Aufgaben durch die Komposition gestellt werden. In Anlehnung an die polychorische Praxis des 16. Jahrhunderts verwendet er die Effekte der Doppelchörigkeit, benutzt polyphone Melodieführungen, Kanon usw. Ein Zyklus von je zwölf Chorwerken weltlichen und geistlichen Charakters dieser Art soll Webers Beitrag zu einer solchen Chorgemeinschaft sein, die auch für das Symphoniekonzert und die Oper von unschätzbarer Bedeutung ist, weil sie eine wirkliche Schulung zu intensivem musikalischem Hören darstellt. Die neubegründete „Gregorius-Chorgemeinde", die übrigens in weitem Maße an den katholischen Morgenfeiern des Westdeutschen Rundfunks beteiligt ist, hatte mit der Wiedergabe dieses Werkes einen großen Erfolg.

Die übrigen Tage der Kirchenmusikwoche waren kirchenmusikalischen Arbeitsgemeinschaften gewidmet, die von einer großen Anzahl von Geistlichen, Chorleitern, Organisten u. a. besucht waren. Wilhelm Kurthen (Dozent für Kirchenmusik an der Hochschule für Musik Köln) hielt den Eröffnungsvortrag über „Alte Musik und ihre Verwendbarkeit im Gottesdienst", in dem er über verschiedene musikwissenschaftliche Einzelfragen sprach, u. a. Stimmbuchfrage, Alternatimpraxis, Notierung alter Musik, Musikfälschung, Harmonik und Rhythmik des Chorals und der Musik Palestrinas. In der Frage der Verwendung des Taktstriches bei moderner Notierung alter Musik, entschied sich der Redner für den Taktstrich, obwohl dadurch eine metrische Umdeutung den Charakter der alten mehrstimmigen Musik bis zu einem gewissen Grade verfälscht. Über Fragen neuzeitlicher Chormusik sprachen Hermann Schroeder und Johannes Hatzfeld. Aus dem Begriff des Singens leitete Schroeder die Mehrstimmigkeit ab, die im Gegensatz zur harmonischen Setzweise durch die Linearität ihrer Melodik dem Singen wesensgemäß sei. Neuartig war die Definition einer achromatischen Diatonik, die für eine wirklich moderne Kirchenmusik charakteristisch sei, umsomehr als sie auch den religiösen Anforderungen genügt und sich dem Geiste des Chorals anpaßt. Sehr scharfe Worte für die mehr und mehr fortgeschrittene Verkitschung der Kirchenmusik fand Hatzfeld in seinem Vortrage, der mehr praktischer Werkbesprechung galt.

Höhepunkt der Referate und Diskussionen bildeten die Vorträge Ludwig Webers (Mülheim) und des Kölner Chorpädagogen Prof. Edmund Josef Müller. Vorzüglich Webers Ausführungen waren von weitreichender metaphysischer Tiefe. Ausgehend von den mannigfachen Mängeln und Unzulänglichkeiten gegenwärtiger Kirchenmusikpflege, stellt Weber ein neues aufbrechendes Musikempfinden fest, das er z. B. in der „Chorgemeinschaft" manifestiert sieht. In der Tat sei gegenwärtig ein Hindrängen zu neuen Formen gottesdienstlichen Musizierens zu verspüren (Singmesse, Volkshochamt), die sämtlich den Hörer aus der Passivität bloßen Hörens befreien wollen. Es sei heute notwendig die gemeinschaftsbildenden Kräfte der Musik zu lösen und zu aktivieren. Die Musik hat die Möglichkeit den inneren Menschen zum Ausdruck zu bringen. Artistisch vereinsamte Musik müsse sich wandeln zur Musik der Volksgemeinschaft, Kirchenmusik müsse zu einer Musik der religiösen Volksgemeinschaft werden. Im Anschluß an Webers richtungweisende Ausführungen fand eine Diskussion statt, an der sich Rundfunkdirektor Msgr. Marschall, der Dichter Dauffenbach u. a. beteiligten. E. J. Müller trat für eine gesunde „Chorerziehung" ein, die vor allem auf einer vernünftigen Leibeshaltung aufbaue. Vokalisation, Textsprechen, Atemübungen, Körperbewegungen, Taktierübungen und Erziehung der Sinne seien die Vorübungen, bevor überhaupt mit dem eigentlichen Gesangunterricht begonnen werden könne. Erst in zweiter Linie habe der Chorleiter überzugehen zum Rezitieren auf einen Ton, um dann über das Melodram- und Choralsingen zum polyphonen Singen emporzusteigen. Immer müsse sich der Chorleiter vor Augen halten, daß er der Kunst in den Herzen der singenden Menschen den Boden bereitet und damit eine volkserzieherische Aufgabe von höchster Bedeutung zu erfüllen hat. Hubert Leiwering, der eigentliche spiritus rector der Tagung, gab seiner Freude darüber Ausdruck, daß man in der Kirchenmusikpflege und in der Einstellung des Kirchenmusikers zu einer modernen geistlichen Musik wirklich einen Fortschritt feststellen könne, wenn auch heute die Offensivstellung gegen eine romantizistisch verkitschte cäcilianische Kirchenmusik noch nicht aufgegeben werden dürfe. Heftige Kritik übte der Redner an den heute üblichen Cäcilienfestkonzerten, die meist eher etwas mit Chordressur als mit religiös fundierter Kirchenmusikpflege zu tun haben. Zur Behebung die-

ser Notstände plane man, die kirchenmusikalischen Kräfte benachbarter rheinisch-westfälischer Städte zu Arbeitsgemeinschaften zusammenzufassen, um ihnen im Rahmen von Arbeitswochen durch Sachkenner den Anschluß an jene neuzeitliche Kirchenmusikpflege, die auf der Tagung so eindeutig zum Ausdruck kam, zu ermöglichen und zu verschaffen.

Künstlerischer Höhepunkt der Tagung war ein Symphoniekonzert, in dessen Verlauf Münsters jugendlicher Musikdirektor Georg Jochum Bruckners „Romantische Symphonie in Es" eindringlich im Klang erstehen ließ und Prof. Anton Nowakowski ein Orgelkonzert von Händel meisterhaft interpretierte.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 3. Nov.: J. S. Bach: Präludium und Fuge e-moll (vorgetr. v. Günther Ramin). — J. S. Bach: „Jesu meine Freude", Motette f. 5st. Chor

Freitag, 10. Nov.: J. S. Bach: Fantasie über Komm, heilger Geist" (vorgetr. v. G. Ramin). — Choral „Komm, heilger Geist" f. 4st. Ch. Samuel Scheidt: „Mit Fried und Freud", Orgelchoral. — Choral „Mit Fried und Freud" f. 4st. Chor. — Nikol. Hauff: „Ein feste Burg", Choralvorspiel. — M. Prätorius: „Ein feste Burg" f. 8st. Choral.

Freitag, 17. Nov.: J. S. Bach: Präludium und Fuge h-moll (vorgetr. v. Hans Heinke). — H. Schütz: „Die mit Tränen säen", Mot. f. 5st. Ch. — H. Schütz: „Selig sind die Toten", Mot f. 6st. Ch.

Freitag, 24. Nov.: J. S. Bach: Drei Choralvorspiele (vorgetr. v. Herbert Collum). — H. Schütz: „Unser Wandel ist im Himmel" für 6st. Chor; „Die mit Tränen säen" für 5st. Ch.; „Selig sind die Toten" f. 6st. Ch.; „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" f. 7st. Ch.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 11. Nov.: Joh. Nep. David: Tokkata und Fuge f-moll. — Otto Reinhold: „Geistliche Musik in vier Sätzen" f. 8st. Ch.

Sonnabend, 18. Nov.: Karl Hoyer: Tokkata u. Fuge e-moll. — Hans Chemin-Petit: „Schönheit dieser Welt vergeht" f. 6st. Ch. — Wolfg. Fortner: Geistliches Lied f. 6st. Chor. — Arnold Mendelssohn: „Motette zum Totenfest" f. 8st. Chor.

Sonnabend, 25. Nov.: Helmut Meyer von Bremen: Geistlicher Dialog (Urauff.) für Altsolo, Chor, vier Klarinetten.

Sonnabend, 2. Dez.: Gustav Schreck: Basso ostinato f Org. — Robert Volkmann: „Er ist gewaltig und stark" f. Soli u. Ch. — „Die Sternlein an dem Himmelszelt" f. 4st. Chor. — Gust. Schreck: Adventsmotette.

Sonnabend, 9. Dez.: John Morén: Weihnachtspastorale für Orgel. — Rich. Wetz: Drei Weihnachtsmotetten f. unbegl. gem. Ch. — Johann Pachelbel: Choralbearbeitung „Vom Himmel hoch" f. Org. — „Zu Bethlehem geboren", bearb. v. Paul Schöne. — Cornel. Freundt: „Wie schön singt uns". — „Kindelwiegen". — „In dulci jubilo".

AACHEN. Das Hervorstechendste des bisherigen Konzert-Spielplanes ist die große Zahl von Erstaufführungen, die GMD Prof. Dr. Peter Raabe herausgebracht hat. Waldemar von Baußnerns Passacaglia und Fuge für Orchester machte den Anfang. Das Werk weist eine klare Gliederung und kraftvoll geprägte Themen auf, ist reich (wenn nicht zu reich!) instrumentiert, fesselt von Anfang bis Ende und — überzeugt doch nicht ganz. Einen ähnlich achtunggebietenden, im Großen und Ganzen trotzdem nicht erwärmenden und mitreißenden Eindruck hinterläßt das Es-dur-Klavierkonzert von Fritz Brandt. Frl. Hütten, eine junge Pianistin aus M.-Gladbach, bewältigte das schwere Werk mit erstaunlicher technischer und seelischer Reife. Karl Kämpfs in Aufbau und Farbe recht geglückte Suite „Andersens Märchen" nahm sehr für sich ein. Besonders reizvoll wirkte ein „Hymnus" für Solo, Chor, Orchester und Orgel nach Worten des Zendavesta von Heinz Schubert. Schubert deutet die Worte des Weisen fast unsinnlich aus und erreicht durch seine Klänge und Farben unzweifelhaft eine starke Vergeistigung der Musik. Eine gewisse Eintönigkeit ist dabei vielleicht nicht zu vermeiden gewesen — öfter wiederholte, weit auseinandergezogene oder terzenlose Akkorde, sowie die Bevorzugung hoher Tonlagen in den Singstimmen sind ihre Hauptkennzeichen —; inwieweit das sehr beifällig aufgenommene Werk sich durchsetzen kann, wird die Zukunft lehren. Gisela Derpsch (Sopran, Frankfurt) wußte den hohen Ansprüchen an den Solopart vollauf zu genügen. Einen erlesenen, allerdings nicht leicht erkauften Genuß bereitete Robert Reitz (Weimar) uns mit der schlakkenlosen Wiedergabe des Richard Wetz'schen Konzertes für Violine mit Orchester. — Aus der Vielzahl der bereits mehrmals gespielten oder zu den Standwerken des Konzertlebens gehörenden Stücken erwähne ich: Bleyles „Reinecke Fuchs"-Ouvertüre, Hugo Kauns „Märkische Suite",

Max von Schillings' Vorspiel zum 3. Aufzug der Oper „Der Pfeifertag", Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre, Beethovens 1. und 6., Schumanns 1., Brahms' 2. und Bruckners 5. Symphonie, sowie Schumanns a-moll-Klavierkonzert mit Elly Ney, Beethovens Violinkonzert mit Isabella Schmitz, ein Spohrsches Violin-Konzert mit Georg Kulenkampff als ausgezeichneten Solisten. Das Städtische Orchester unter Prof. Dr. Peter Raabe spielte mit tiefer Verantwortung gegenüber dem Kunstwerke, oft unter Einsatz selbst des Letztmöglichen — wie z. B. bei Bruckner — und erntete dabei meist begeisterten Beifall.

Mit dem vom Kampfbund für deutsche Kultur gegründeten Kammerorchester ist für Aachen etwas Neues ins Leben getreten. Gleich das 1. Konzert dieses Orchesters, von dem jungen, vielversprechenden Dirigenten Albert Luig geleitet, lieferte den Beweis dafür, daß hier ernsthafte Arbeit geleistet wird und viel Besonderes, keinem anderen Instrumentalkörper der Stadt Entsprechendes erwartet werden kann. — Gelegentlich der Hausmusikkonzerte des RDTM trat Albert Luig auch als Komponist hervor. Seine einfallsreichen „Sieben kleinen Klavierstücke" (für große Spieler!) fanden ungeteilte Anerkennung. Zu den wesentlichen Ereignissen des Konzertherbstes gehörte übrigens auch ein Abend im Kampfbunde mit Prof. H. J. Moser als Redner. Moser sprach über seine Forschungen zum Chorliede des 17. und 18. Jahrhunderts, im „Corydon" (Litolff) niedergelegt. Der Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein (W. Weinberg) sang und spielte aus dem Beispielbande des „Corydon". Beide Vortragenden wußten stark zu fesseln und die Hörer für die eigenartige Kunst der vielfach noch unbekannten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts einzunehmen.

In der Oper ragen als Höhepunkte Webers „Freischütz" (Eröffnungsvorstellung), Verdis „Schlacht von Lugnano" und Strauß' „Arabella" hervor. Die Erstaufführung der „Schlacht von Lugnano", einer s. Zt. aus politischen Gründen abgesetzten und seitdem zu Unrecht vergessenen Frühoper Verdis verdanken wir der Tätigkeit des neuen Spielleiters Dr. Frz. X. Bayerl. Bayerl hat das Werk erheblich, aber entschieden zu seinem Vorteile, gekürzt, übersetzt und für die Bühne eingerichtet. Unter seiner Spiel- und unter Kurt Rooschütz' musikalischer Führung erstand es zu glanzvollem Leben und wurde einer der größten Erfolge der städtischen Oper. Die klare Gliederung des Bühnenraumes durch Reinhold Ockel trug nicht wenig zu dem guten Ausgange des Versuches bei. Überhaupt beweist Ockel bei all seinen Bühnenbildern eine meist glückliche Hand; seine Gestaltungen erwachsen durchweg aus dem Geiste des jeweiligen Werkes. Die Hauptträger der Handlung waren mit Alice Bruhn (Lida), Adolf Martini (Graf Rolando) und K. E. Ohlhaw (Arrigo) gut besetzt. Bei „Arabella" tat sich Leonie Hauswald als Titelheldin rühmlich hervor. Anton Ludwig sorgte für einen reibungslosen und klar erkennbaren Verlauf des Spieles. Professor Dr. Peter Raabe vollbrachte als musikalischer Leiter des Ganzen eine seiner schönsten Kapellmeistertaten: er dämpfte das Orchester wohltuend ab und ließ dennoch alle Farben der reichen Palette Straußens vor uns aufleuchten. — Die „Butterfly" war ziemlich eilig eingeschoben worden und wies daher nicht in allen Teilen die Vorzüge der vorigen Aufführungen auf. „Der fliegende Holländer" dagegen konnte sich wieder sehen und hören lassen. Adolf Martini als Holländer hatte Dämonie und Größe und war in Spiel und Gesang gleich packend. K. E. Ohlhaw (Erik) strengte seine Stimme zu sehr an und brachte sich dadurch um ein gut Teil der Wirkung. Derselbe Mangel haftete seinem Turridu in der „Cavalleria rusticana" ebenfalls an. Er wird mit aller Sorgfalt um einen reicheren Ansatz bemüht sein müssen.

Von den beiden Kurzopern „Cavalleria" und „Bajazzo" geriet „Bajazzo" entschieden besser als „Cavalleria". Offenbar liegt der Stil Mascagnis Kurt Rooschütz nicht — ich könnte mir denken, daß er der deutschen Kapellmeisterschaft ganz allgemein nicht läge —; destomehr wußte er dann aber aus „Bajazzo" zu machen. Lortzings unsterblichen „Zar und Zimmermann" konnte ich leider noch nicht hören.

Im Ganzen betrachtet, wirken Oper und Konzert durchaus im Sinne einer mit großem Ernste aufgefaßten deutschen Kultur und erhalten nicht bloß den Ruhm Aachens als einer Stadt mit altem, gutem Musikleben, sondern mehren ihn sogar nach Kräften. Prof. Dr. Raabe und Intendant Sioli ergänzen sich da in ihrem Streben aufs glücklichste und erreichen samt ihren Helfern meist auch Leistungen, die nicht unerheblich über den Durchschnitt, d. h. über das, was einer Provinzstadt normalerweise zu leisten möglich ist, hinauswachsen. Für eine Grenzstadt liegt hierin ein kaum zu überschätzender Wert beschlossen; hat sie doch kulturelle Aufgaben zu erfüllen, die über die nahen Grenzen hinweg werbend wirken sollen. Und zwar werbend nicht für Aachen selbst — obwohl ein Erfolg in dieser Richtung hin von den Bewohnern natürlich freudig begrüßt wird —, sondern für die deutsche Kultur überhaupt. Es ist daher dringend zu hoffen, daß das Orchester nicht unter die demnächst notwendig werdenden großen Einsparungen fällt, sondern zum Mindesten in seiner derzeitigen Stärke erhalten bleibt. An-

dernfalls wären große Opern und Musikdramen, sowie Konzertwerke mit modernem Orchester (also das Meiste des seit 100 Jahren Geschaffenen!) bei uns von der Wiedergabe ausgeschlossen. Das aber bedeutete im Grunde keine Ersparnis; denn jene großen Werke sind es bekanntlich, die die Leute in den Konzertsaal und in das Theater „ziehen", mithin Geld in die Kassen bringen. Bezüglich der Konzerte wäre allerdings eine von den Preisen aus zu regelnde volkstümlichere Besuchsmöglichkeit zu schaffen, als sie z. Zt. besteht. Standes- und Kleiderfragen dürfen in den Konzerten der Zukunft keine Rolle mehr spielen; seelisches Verlangen und persönliche Würdigkeit müssen vielmehr endlich anfangen, den einen und einzigen Maßstab für das Recht bilden, an einem von der Stadt veranstalteten Konzerte teilzunehmen. Der Gedanke der Volksgemeinschaft muß allgemach anfangen, sich auch in dieser Beziehung in die Tat umzusetzen. Dadurch, daß Prof. Raabe seit jeher die Volkssymphoniekonzerte mit besonderer Liebe behandelte und z. B. eine ganze Reihe von Ur- und Erstaufführungen in deren Rahmen sich vollziehen ließ, ist bereits ein brauchbarer Anfang gemacht. Denn in diese Konzerte ging und geht alles, was Liebe zur Musik besitzt.

Man entschuldige diese Abweichung von den Aufgaben der Kritik. Aber die drohende Gefahr des Abbaues, die nicht zu bannende Sorge um die Zukunft der Kulturpflege in unserer Grenzstadt und der notwendige Umbruch auch auf dem Gebiete des Konzertbesucherwesens machten sie zur Pflicht. Reinhold Zimmermann.

ALTENBURG i. Th. (Uraufführung von Friedr. Hölzels „Das Herzwunder".) „Das Herzwunder", die feinsinnige Dichtung von Wilhelm von Scholz, hinterläßt auch als „musikalisches Mirakelspiel", vertont von Friedrich Hölzel (Oberarzt an der Heil- und Pflegeanstalt Haar bei München) entschieden Eindruck. Der erst 39-jährige Komponist arbeitet die einzelnen Handlungsabschnitte in ihrem Kontrast zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen irdischer und göttlicher Liebe, größtenteils überzeugend heraus. Auf das Melodische, Gesangliche wird weniger Wert gelegt. Trotzdem sind einige die einzelnen Personen und Situationen charakterisierenden Themen zu erkennen. Die sichere Hand des Komponisten verrät sich auch in den im mittelalterlichen Satz gehaltenen Chören. Und das unaussprechliche Geheimnis des Wunders, weltverneinende Ekstase, im Mystischen ausklingend — darum eben das Mirakelspiel — bleibt Hölzel nicht verschlossen. Jedenfalls das Werk eines Künstlers, der nach einer neuen, eigenen musikalischen Ausdrucksform ringt. Es fehlt freilich die letzte einende Geschlossenheit. Manches bleibt im Gewollten stecken, um aber in seiner Aufrichtigkeit doch wieder für sich einzunehmen.

Die Altenburger Uraufführung unter der sicher gestaltenden musikalischen Leitung von Dr. Heinz Drewes und geschickter Regie des Generalintendanten Vollmer ließ Fleiß und Niveau nicht verkennen. Für die wichtige Partie des „Amandus" stand in dem Heldentenor Fritz Willroth-Schwenk ein Sänger und Darsteller zur Verfügung, der dies Mirakelspiel zu einem Erlebnis werden ließ. Dr. Leo Paalhorn.

BAMBERG. Den Höhepunkt im musikalischen Erleben des letzten Jahres stellte ein Konzert der Dresdener Philharmoniker unter Fritz Busch dar, der bei dieser Gelegenheit u. a. die an M. Regers Klangbild orientierten Variationen über ein Volkslied („Morgenrot") des 18-jährigen, talentierten Gottfried Müller zu wirkungssicherer Erstaufführung brachte. Das frisch geschriebene Werk gibt zu erkennen, daß das Streben der Allerjüngsten, sich gegenseitig an radikalrevolutionärem Elan zu überbieten, zum Stillstand gekommen zu sein scheint. Der Musikverein vermittelte auch die Bekanntschaft mit der Münchener Bläservereinigung unter Rudolf Hindemith, die mit bewundernswerter Exaktheit das sehr problematische Oktett von Igor Strawinsky spielten, ein reichlich mit Ironie und Satyre durchsetztes Werk, das den meisten Zuhörern lediglich als Grundlage für die Anknüpfung einer Diskussion über die Weiterentwicklung der Musik gedient haben mag. Nach 5jähriger Abwesenheit kam auf seinem Siegeszug durch Süddeutschland auch der Leipziger Thomanerchor wieder nach Bamberg und bot in seiner taufrischen Singefreudigkeit unter Karl Straube einen Abend, der zu nachhaltigem Erlebnis wurde. Paul Grümmer brachte in Verein mit dem von seinem Bruder geführten Grümmerquartett mit italienischer, niederländischer und altfranzösischer Kammermusik die selten gehörte Viola da Gamba zu Ehren. Vielleicht fühlte sich durch diesen Abend der Bamberger Komponist Lukas Böttcher zur Komposition eines Konzertes für Gamba angeregt, das dann auch gegen Ende des Jahres durch Robert Grote im Rundfunk aus der Taufe gehoben wurde. Ein Klavierabend Alice Laudolt stand unter keinem besonders günstigen Stern. Großem Interesse dagegen begegnet das ebenso gewagte als verdienstvolle Unternehmen des einheimischen Pianisten Karl Leonhardt, an 6 Abenden das ganze Sonatenwerk Beethovens darzustellen. Das Bamberger Konzertorchester unter Karl Schäfer trat wiederholt mit schönem Erfolg an die Öffentlichkeit. Ein Kirchenkonzert, in dem die treffliche Sängerin Sophie Höpfl-Würzburg unter

Mitwirkung von F. Straub (Orgel) und M. Möhrlein (Violine) Werke von Buxtehude, Händel, Bach, Reger, Haas und Rüdinger zu tiefer Wirkung brachte hatte gleichen Erfolg wie eine von P. Autbert Karg veranstaltete musikalische Erbauungsstunde, in welcher dieser nach einigen Kurzmotetten aus der eigenen Feder einen Festpsalm von Gorrissen für Knaben- und Männerchor, Orgel und Bläsermusik zur Uraufführung brachte, welcher starke Wirkung hinterließ.

Reges Leben herrschte unter den Bamberger Gesangvereinen, von denen die meisten mit anerkennenswerter Energie sich vom Trott und Trill unzeitgemäßer Liedertafelei zu befreien wissen. So ließ der führende Gesangverein „Liederkranz" unter seinem äußerst rührigen Dirigenten Georg Bauer in seinem 2. Konzert zeitgenössische Komponisten zu Worte kommen, darunter auch die Einheimischen: Karl Schäfer, Alfred Küffner, Heinrich Harms, Andreas Stubenrauch und Franz Keitbold. Die unter der Leitung von Josef Nüßlein stehende Chorgemeinschaft veranstaltete in Verfolg der aus der Lobeda-Singbewegung gegebenen Anregungen ein öffentliches Volksliedersingen, das von bestem Gelingen begleitet war und seine besondere Note in der Aktivierung des frisch die alten und neuen Weisen mitsingenden Publikums hatte. Aus der Weihnachtszeit ist noch bemerkenswert die Uraufführung der Kantate „Kreuz und Christnacht" für Alt, Kinderstimme, Orgel, Violine und Klavier (Harfe) von Franz Berthold. Die mit schönen Stimmitteln ausgestattete Konzertsängerin Charlotte Wollenweber, die bei gleicher Gelegenheit auch einige modern empfundene Weihnachtslieder von Max Schmidtkonz aus der Taufe hob, ersang sich mit der Partie der „Seele" einen vollen Erfolg.

Franz Berthold.

BONN. Das vergangene Jahr brachte noch drei Symphoniekonzerte unter Leitung von GMD Abendroth. Hermann Wunschs „Fest auf Monbijou" wurde uraufgeführt. Die Verbindung von altertümelnden und modernen musikalischen Elementen ist nicht immer geglückt; manches klingt zu gewollt. Die Instrumentation ist geschickt und interessant. Solist des Abends war Walter Braunfels, der sein Klavierkonzert in A-dur zu interpretieren versuchte. Den Höhepunkt des Abends bildete Tschaikowskys VI. Symphonie, die Abendroth mit unserem Orchester hinreißend gestaltete. — Im zweiten Konzert spielte Alfred Höhn Brahms' Klavierkonzert in d-moll mit stärkster Konzentration, so daß die Dämonie dieses Werkes fast zu klassischer Form gebändigt schien, während das Orchester die Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn mit stark dramatischer Zuspitzung und ferner Schuberts große C-dur-Symphonie erklingen ließ. — Im letzten Konzert hörte man die Ouvertüre zu „Anakreon" von Cherubini und die Zweite von Brahms. Beide Werke waren ein Triumph für den Dirigenten und das Orchester. Solistin des Abends war Alma Moodie, die Beethovens Violinkonzert mit männlicher Kraft und stärkster Präzision spielte. Aber man vermißte die Wärme der seelischen Vertiefung, die gerade dieses Werk Beethovens fordert. Der Städtische Gesangverein unter Leitung von Dr. Hans Wedig führte in einem Sonderkonzert, zusammen mit dem Bonner Männer-Gesangverein und dem Männer-Gesangverein „Liederkranz", Werke von Richard Wagner auf. Die Faustouverture klang schleppend und untheatralisch. Das „Liebesmahl der Apostel" erwies sich als wenig wirksam. Die Verwandlungsmusik und der Schluß des I. Aktes des „Parsifal" klang müde und ausdruckslos. In dieser Form wirkt die Szene jedenfalls nicht im Konzertsaal. Johanna Hesse (Köln) sang die Wesendonklieder und die Arie der Elisabeth („Tannhäuser", II. Akt) mit tiefem Ausdruck und feiner künstlerischer Gestaltung. — In einem zweiten Konzert kam Brahms' Requiem zur Aufführung. Die Chöre waren gut einstudiert, wenn auch die Tempi zuweilen zu gedehnt blieben. Solistin war Adelheid Armhold; ihre Stimme glänzte nur in der Höhe. Die Baritonpartie sang Johannes Willy. Ferner spielte das Orchester die Symphonie in B-dur von Schumann. Sie störte das Programm; sie störte aber auch dadurch, daß in ihrer Interpretation ein fortwährender Gegensatz von militärischem Ruck und sentimentaler Gedehntheit zum Ausdruck kam. — Im letzten Konzert brachte Wedig eine sorgfältig vorbereitete Aufführung der „Jahreszeiten" heraus, die volle Wirkung tat. Solisten waren Henny Wolff (Berlin) Sopran, Johannes Willy Baß, Jos. Cron (Basel) Tenor und Margarete Patt (Bochum) Alt. Gustav Claßens (Bad Godesberg), der inzwischen Leiter unseres Bonner Musiklebens geworden ist, gab ein Akademisches Sonderkonzert. Neben Regers Ballettsuite und Hugo Wolfs „Italienischer Serenade" interessierte vor allem Maurice Ravels Bearbeitung der „Bilder einer Ausstellung" von Mussorgsky. Leider bewältigte das Orchester seine Aufgabe in diesem Werke nicht; denn die notwendige stärkere Besetzung der Streicher fehlte. Am 8. März führte Johann Strauß den Dirigentenstab. Er dirigierte ebenso sachlich wie hinreißend, sodaß das Orchester im beschwingten Rhythmus und in der Klanggebung sich selbst übertraf. Der Bachverein führte unter Leitung von Willy Poschadel Bachs „Matthäuspassion" auf. Die Chöre waren vortrefflich einstudiert, und sie klangen im allgemeinen auch gut; dabei ließen sie aber öfters die erhabene Weihe vermissen. Als Solisten wirkten mit: Susanne Horn-Stoll (Sopran), Johanna Egli (Alt);

Kreuchauff als Evangelist ließ in der Deklamation manche Wünsche unerfüllt; besser wirkte Herm. Achenbach als Christus. Die anderen Baßpartien sang Hans Wocke vorzüglich.

Im zweiten Kammermusikkonzert spielte das Budapester Streichquartett Beethovens Quartett Werk 95, Mozarts Divertimento in Es-dur (Köchel 563) und Schuberts d-moll-Quartett. Alle Werke wurden mit feinster künstlerischer Ausfeilung geboten. Mozarts Divertimento klang unübertrefflich schön. In einem weiteren Konzert spielte Edwin Fischer Beethovens Waldstein-Sonate, Schumanns Fantasie in C-dur und Chopins Sonate in h-moll. Der Eindruck seines Spieles war überwältigend; denn alle Werke wurden in ihrem vollen Gehalt restlos ausgeschöpft. Der ganze Abend war die Offenbarung eines nachschaffenden Künstlers idealsten Formates. — Prof. Adolf Busch bot mit Rudolf Serkin Sonaten von Beethoven (Werk 12, Nr. 1 und 3), Brahms (Werk 100) und die Fantasie von Schubert (Werk 159). Beide Künstler spielten aus dem Gedächtnis. Serkin bewunderte man besonders in der Schubertschen Fantasie. Die Sonate von Brahms erhielt eine etwas zu klassisch-ruhige Formung.

Der Bühnenvolksbund veranstaltete am 19., 20. und 21. März eine Brahmsfeier. Frau Elly Ney stand im Mittelpunkt dieser drei Tage. Sie spielte die drei Klaviersonaten des Meisters mit Dämonie und Poesie. Wie immer, so machte auch diesmal die F-moll-Sonate den tiefsten Eindruck. Zusammen mit Willi Stroß (Violine) und Ludw. Hölscher (Cello) brachte sie die Trios: Werk 8, Werk 87 und 101 zu Gehör. Zum Vortrag des Klavierquintetts kam noch Fritz Lang (Viola) hinzu. Das kammermusikalische Zusammenspiel war vorbildlich. Emmi Leisner sang „Vier ernste Gesänge" (Werk 121) und andere Lieder. Am 27. April gab Heinrich Schlusnus einen Liederabend. Er sang Balladen von Löwe, Lieder von Schubert und Hugo Wolf. Die Beethovenhalle war ausverkauft; die Zuhörer feierten den Künstler begeistert. Johannes Peters.

BRAUNSCHWEIG. Die zweite Hälfte der Spielzeit des Landestheaters wurde durch stete Unruhe gestört, machte also ein zielbewußtes Arbeiten fast unmöglich. Intendant Dr. Thur Himmighoffen folgte dem ehrenvollen Rufe an das Staatstheater in Karlsruhe. Allgemein bedauerte man sein Scheiden; denn die ethische Seite seiner Arbeit war ihm ebenso wichtig wie die künstlerische und geschäftliche. Als temperamentvolle, glückliche Natur suchte er stets den Forderungen der Zeit in echt deutscher Art gerecht zu werden; von großer geistiger Beweglichkeit, beherrschte er als Spielleiter nicht nur das Schauspiel, sein ureigenstes Gebiet, sondern auch die Oper, der Operette ganz zu geschweigen. Die schwersten Aufgaben übernahm er selbst, z. B. Glucks „Orpheus", „Palestrina", Verdis „Falstaff" und „Oberon" in neuer Bearbeitung von H. Kaiser, und sicherte den Werken von vornherein großen Erfolg. Das Wagner- und Brahms-Gedenkjahr feierte er durch Konzerte und die Bühnenwerke des Bayreuther Meisters von „Rienzi" bis „Parsifal", die im Laufe des Winters einzeln szenisch und musikalisch in sorgfältiger Arbeit aufgefrischt, in den Frühjahrsfestspielen zu einem gewaltigen Zyklus vereinigt wurden. Der deutschnationale Grundzug desselben erfuhr durch Paul Graeners „Friedemann Bach" eine höchst angenehme Ergänzung; über die Uraufführung von Willy Czerniks „Wette ums Glück" wurde besonders berichtet.

GMD Klaus Nettstraeter führte die Abonnementskonzerte der Landestheater-Kapelle mit gesteigertem Erfolge zu Ende. Die Wiedergabe der Klavierkonzerte (B-dur und d-moll) von Brahms, gespielt von Edwin Fischer und Meta Hagedorn-Chevally, forderte zum Vergleich heraus. Beide sind für Männer gedacht; selbst Clara Schumann, „das künstlerische Gewissen des Meisters", fürchtete, daß ihre körperliche Kraft nicht ausreichen würde. Die hier beliebte Pianistin blieb in letzterem Werk frisch bis zum Schluß. Als Hamburgerin kam sie dem norddeutschen Seelengehalt des berühmten Landsmannes näher als andere, erhob im Mittelsatz die weiche, klagende Sehnsucht der sinnlichen Klangfarben zu religiöser Seligkeit und verlieh den Ecksätzen durch stählerne Energie dramatische Leidenschaft. E. Fischers überzeugende Leistung wurde durch die nachfolgende 6. Symphonie Bruckners stark beschattet. Beethovens „Neunte" unter Mitwirkung des Soloquartetts der Oper und Nettstraeters „Philharmonischer Chor" krönte die stolze Reihe: der aufrichtige Dank galt allen Mitwirkenden. Im übrigen herrschte namentlich in den Vereinen reges musikalisches Leben. Der Bühnenvolksbund, der als benachbartes Gebiet auch die Musik eifrig pflegt, verpflichtete für die Symphoniekonzerte wieder Kapellmeister Otto Sommer mit seinem Musikverein, für die Kammermusik das Guarneri-, Dresdener-, Wendling- und Klingler-Quartett sowie das Braunschweiger Trio, den Rahmen bildeten Chöre der Singschar von Kurt Thomas (Leipzig) und der „Singakademie" von Willi Sonnen. Dieser erwies sich am rührigsten, bot seltene a cappella-Chöre, ein Kammerorchesterkonzert und einen Liederabend von A. Fischer (Berlin) und krönte seine vielseitige, anregende Tätigkeit durch eine vorbildliche Wiedergabe von Bachs Matthäuspassion. Durch das harmonische Zusammenwirken der Solisten, des Chors und Orchesters wurde das Werk jedem zum Erlebnis. Diese Wirkungskraft gipfelte

in der Abendmahlsrede, in der D. Dr. Hans Joachim Moser (Berlin) dem erlösenden Sinn des Sterbens unübertrefflichen Ausdruck verlieh. Auf gleicher Höhe stand O. Jochums Oratorium „Der jüngste Tag", mit dem der Braunschweiger Lehrergesangverein sein vierzigjähriges Jubiläum feierte, sich mit Ruhm bedeckte, und Willy Czernik sich die goldenen Sporen als erstklassiger Dirigent verdiente. —

Der Umschwung der mit dem Leben unzertrennlich verbundenen Kunst kann hier als Beispiel für die gegenwärtig herrschende Zeitrichtung gelten. Dem Brausen des gewaltigen Windes am ersten Pfingstfeste gleich fegte der neue Geist alles Krankhafte hinweg und lockerte den Boden für die junge, vielversprechende Saat. Oskar Walleck, der Intendant des Landestheaters, erwarb sich sehr bald ohne Gewaltmaßregeln das Vertrauen des Personals, denn „gar leicht gehorcht man einem edlen Herrn, der überzeugt, indem er uns gebietet". Da er sich überdies im Schauspiel, wie in der Oper, als hervorragender Spielleiter betätigt, erhielt der künstlerische Betrieb eine seltene Einheit. Der Spielplan brachte kein Werk ohne szenische und musikalische gründliche Auffrischung. Die Wahl der deutschen Opern: „Fidelio", „Die Zauberflöte", „Der Freischütz", „Der Waffenschmied" usw. fand, wie die Wiedergabe derselben, allgemeine Zustimmung. Die Stelle des GMD Nettstraeter blieb unbesetzt, Willy Czernik und Hans Simon betreuen als gleichgestellte erste Kapellmeister die großen Opern — letzterer führte sich mit Verdis „Macbeth" vielversprechend ein und errang mit dem Intendanten stürmischen Erfolg — während sich Willi Sommerfeld als gewandter Führer der Spieloper, Operette und des Balletts erweist. Der lyrische Bariton Karl Momberg, ein Braunschweiger Kind, hatte, begünstigt durch die Heimat und seinen Lehrer Willi Sonnen, den früheren Heldenbariton, bald gewonnenes Spiel, während sein Kollege A. Weikenmeier in der höheren Stimmlage immer noch von seinen Vorgängern Marcel Wittrisch (Berlin) und Valentin Haller (Leipzig) beschattet wird.

Für die Abonnementskonzerte wurde der Streichkörper der Landestheaterkapelle wesentlich verstärkt, die Leitung übernahm Professor Hermann Abendroth, der auch nach der weihevollen Einleitung des Begrüßungsabends des Deutschen Handelstages durch Beethovens 7. Symphonie von dem überfüllten Hause jubelnd gefeiert wurde. Richard Strauß, Paul Graener und Hans Pfitzner führen an besonderen Abenden eigene wichtige Werke auf. Viel Anklang findet die aufgenommene Pflege der Kammermusik im Thronsaal des Schlosses, für die sich die ganze Landestheaterkapelle, zunächst das „Braunschweiger Trio", das „Wachsmuth"- und das „Nationalsozialistische Streichquartett" zur Verfügung stellten. Das ehemalige „Neue Operetten-Theater" erstand dem Phönix gleich als „Theater der deutschen Arbeitsfront" aus der Asche und bringt das gute, alte deutsche Singspiel z. B. „Mein Leopold", „Das Glücksmädel" u. a. wieder zu Ehren, tritt also mit dem Landestheater nicht in Wettbewerb, stellt aber auch seine Kunst in den Dienst am Volk.

Kapellmeister Otto Sommer wurde von der „Nationalsozialistischen Kulturvereinigung" als der geeignete musikalische Führer gewählt. In den Konzertsälen herrscht reges Leben, Willi Sonnen führte mit seiner „Singakademie" Händels „Messias", Willy Czernik mit dem „Lehrergesangverein" das moderne Oratorium „Der jüngste Tag" von O. Jochum auf. Domorganist Walrad Guericke nahm seine Domkonzerte wieder auf. Der Rich. Wagner-verband deutscher Frauen" verpflichtete für die ersten Konzerte das Klingler-Quartett und Walter Gieseking, Karl Straube gestaltete das Domkonzert mit seinem Orgel-Schüler Gerhard von Schwartz und dem Thomaner-Chor (Leipzig) der Hörerschaft zum unvergeßlichen Erlebnis. Der Musikfreund kann also trotz des andauernden Kampfes und mancher Not mit Ulrich von Hutten bekennen, daß es eine Lust ist zu leben. Ernst Stier.

BRAUNSCHWEIG. (Uraufführung der Oper „Engelbrekt" von Nathanael Berg.) Mit der Wahl dieses Werkes hat der neue Intendant Oskar Walleck jedenfalls einen glücklichen Griff getan, denn der blutsverwandte schwedische Dichterkomponist überließ sich nach Abschluß der Studien in seiner Vaterstadt Stockholm willig dem Einfluß der deutschen Musik und wählte Wagner, Schumann, Liszt neben seinem Landsmann Rangström zum Vorbilde. Während des längeren Aufenthaltes in Deutschland verfolgte er auch die politischen Verhältnisse, schloß sich dem Reichskanzler an, und so entstand die erste Hitler-Oper; denn der Meister erhofft für sein Vaterland einen ähnlichen Retter, der das Volk aus der Knechtschaft zur Freiheit führt. Mit heißer Inbrunst setzt der Titelheld in dem schweren Kampfe sein Leben ein, unterliegt aus mangelnder Unterstützung und wird erst nach seinem Tode als Nationalheld in seinem wahren Werte und Ziel erkannt, vom ganzen Volk aufrichtig betrauert. Der Stoff baut sich in sieben lose verbundenen Bildern auf, neigt also mehr zu epischer Breite als zu dramatischen Ballungen. Die lyrischen geschlossenen Formen wurzeln im Volksleben, sie entstammen wahrscheinlich heimatlichen Hirten- und Tanzliedern, verbürgen also längere Lebensdauer.

Das erste Bild erinnert an die Zwiesprache Siegfrieds mit dem Waldvöglein. Der riesenhafte Bauernführer wird durch die Instrumente des Krieges und der Jagd, also Trompeten und Hörner, gezeichnet, er geht sogar im Hause immer wuchtig, musikalisch schwer gepanzert einher. Diese Äußerlichkeit erschwert die Aufgabe der Solisten und verlangt sieghafte Stimmen. Der Schwerpunkt liegt im Orchester und in den Chören. Die Handlung wird durch Wagners Sprechgesang geführt, die Verbindung der einzelnen Bilder durch breite instrumentale Zwischenspiele bewirkt, das ganze Werk nur durch eine kürzere Pause unterbrochen. Nach Überwindung der atonalen Häßlichkeiten herrscht hier wieder Klarheit des Aufbaues, Schönheit der melodischen Linie und Wohlklang der Harmonie. Die Partitur enthält einzelne Anklänge an die genannten Vorbilder, wahrt aber streng die scharfe persönliche Prägung; der Ausdruck entsprießt der gegenwärtigen Weltanschauung. Die Wiedergabe vereint in allen Einzelheiten sorgfältigste, liebevolle Vorbereitung, der Intendant erwies sich wieder als mitschöpferischer Spielleiter, Kapellmeister Willy Czernik wurde als Dirigent in den letzten Proben vom Komponisten unterstützt. Der Titelheld Karl Schmidt bot eine Meisterleistung, ihm schlossen sich Gusta Hammer (Frau) und Marlene Müller (Tochter) würdig an. Die Vertreter der vielen kleinen Rollen fügten sich leicht in den Rahmen und ermöglichten ein glattes Zusammenspiel. Der Erfolg war stürmisch, das voll besetzte Haus ehrte den schwedischen Gast durch Blumen, zwang ihn durch lauten Beifall inmitten der Führer und Hauptdarsteller immer wieder an die Rampe, er dankte freudestrahlend und nahm jedenfalls den besten Eindruck aus Braunschweig in seine Heimat mit.

Ernst Stier.

BREMEN. GMD Wendel hat den philharm. Chor durch frische Stimmen merklich verjüngt, sauber und klangschön durchgebildet, so wie er für Haydns ewig junge „Jahreszeiten" nötig ist. Das kam auch Bachs Matthäus-Passion zugute, die am Karfreitag unter Wendels Leitung ergreifend schön erklang. Interessant, wenig Tage zuvor die Schützsche Matthäus-Passion zu hören, um die sich der Remberti-Kirchenchor unter Schlotke verdient machte. Brahms und Beethoven sind Wendel Herzensangelegenheiten. Darum findet er durch sie den Weg zum Herzen der Hörer, die ihm verdient huldigten. Von den verpflichteten Solisten sei die 17jährige Krasmann nachdrücklichst genannt (Tschaikowskys Klavierkonzert). Bei ihr ist alles vorhanden, was auf eine Pianistin großen Stils hinweist. — Die von 8 auf 4 beschränkten Kammermusiken bestritten Klinger-, Wendling- und Kolisch-Quartett. Gáls Quartett in a-moll und drei Stücke für Streichtrio des Landgrafen von Hessen waren uns neu.

Die Solistenkonzerte des Künstler-Vereins stellen durch Programmgestaltung und Güte der Künstler (L. Willer, C. Hansen, R. Serkin, H. Arens) einen bedeutenden Kulturfaktor Bremens vor, der nicht weg zu denken ist. In Vertretung des GMD Wendel dirigierte der 1. Opernkapellmeister, Karl Dammer, das Orchester-Konzert (Coriolan, Brahms Nr. 1). Klare Gliederung der Struktur, innerliche Ausdeutung der Werke und großzügiger Schwung sind die hervorstechenden Eigenschaften des auch für den Konzertsaal hervorragend begabten Dirigenten.

Liesche wiederholte mit seinem Domchor die Markus-Passion von C. Thomas. Thomas würde sich über die vorzügliche Aufführung gefreut haben, und wir Hörer sind zu der Überzeugung gekommen, daß dieses Werk kompositorisch höher steht als T.'s Weihnachtsoratorium. Das Konzert des Lehrergesangvereins (Liesche) soll mit Lendvai's „Befreiungspsalm" und Motetten von Höller nach Inhalt und Darstellung besondere Höhenlage gehabt haben. Mit einer Aufführung des Requiems (Uraufführung an gleicher Stelle 1868) zollte der Domchor Brahms ein würdiges Gedenken.

Für den seinen 70. Geburtstag feiernden Instrumental-Verein hatte B. Bulling das „Musikalische Opfer" von Bach eingerichtet. In einer Kammermusik hatte es tiefgehende Wirkung. Ein überfüllter Saal dankte von Herzen für diese „Erstaufführung". — Der Organist zu St. Stephani, Wilh. Evers, machte für die modernen Orgelkomponisten K. Hasse, Karl Hoyer und J. N. David Propaganda. Sein hochwertiges Spiel enthüllte das große Können und die klanglichen Feinheiten, die in diesen bedeutenden Werken stecken. Bremens künstlerischer Nachwuchs meldete sich beachtlich mit einem Brahmsabend: Der Pianist Carl Seemann betont noch etwas stark seine überlegene Technik, das Violinspiel A. v. Thülen's ist sauber und klangschön im Ton, aber in der Darstellung zu kühl, Sigrid Succo's Cello tönt weich und anschmiegsam.

Unsere Oper leitete durch eine Gedenkfeier das Wagnerjahr ein. Sie war in der glücklichen Lage, alle Opern vom Holländer bis zum Parsifal mit tüchtigen eignen Kräften (soweit die Grippe nicht Ersatz forderte) besetzen zu können. Der Kapellmeister Dammer betreute die Werke und vollbrachte mit dem trefflichen Orchester Leistungen, die auch dem verwöhnten Hörer größte Hochachtung abnötigten. (Ausverkaufte Häuser!) Mit Bienenfleiß arbeitet man an unserem Theater unter Dr. Beckers Intendanz. In textlicher und musikalischer Neubearbeitung kam Rossinis melodienselige Semiramis als komische Oper heraus, der es leider aber an Komik fehlt. An dem blitzsauberen

Spiel des Orchesters unter Dammer konnte man seine helle Freude haben. Undine in neuer Ausstattung dokumentierte die Unverwüstlichkeit dieses köstlichen Werkes. Dr. Kratzi.

DRESDEN. (Uraufführung: „Münchhausen", Oper in 3 Akten von Mark Lothar, Text von Wilhelm M. Treichlinger.) Mark Lothar, dessen zweiaktige Oper „Lord Spleen" vor einigen Jahren in Dresden uraufgeführt worden ist, hat ein abendfüllendes Werk ganz ähnlicher Art, die Oper „Münchhausen", geschrieben; es scheint, daß es ihm die behaglichen Außenseiter der menschlichen Gesellschaft: die Phantasten, Sonderlinge, Aufschneider und die aus ihren Geschichten sich ergebende Mischung von Ironie, Witz und tieferer Bedeutung besonders angetan haben. Zu Recht angetan haben, denn ein Werk wie „Münchhausen" zeigt Lothars Können im besten Licht. Weniger phantastisch, als nach der Ankündigung einer „Wiedererweckung der Maschinenoper" zu erwarten war, gibt Lothars Oper eigentlich nur im ersten Akt einen Ausschnitt aus des „Münchhausens abenteuerlichen Reisen zu Wasser und zu Lande": auf die das Ende des ersten Akts füllende Reise zum Monde folgt eine weitläufige, fast durchweg wegen der schwierigen Textgebung schwer zu verfolgende zopfige Biedermeiergeschichte, in welcher von einem braven Domestikenpärchen, von einer alternden, männerjagenden Fürstentochter und einem Pseudofürsten die Rede ist, so intensiv und so breit die Rede ist, daß Münchhausen im Grunde nichts weiter zu tun hat, als dieses Wechselspiel kleiner Glückseligkeiten und großer Herzensverwirrungen zu ironisieren. Verzichte und neue Erfindungen des Lügenbarons fügen die Herzen und die Geschicke zusammen, und als Münchhausen danach plötzlich verschwindet, wird allen Beteiligten mehr oder weniger klar, daß ohne die Lebenshaltung des großen Lügners kein rechtes Auskommen ist. Die nackte Wahrheit, zu der sich Münchhausen am Ende bekennen will, wird von Amts wegen verboten, und alle Beteiligten fahren fort „wohl zu lügen".

Man wird, wenn man den Sinn dieses Stückes bedenkt, nicht selten an Lortzing und seinen „Wildschütz" erinnert; es lassen sich textlich und musikalisch verblüffende gleichlaufende und auch gegensätzliche Parallelen (man beachte vor allem die Parallele Münchhausen—Wildschütz—Gräfin) finden, und auch in musikalischer Hinsicht kann man von einer gewissen Verwandtschaft sprechen. Lothar arbeitet zwar mit den Mitteln des ganz großen, ganz modernen Orchesters, aber die flüssige Schreibweise, die charakteristische Mischung von romantischer und von opera buffa, die Durchsichtigkeit in der Führung des Ensembles, die instrumentalen Scherze, an welchen sein Werk besonders reich ist: all diese Kennzeichen stellen das Werk — das ein Textwort von Immermann als Motto trägt — in die geistige Sphäre Lortzings und seiner Opern. Nach Versuchen, wie sie die „Zwillingsesel" von Dressel, wie Kusterers „Was ihr wollt" sie darstellen, ist das kein Fehler. Man ist erfreut, einen zwar weder schlagenden noch zündenden Text (der überdies ganz amüsant ist) von einem Instrumentalisten ersten Ranges vertont und in solcher Weise aufgeführt zu hören. Sein entscheidender Mangel liegt freilich in einer fast durchweg unklugen Wortwahl; was sollen Sätze wie „Denn die Hauptsache für das Gedeihen aller Dinge ist Exklusivität", was sollen Worte wie „Gedankenfledderer", „Glückseligkeitszüchter" oder „Das Geschmeiß dieser widerwärtigen Sonntags- und Zufallslügner" in einem Operntextbuche? — ein Nachteil, der sich im Falle Münchhausen besonders deshalb so ausgesprochen behindernd auswirkt, weil die gewollte tiefere Sinngebung, das Zurücktreten der Gestalt des Münchhausen, der nicht nur wirklich mit seinem Spiegelbild redet, sondern zugleich der Spiegel im Spiegel seiner Mitmenschen ist nicht ohne weiteres und erst nach einigem Nachdenken für den Hörer begreiflich wird. Es gibt in dieser Oper sehr viel zu sehen, ein dreigeteiltes Haus, das eine sehr große Rolle im Stücke spielt, dann eine Zollschranke vor dem Mond und schließlich die Mondlandschaft selbst in verschiedenen Phasen: der Aufwand, der hier an Mondgeistern jeder Art getrieben, das phantastische Element, welches zum Mittelpunkt des Geschehens im ersten Akt wird, stempeln das Werk geradezu zu einem Weihnachtsmärchen für große Kinder, das leider im zweiten und dritten Akte auf die bizarre, skurile Umwelt und auf die Menschen von Hechelkram sich beschränkt, die ganz leise an E. Th. A. Hoffmannsche Menschen gemahnen, ohne doch deren Exaktheit der Konturen, ohne doch deren Genialität zu haben. Musikalisch geht Lothar neue Wege; seine Musik ist unabhängig von irgendwelcher Richtung, durchaus selbständig, klanglich reizvoll und rhythmisch apart geschrieben; alles — sowohl die Behandlung des Apparates im ganzen wie auch die musikalischen Einzelheiten — ist von verblüffender, staunenerregender Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit; das Ganze wirkt ebensowenig gemacht wie anstregend, und man scheidet in guter Laune, freilich auch im Bewußtsein, daß etwas Besonderes sich nicht begeben hat, von dem Werk.

Die Dresdner Uraufführung unterstand der musikalischen Leitung von Hermann Kutzschbach und der Spielleitung Waldemar Staegemanns. Kutzschbach, der in der gegenwärtigen Freiheit seines künstlerischen Schaffens neuerdings Aufführungen herausbringt, die

ihresgleichen vergeblich suchen („Meistersinger", „Zauberflöte", „Arabella", „Alkestis") — die freie künstlerische Entfaltung tut doch in jedem Falle Wunder —; Staegemann, der in seinem erfolgreichen Bemühen um das Bühnengeschehen von Adolf Mahnke und von Elisabeth v. Auenmüller — einer Begabung von allererstem Rang — unterstützt wurde, in den Hauptrollen Schöffler (Münchhausen), Böhme (Ignatius), Maria Cebotari (Liesbeth), daneben aber auch Dittrich, Schmalnauer Kremer und die ganz junge Elfriede Trötzschel bestimmten den Bühnenerfolg des Werkes, der einzig durch die ausgesprochene Fehlbesetzung der Rolle der Emerantia (Martha Fuchs) — ein hoffentlich letztes Erinnern an eine vermeintlich schon überwundene falsche Personalpolitik — nicht absolut war. Der Beifall war lebhaft.

Einen „Geistlichen Dialog nach Worten der Heiligen Schrift für Altsolo, Chor, drei Klarinetten und eine Baßklarinette" (Werk 21) von Helmut Meyer (Bremen) brachte der Kreuzchor zur Uraufführung. Die herkömmliche Voraussetzung, wonach das Textwort die Grundlage der Musik bildet, ist in dieser Komposition bewußt außer acht gelassen; die Komposition trägt ganz deutlich die missionarische Absicht zur Schau, unter Zuhilfenahme der Künste die geistig-geistliche Wirkung der Textworte zu vermitteln; diesmal läßt Meyer einen Ungläubigen (Altsolo) mit den Gläubigen (Chor) ein Zwiegespräch nach von ihm selbst gewählten Worten der Schrift führen: der Ungläubige wird bekehrt und zum Schluß stimmen alle einen Lobgesang auf Jesum Christum an. Dem Vorwurf entsprechend, liegt alles Gewicht der Komposition auf der Behandlung der Altstimme und des Chores: eine sehr starke, inbrünstig gläubige Künstlerseele ringt um den künstlerischen Ausdruck des religiösen Erlebens, ohne vorerst zu einer zwingenden, in der Wirkung umfassenden Durchführung des gestellten Themas zu gelangen. Kirchenmusikdirektor Mauersberger (dessen Bemühen um zeitgenössische Kirchenmusik so intensiv ist, daß man in Dresden eigentlich die gesamte Entwicklung der Kirchenmusik — noch dazu in mustergültigen Aufführungen — verfolgen kann) und der Kreuzchor brachten das schwierige Werk in vorbildlicher, eindringlicher Weise zu Gehör.

Von den sonstigen musikalischen Veranstaltungen des Berichtsmonats ist die Erstaufführung des Graenerschen Cello-Konzertes durch Paul Grümmer (im zweiten Philharmonischen Konzert) und das Dirigenten-Gastspiel von Hans Knappertsbusch (München) in den Sinfonie-Konzerten der Staatsoper zu erwähnen; Knappertsbusch dirigierte die „Vierte" von Brahms und Beethovens „Eroica", ohne daß seine Direktionsweise einen Vergleich mit den anderen Leitern dieser Konzerte (Böhm, Krauß und vor allem Abendroth) zuläßt und zu einer Wiederholung des Gastspieles Anlaß gäbe. — In einem Konzert des Bärtich-Quartettes zwang ganz besonders zum Aufhorchen Dora Haußmann, eine noch jugendliche Pianistin, welche mit Weichheit und zugleich großem Elan ein Klavier-Trio Beethovens im besten Sinne des Wortes „führte". Gerhart Göhler.

HAMBURG. Will man die Höhepunkte, die sich in der ersten Hälfte des gegenwärtigen Konzertwinters ergeben, herausheben, so wird man vieles nennen müssen, — in erster Linie vielleicht das erste Furtwängler-Konzert mit den Berliner Philharmonikern, das eine unerhört schöne Aufführung von Schuberts „Unvollendeter" und des Strauß'schen „Zarathustra" ergab. Was Furtwängler hier namentlich aus dem zweiten Symphoniesatz macht, verhält sich fast wie ein packendes Drama zu einem sonst gewohnten hübschen Schauspiel. Aber auch in der Reihe der sechs Philharmonischen Konzerte ergab sich manches Übergewöhnliche, so im vorletzten durch die Mitwirkung Sigrid Onegins mit den zum dramatischen Erlebnis gesteigerten Arien aus Verdis „Macbeth" und der mehr auf gesangliche Wirkung abgestellten Alt-Koloraturarie aus dem Rossinischen „Aschenbrödel", und ganz besonders im letzten mit einer wahren Prachtaufführung von Verdis „Requiem" (Soloquartett: Wally Kirsamer, Edith Niemeyer, Karl Erb und Mathieu Ahlersmeier). Nach Dr. Karl Mucks unerwartetem Ausscheiden aus dem Hamburger Musikleben war die Leitung dieser Konzerte bis zum Antritt des neuen für Hamburg ausersehenen Musikführers in die Hände Eugen Papsts gelegt, bis auf eines, für das der Bremer GMD Prof. Ernst Wendel herangezogen wurde. Er bot die etwas eigenwillig gestaltete dritte Brahms-Symphonie und das von ihm in prachtvoller Orchesterwirkung übertragene Bachsche Präludium und Fuge D-dur, und brachte Kulenkampff mit, der sich in bekannter Vollendung mit dem für Spieler und Hörer gleich anstrengenden Regerschen Violinkonzert auseinandersetzte. Im übrigen haben wir Papst in den Philharmonischen sowohl als in den Symphonie-Konzerten je eine wundervolle Bruckner-Aufführung zu danken, und man mußte die oft erschreckende Leerheit dieser großen Konzerte um so schmerzlicher empfinden, als auch ein paar berufenste Solisten wie Elly Ney, Wilh. Kempff und Prof. Havemann (Beethoven-Konzert) für sie werben halfen. Die Papst-Symphoniekonzerte mit zwei immer anziehungssicheren Beethoven- und Tschaikowsky-Pro-

grammen blieben diesmal auf vier beschränkt, von denen das dritte einen interessanten Gast am Pult sah, — den japanischen Meisterdirigenten Hidemaro Konoye, den man als ausgezeichneten Pionier europäischer Musik kennen lernte. Was an der ersten Brahms-Symphonie noch ein wenig spröde erscheinen mochte, das setzte sich im Strauß'schen Don Juan in blühende und glühende Farbigkeit um. Dazwischen hörte man auch hier die von Konoye modern gesetzte, auf ein paar Tönen aufgebaute altjapanische Hofmusik mit ihrer klagenden Eintönigkeit und zum Schluß als eine Verbeugung an das neue Deutschland Regers wohl durch den Weltkrieg veranlaßte Vaterländische Ouvertüre mit ihrer echt Regerisch großartigen kontrapunktischen Verschlingung nationaler Gesänge. Man bemerkte übrigens, daß die zahlreich anwesenden Japaner sich als erste bei den sich erkennbar aus der Regerschen Tonfülle entwickelnden Klängen des Deutschlandliedes erhoben.

Nach dem sang- und klanglosen Abgang Dr. Mucks, den man nach seiner fast unersetzlichen Bedeutung für das hamburgische Musikleben als den großen Gestalter des Philharmonischen Orchesters schwer vermißt hat, gestaltete sich Eugen Papsts zweifacher Abschied — im letzten Philharmonischen sowohl, in dem er noch einmal die von ihm in langjähriger Tätigkeit zu überragender Höhe gebrachte Singakademie ins Treffen führte, als im letzten Symphoniekonzert — zu einer überwältigenden Sympathiekundgebung mit nicht endenden Ovationen und einem gewaltigen Blumenregen. Schweren Herzens haben die Hamburger ihren Dirigenten ziehen lassen, und die Opfer, die die Neugestaltung unseres in völliger Umwälzung begriffenen Musiklebens fordert, werden manchem schmerzlich sein; wenigstens darin hat man dann nach der unaufhaltsamen Flucht aus den Konzertsälen die Genugtuung, festzustellen, daß von einer Lockerung der inneren Verbundenheit zwischen den Musikfreunden und den Musikvermittlern — Orchester und Dirigenten — keine Rede war. Papst haben wir noch die immer bedeutende, angestammte Bußtags-Aufführung des Brahms'schen Requiems zu danken; im übrigen hat die Chormusik nach der Auflösung des Sittardschen Michaelis-Kirchenchores wesentliche Einschränkung erfahren; nur der Cäcilien-Verein bot mit seinem tüchtigen Dirigenten Conrad Hannß eine ausgezeichnete Aufführung von Haydns Schöpfung.

Die einzige Neuheit die zu verzeichnen wäre, bot Furtwängler in seinem zweiten Konzert, — Sinfonische Suite von Max Trapp, eine für diesen Modernen recht zahme, aber auch nicht sehr schwerwiegende Musik im alten Stil und neuer Färbung. Beethovens Pastorale ist eins von jenen Tonwerken, an dem weder viel zu verderben noch dem viel Eigenpersönlichkeit aufzuprägen ist; auch Furtwängler gab sie in zwar glanzvoller, aber geläufiger Gestaltung. Ein musikalischer Leckerbissen ist immer noch, trotz aller unverkennbar vergänglichen Züge, Chopins erstes Klavierkonzert e-moll, das Mitja Nikisch, wenn auch teilweise etwas unchopinhaft fest zugreifend, mit aller Feinheit seines ausgezeichneten Spiels, an dem man sich außerdem auch an einem eigenen Klavierabend erfreuen konnte, gestaltete. Klavierabende sind selten geworden, man hörte nur Edwin Fischer mit Beethoven-Sonaten und Lamond, während große Geiger überhaupt nicht vertreten sind; auch in der Kammermusik ergibt sich nur ein insofern günstiges Bild, als hier neben dem heimischen Hamann-Quartett wenigstens zwei bedeutungsvolle Vereinigungen, das Quartetto di Roma und das Elly Ney-Trio sich hören lassen konnten. Aber recht zahlreiche große Gesangssterne glänzten wieder, u. a. Schlusnus, Gigli, Dusolina Giannini und die auch schon fest in den Herzen der Hamburger sitzende Maria Müller, die uns diesmal einen ganzen Abend lang wundervoll Brahms sang. Auch das einer der recht zahlreichen Höhepunkte, die aber bei der allmählich eingetretenen Auslese im Konzertleben jetzt einen besonders großen Raum einnehmen. Ein neuer Ansatz ist in dieser noch unter der alten Aera segelnden Winterhälfte auch schon zu verzeichnen; aus der deutschen Arbeitsfront heraus hat sich aus den besten der hiesigen stellungslosen Musiker ein neues nicht großes, aber bereits gut eingespieltes Orchester, das Nordmark-Orchester, gebildet, das sich mit einem vorläufig einzigen Symphoniekonzert größeren Stils der Öffentlichkeit vorstellte und seine Aufgabe vorwiegend darin sieht, den breiten Schichten, dem „Volk", gute Musik zu geringen Preisen zuzuführen. Der Anfang war musikalisch vielversprechend bei einer sehr liebevollen Aufführung von Schuberts Unvollendeter und der ersten Beethoven-Symphonie unter Kapellmeister Max Krohn und durch Giesekings Mitwirkung (Schumanns Klavier-Konzert), — wenn nun nur auch das „Volk" die ihm zugedachten Genüsse zu würdigen wüßte und dies durch zahlreichen Zuspruch beweisen möchte, was allerdings vorläufig noch recht zu wünschen übrig ließ. Wenn das Volk, wie in den Einführungsworten gesagt wurde, bei dem bisherigen Zuschnitt unseres Musiklebens wirklich zu kurz gekommen ist, so lag das doch am Ende nicht an diesem Musikleben, sondern auch nur am Volk, das noch immer für die Musikerziehung ein höchst unberechenbares Objekt gewesen ist. Für die große Musikgemeinde gibt es überdies einen Trennungsstrich auch gar nicht; sie ist im Volk so gut vertreten wie in der Intelligenz und den oberen

Zehntausend. Wer Ohren hat zu hören, der wird ganz von selbst zur Musik finden; um die anderen aber wird es am Ende nicht schade sein.

Hiermit schließt ein ereignisreicher und glanzvoller Abschnitt unseres Konzertlebens, der zu den bedeutungsvollsten in der Geschichte des Hamburger Musikwesens zu zählen ist. Man wird in dem Bewußtsein von ihm Abschied nehmen, daß die Entlastung, die sich durch die Neugestaltung unseres Musiklebens ergibt, notwendig war und insofern einen vielversprechenden Neuaufbau in Aussicht stellt. Bertha Witt.

HILDESHEIM. Bei der Jubiläumsfeier des Hildesheimer Madrigalchors, über die wir auf der Seite 1287 unseres letzten Heftes berichteten, muß es heißen: Uraufführung von Frank L. Limberts (nicht Frank L. Roberts) Motette „Wohl denen, die ohne Tadel leben".

KÖLN. (Uraufführung des „Heidenkönigs" von Siegfried Wagner.) Die Tatsache, daß Winifred Wagner mit ihren Kindern der Uraufführung dieses bisher vergessenen Werkes ihres verstorbenen Gatten beiwohnen werde, hatte der Vorstellung ihre besondere Note gegeben. Dazu kam, daß die Gerüchte, der Führer Adolf Hitler werde, ebenso wie Baldur v. Schirach, die beide ihr Erscheinen für die am gleichen Abend vor sich gehende Wiederholung der Kölner Erstaufführung des Richard Trunkschen Chorzyklus „Feier der neuen Front" in Aussicht gestellt hatten, auch im Opernhause sein, nicht verstummen wollten, so daß sich eine dichtgedrängte Menge vor dem Hause sammelte, die geduldig bis zum Schlusse ausharrte und es sich nicht einreden lassen wollte, daß beide Männer in letzter Stunde am Kommen verhindert worden seien. Dafür scharten sich um die gefeierten Gäste die Vertreter der Parteileitung, der Regierung und der Stadt Köln. Intendant Alexander Spring, der im Jahre 1926 während der Zeit seiner Weimarer Wirksamkeit ein mehrtägiges Siegfried Wagnerfest veranstaltet hatte, strebte von Anfang seiner Kölner Tätigkeit neben der Wiedererweckung der Kunst eines Botho Siegwart diejenige des Schaffens Siegfried Wagners an und hatte seine ganze Kraft an die stilgerechte und wirkungssichere Interpretation des Wagnerschen „Heidenkönig" gesetzt. Von der Anlage des Werkes auf breite Massenszenen unterstützt, so in dem die Exposition bildenden Aufzug der heidnischen Preußen und ihres Beschlusses, für den verstorbenen heimlichen Führer einen neuen in Radomar zu wählen, in dem lebendig bewegten Bilde des germanischen Erntefests, der Götzenbeschwörung, weiter der kampfdrohenden Trinkszene der Polen, endlich dem wirkungsvollen Zusammenprall der ihre Anbeter zum letzten Male beschwörenden, Wagners Venusberg wiederholenden Götter und Dämonen mit dem den Spuk durch die Kreuzesanrufung bannenden Mönch, konnte der Spielleiter, gestützt auf die sorgfältige musikalische Direktion Fritz Zauns, nicht minder auch auf die mit sparsamen Mitteln starke Wirkungen hervorbringenden Bühnenbilder Alf Björns, dem Willen des Dichterkomponisten zum Rechte verhelfen: Volkskunst in jener Form zu geben, wie sie etwa auch der Tscheche Smetana, ausgehend vom Richard Wagnerschen Musikdrama, oder dessen späterer Landsmann Leos Janacek, beeinflußt von den russischen Historienlegenden eines Mussorgsky, für sein eigenes Volk gab. Und wenn jene ausländischen Werke vielleicht in rein musikalischer Hinsicht, in der Frische der melodischen Erfindung, der Bodenständigkeit des Rhythmischen, diejenigen des Wagnersohnes hinter sich lassen, so muß gerechterweise gesagt werden, daß Siegfried Wagner als dem Angehörigen einer vom Volkstum sich entfernenden deutschen Epoche jene nährenden Kräfte nicht zur Verfügung standen, und daß weiter seine eigene Leistung in der gespannteren dramatischen Formung nicht übersehen und nach gut deutscher Art zugunsten derjenigen der Fremden in den Schatten gestellt oder gar bespöttelt werden darf. Vielleicht liegt eher hierin als in einer persönlichen Mangelhaftigkeit die wahre Tragik Siegfried Wagners: daß sein Wunsch nach einer volksverbundenen Bühnenkunst erst heute oder vielmehr erst in unserer Zukunft erfüllt werden kann. Aus seinem Streben nach dem Überpersönlich-Volkstümlichen mag wohl auch die Tatsache sich erklären lassen, daß ihm das Reinlyrisch-Individuelle weniger gelingt als das musikalische Milieu, der Volkschor, der Volkstanz. Wie stark bei ihm jedenfalls das den einstigen Architekten verratende Bildhafte überwiegt, beweist der Umstand, daß man sein Werk nach dem bloßen Lesen der Partitur oder gar des Klavierauszugs niemals gerecht wird beurteilen können. Das trifft zu gleich bei dem einleitenden Thema der heidnischen Götteranrufung, das für das Auge belanglos, im Orchesterklang dagegen durchaus treffend wirkt, wie überhaupt die Zeichnung und Färbung der germanischen Götterwelt einen eigenen Reiz und Wert besitzt. Der Einfluß des von Siegfried besonders verehrten Großvaters Liszt scheint überhaupt stärker als der des Vaters, von dem er wieder die Bühnensicherheit im Musikalischen geerbt hat. Plastische Gestalten sind der Oberpriester (von Wilhelm Schirp gut dargeboten), die Priesterin (Adelheim Wollgarten), die beiden im alten Heidentum verstockten und von ihrer ränkesüchtigen Schwester Gelwa (Ruth Jost-Arden) ins Verderben gejagten Brüder Krodo (Emil Treskow) und Waidewut (Josef Witt), der menschenfreundliche und zuletzt sogar über die Versuchungen der alten Götter den Sieg davontra-

gende Mönch (Felix Knäpper), die beiden Gatten Ellida (Elsa Oheme-Förster) und Radomar (Carl Hartmann), die den Weg aus dumpfer Sinnlichkeit zu christlicher Opfertreue darzeigen, endlich der zum Betrug bei dem Götzenfest gedungene stupide Mühlenknecht (Josef Horn) und der dem preußischen „Heidenkönig" durch Überlistung der Frau nachstellende Polenführer Jaroslaw (Rudolf Frese), dazu, als aus eigenstem Siegfried Wagnerschen Geiste geborene Gestalt die „Wehklage" (Mariatheres Henderichs), deren Zeichnung dem Dichterkomponisten in beiderlei Hinsicht besonders gelungen ist. Alle hier genannten Bühnenkünstler stellten mit vorbildlicher Hingabe ihre Kraft in den Dienst des seinem ganzen Stil nach erst zu erobernden Werkes. Und auch der von Peter Hammers vorbereitete, immer mit im Vordergrunde der Handlung stehende Chor (ein über Richard Wagner hinaus in das angeblich erst von den benachbarten Nationen eroberte Neuland!) erfüllte seine durchaus nicht immer leichte Aufgabe mit vollster Sicherheit, wobei auch das Ballett im germanischen Schwertertanz wie in dem Schlußbild der ihre Anhänger zum letzten Male versuchenden erotischen Genien beschäftigt, seine besondere Kunst dem Gesamtwerk willig ein- und unterordnete. Dem letzten Bilde: Radomar, von Ellida, die damit ihre Schuld an ihm sühnt, durch ihren Tod von den Polen errettet, und das Volk, dem versöhnenden Rufe des Mönches folgend, schloß sich starker und wohlverdienter Applaus an und rief immer wieder Dirigent und Darsteller vor den Vorhang. Auch die Angehörigen Siegfried Wagners waren, vor allem in den Pausen, Gegenstand lebhafter Aufmerksamkeit und Verehrung, und es gewährte ein reizvolles Bild, als Siegfried Wagners Kinder, deutlich die Züge des Großvaters tragend, einmal nahe der im Treppenhaus aufgestellten Marmorbüste beisammenstanden.

Intendant Spring gab am Sonntagmorgen, abermals zu Ehren der Anwesenheit der Gattin Siegfried Wagners, eine musikalische Gedenkfeier, die dankenswerterweise durch Einzelszenen aus den verschiedensten seiner noch immer dem deutschen Publikum unbekannten Werke bestellt wurde. So hörte man das Orchestervorspiel zu einer selbst dem Biographen Wagners unbekannten Oper „Die heilige Linde", deren Handlung, verwandt derjenigen des „Heidenkönig", den Abfall eines germanischen Fürsten von dem Glauben seines Volkes und seine Hinwendung zu römisch-orientalischen Kulten darstellt, ein Vergehen, das jener mit dem Tode von der Hand seiner angeblichen Freunde sühnt, weiter der Volkstanzszene und dem Liebesmonolog Reinharts aus dem „Herzog Wildfang", dem Gesang der Iris aus den „Sonnenflammen", dem Sonnengesang Wittichs aus „Banadietrich" und der Ouvertüre zum „Bruder Lustig", wofür sich unter den Kapellmeistern Erich Riede und Meinhard von Zallinger erste Kräfte der Oper einsetzten, so Siegfried Tappolet, Johannes Schocke und Ruth Jost-Arden, nicht zuletzt auch der Kölner Männergesangverein, der Wagners auf E. M. Arndts Verse komponierten Chor „Fahnenschwur" mit schönster Wirkung vortrug. Auch ihnen wurde herzlicher Dank der aufmerksamen Zuhörer zuteil. H. U.

LEIPZIG. Immer wieder macht man die Erfahrung, daß die Wiedergabe vorbachischer Chormusik, namentlich solche des 16. Jahrhunderts zu einem Problem wird, wenn der Zusammenhang zwischen Text und Musik, der zu allen Zeiten bei den großen Meistern der Tonkunst vorhanden war, nicht den Gestaltungswillen wesentlich bestimmt. Ich wage die Behauptung, daß die Erkenntnis dieses Zusammenhangs im ganzen wie im einzelnen eine künstlerisch gültige Gestaltung eines Tonwerkes sogar dann hervorruft, wenn die historischen und stilistischen Voraussetzungen fehlen. Wir leben heute in einer Zeit des übertriebenen Historizismus, der schon viel Unheil unter den praktischen Musikern angerichtet und ihre künstlerischen Instinkte geschwächt hat. Stilfragen sind ihnen vielfach wichtiger geworden als die Frage nach dem musikalischen Inhalt eines Werkes. Beide Teile vollkommen natürlich zu verbinden, ist gerade bei dieser alten Musik noch von wenigen überzeugend erreicht worden. Zwei Chorkonzerte: eines vom Riedelverein und eines des Universitätskirchenchors, boten lehrreiche Vergleichsmöglichkeiten. Max Ludwig, der Dirigent des Riedelvereins, läßt z. B. Orlandus Lassus noch ganz aus einer romantischen Klangvorstellung heraus singen. Bei seiner vortrefflichen Chorschulung klang denn auch manches geradezu berauschend schön. Da die klangsinnliche Seite dieser Musik aber auf Kosten des Charakters gepflegt wurde, mußte ein falsches Bild zustande kommen. Sätze z. B. wie „Intellectum tibi dabo" (2. Bußpsalm) in dieser weichlichen, expressiven Tongebung verkehren geradezu den besonderen Charakter dieser Stelle und man braucht gar nicht darauf hinzuweisen, daß die romantische Dynamik dem Stil dieser Musik auch ganz allgemein widerspricht. Trotzdem: Ludwig ist ein ausgesprochener Phantasiemusiker und da, wo er die Sprache der Musik besser zu deuten versteht, z. B. bei Monteverdi und Schütz — von ersterem hörte man ein herrliches sechsstimmiges Agnus Dei — kommt trotz der einseitigen Betonung des Klanglichen eine innerlich berechtigte Darstellung heraus. Von den weiterhin gehörten Werken sei noch ein achtstimmiger Lobpsalm von Carl Piutti, dem als Orgelkomponisten immer

noch geschätzten Vorgänger Straubes als Thomasorganist, genannt. Die sehr verdienstliche Wiedergabe erbrachte den Beweis, daß der Phantasie dieses soliden Könners recht bürgerliche Grenzen gesetzt waren und ihn z. B. ein Ernst Friedrich Richter in diesem Punkte weit hinter sich läßt. Über die verschiedenen Solisten des Konzertes müßte ebenfalls ausführlich gesprochen werden, was aber aus Raumgründen nicht möglich ist. Auf ein weiteres Konzert des Riedelvereins komme ich in meinem nächsten Berichte zu sprechen.

Von einer ganz anderen Seite naht Ernst Rabenschlag, der neue Kantor des Universitätskirchenchores, der Musik des 16. Jahrhunderts in einem Kirchenkonzert „Motettenkunst der Lutherzeit". Von welcher Seite, ist mir allerdings nicht klar geworden, denn ich bestreite, daß die monotone Art dieses Singens irgend etwas mit historischer Überlieferung zu tun hat. Wenn man nicht um die wunderbare Frische und männliche Kraft der Gesänge eines Senfl, Josquin des Près u. a. wüßte, man müßte auf Grund des Gehörten dieser Musik alle Lebensfähigkeit absprechen. Die Dynamik ist meist auf ein fast lebloses *mf* beschränkt, die Artikulation so weich und verwischt, daß alle harten Reibungen der Stimmen verschleiert werden und die großartige Kraft der Linien gar nicht in Erscheinung tritt. Inwieweit diese Musik ihren Charakter aus der textlichen Vorlage schöpft, ist bei dieser Art des Singens überhaupt kaum erkennbar. Wir bedauern lebhaft, daß dieser tüchtige Musiker, der ja Rabenschlag ist, sich mit seinem Chor immer mehr in eine lebensfremde Haltung hineinzumanövrieren scheint, und raten ihm dringend, nicht einem mißverständlichen Stilideal nachzujagen und auch Musik anderer Zeitalter, z. B. des 18. Jahrhunderts, zu pflegen. Das lockert die Temperamente. Im gleichen Konzert hörte man noch Orgelwerke Lübecks, Scheidts und Buxtehudes von dem trefflichen Friedrich Högner, der seiner Universitätskirchenorgel einen diesen Werken artgemäßen Klang mit Glück zu entlocken weiß.

Noch ein drittes Chorkonzert verdient besondere Beachtung: ein Konzert des Leipziger Lehrergesangvereins unter Günther Ramin, bemerkenswert vor allem durch eine dem Gedächtnis Arnold Mendelssohns gewidmete Wiedergabe von dessen mehr als einstündigem Chorwerk „Pandora", Text nach Goethes Festspiel. Mendelssohn war Ehrenmitglied des Vereins, aber die Ehrung rechtfertigt sich allein durch die Qualität des bereits 1908 entstandenen Werkes. Auch hier tritt uns der tüchtige, liebenswerte, nach letzter Erfüllung strebende Meister in der vollen Kraft seines Musikertums entgegen. Welche Fülle und Plastik der Szenen, namentlich im chorischen Teil! Immer wieder bedauert man, daß es Mendelssohn in der Gestaltung der Soloszenen nicht gelungen ist, sich von dem ihn damals mächtig beherrschenden Einfluß Wagners frei zu machen und zu einer Art Kammerstil von geschlossener Form zu gelangen; gerade auch in Bezug auf das Orchester. Eine Nummer wie die sehr reizvolle „Hirtenszene bei den Schmieden" bildet eine geglückte Ausnahme. Trotz allem, dieses Entwicklungswerk ist voll fesselnder Einzelheiten und auch motivisch interessant. Der Chor samt den Solisten: Ph. Göpelt (Bariton), M. Krämer-Bergau (Alt), Heinz Daum (Tenor), Ernst Osterkamp (Baß), Fritz Mädefesser (Tenor) bereiteten zu dem Werk einen sehr warmen Erfolg, wie man denn überhaupt den Eindruck hat, daß sich Ramin immer mehr zu einem ausgezeichneten Chordirigenten entwickelt. Von den vorangehenden Werken — Hausegger: Totenmarsch und Reger: Requiem op. 83 — wäre Reger entbehrlich gewesen. Das a cappella-Requiem ist lediglich in Bezug auf die spätere Fassung mit Orchester von Interesse. Der Hebbelsche Text läßt sich mit chorischen Mitteln allein nur sehr schwer bezwingen. Regers erste Fassung bietet hierin allerdings kaum den Ansatz und ist außerdem qualvoll schwierig zu singen.

Über verschiedene Solistenkonzerte das nächstemal. Wilhelm Weismann.

LIEGNITZ. Die schöne Gartenstadt Liegnitz hat ihren alten Ruf als Musikstadt auch in diesen schweren Zeiten, die oft nur unter Opfern die Mittel zur Kulturpflege aufbringt, gewahrt. Der Idealismus der zur Musikpflege berufenen Leiter hat sich im vergangenen Winter bewährt. Nur erwähnt sei die auch jetzt noch ziemlich große Zahl von Konzerten auswärtiger Künstler, unter denen, neben den anscheinend unvermeidlichen Donkosaken und Comedian Harmonists, Künstler wie W. Kempff, Lamond, W. Wolff, Schlusnus, W. Kinhoff mit dem einheimischen Pianisten und Poczniak-Schüler G. Puschmann hervorragen. An heimischer Kunstpflege boten die altbewährten Liegnitzer Vereine Bemerkenswertes.

Die „Singakademie" und „Lehrergesangverein" (O. Krause) brachten im Rahmen der Gerigkschen Sinfoniekonzerte von H. Berlioz: „Faust Verdammung" mit dem heimischen Bariton G. Arlt, sodann als Wiederholungen Haydns: Schöpfung und Bachs: Matthäuspassion (Ilka Ballies, Sopran, G. Arlt, Baß) und stellten damit ihre bewährte Chordisziplin unter Otto Krauses großzügiger Leitung aufs neue unter Beweis.

Der Chorgesangverein „Wilhelm Rudnick" (Otto Rudnick), der unlängst mit Händels „Judas Maccabäus" und Otto Rudnicks Choralkantate: „Seele, mach dich heilig auf" (Uraufführung) seine reife Chorkunst gezeigt

hatte, brachte diesmal unter Otto Rudnicks Stabführung einen Bach-Abend mit Inſtrumentalwerken J. S. Bachs und deſſen Kantate: „Ich hatte viel Bekümmernis (Karin Ehlert, Sopran, Ella Lenz, Alt, Liegnitz, Herren Brauner, Berbermann, Breslau) und am Karfreitag H. Schütz': „Die ſieben Worte am Kreuz", W. Rudnicks große Choralmotette: „Siehe, das iſt Gottes Lamm" mit hervorragendem Gelingen. Die Pflege von Schütz, Händel, Bach, Reger, die Otto Rudnick ſich beſonders angelegen ſein läßt, kam in den drei geiſtlichen Abendmuſiken in der Peter-Paulkirche zur Geltung in Motetten dieſer Meiſter, dem dritten Teil der muſikaliſchen Exequien von H. Schütz wie M. Regers Choralfantaſie für Orgel: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Otto Rudnick).

Im Sängergau zeugten ein Goethe-Zelter-Abend, ein Wertungsſingen und eine Chormeiſter-Tagung von KM Karl Gerigks fleißiger Arbeit, nicht zuletzt kamen in dem prachtvoll geſchulten Chor des „Männer-Geſang-Quartett" (Karl Gerigk) beſonders ſchleſiſche Komponiſten zum Vortrag. Das „Männer-Geſang-Quartett" ſtellte auch den Chor zur Erſtaufführung von Joſ. Reiters bedeutender „Goethe-Sinfonie" unter Gerigks Leitung.

Der „Lehrergeſangverein" unter Otto Krauſe führte am Volkstrauertag Männerchöre und eine wirkungsvolle Kantate des Dirigenten Otto Krauſe auf.

Die Liegnitzer Sängerin Edith Baumert-Oſſadnik zeigte in einem eigenen Liederabend in Werken Liegnitzer Komponiſten ihr bedeutendes Können.

Das Städtiſche Orcheſter, das unverzagt den Kampf mit der Not der Zeit aufnimmt, brachte acht Sinfoniekonzerte. Erwähnt ſeien: Brahms: 3. Sinf. F-dur, Klavierkonzert d-moll (W. Wolf); Bach: 3. Brandenburgiſches Konzert; Beethoven: „Egmont"-Ouverture; als Erſtaufführung das jüngſt entdeckte „Konzertſtück für Violine und Orcheſter" (Bearbeitung Manén) mit R. Röſeler als vorzüglichen Liegnitzer Soloviolinisten; die „Eroica", Kammermuſik, Schumann, R. Strauß' Burleske, Hindemiths Suite für Violoncello (Prof. G. Wille), Schönbergs Streichſextett: „Verklärte Nacht", C. Ehrenbergs Streichquartett op. 20 u. a. m. KM Karl Gerigk erwies ſich auch diesmal wieder als der bedeutende Leiter eines weit über provinziellen Durchſchnitt ſtehenden Orcheſters, das die Unterſtützung der Stadt in weitgehendem Maße verdient.

Zu einer beſonderen Wagnerfeier hatten ſich das ſtädtiſche Orcheſter Liegnitz (Gerigk), die Waldenburger Kapelle (Kaden), das Fliesberger Kurorcheſter (Wandow) vereinigt.

R. Wagners gedachte auch Dr. Gleisberg im Bayreuther Bund in „Parſifal"-Vorträgen. Otto Rudnick legte G. F. Händels Bedeutung in Vorträgen dar, und ſprach über „Berühmte Dirigenten" in anregender Weiſe. Der „Reichsverband deutſcher Tonkünſtler und Muſiklehrer" legte in einem ſehr gelungenen Hausmuſikabend Zeugnis von fleißiger Arbeit ab.

Im „Verein für deutſche Bildung" kamen bei einem Eichendorffvortrag Prof. Caſtelles' Lieder dieſes deutſchen Dichters unter Gerigks und Otto Rudnicks Leitung zum formvollendeten Vortrag.

Ein gut geleitetes Theater (Direktor Biller), Kammerſpiele der Deutſchen Bühne, Univerſitätsvorträge und noch manch andere wertvolle Veranſtaltungen, die aufzuzählen zu weit führen würde, runden das Bild der vielſeitigen und immer ſtrebend bemühten Kunſtpflege in der Katzbachſtadt Liegnitz ab. —c—.

MÜNCHEN. Verhältnismäßig ſpät für die Geburtsſtadt des Meiſters hat die jüngſte Bühnenſchöpfung von Richard Strauß, „Arabella", Eingliederung in den Spielplan der Staatsoper gefunden. Die Aufführung vermochte allerdings, insbeſondere im Muſikaliſchen und Szeniſchen, hochgeſpannten Erwartungen Genüge zu tun. Hans Knappertsbuſch bewies als Dirigent des Abends erneut ſeine ungemeine Weſensverbundenheit mit der Strauß'ſchen Muſik und war vor allem ein hinreißender Verwirklicher und Erfüller ihres ſchwelgeriſchen Klangtums. Paſettis Bühnenbilder und die Spielleitung von Kurt Barré bildeten weitere Stützen des Eindrucks. In einem Punkte befand ſich freilich die Leitung in ſichtlicher Verlegenheit, nämlich was die Beſetzung der außerordentlich gewichtigen Partie des Mandryka anlangt. Für dieſe entſcheidende Aufgabe hatte man in Joſef Rühr lediglich einen Sänger mittleren Kalibers gefunden, der wohl erſcheinungsmäßig den notwendigſten Vorausſetzungen zu entſprechen wußte, aber in Ausdruck, Spieltemperament und geſanglichem Vermögen den geſteigerten Anſprüchen der Partie nicht voll gewachſen war. Da man überdies bei der Rollenverteilung im Falle des Matteo und Elemer keine glückliche Hand bewieſen hatte, hinterließen dieſe Beſetzungsmängel einen Schattenfleck in der Aufführung, der auch durch die überragenden Leiſtungen von Felicie Hüni-Mihaſcek (Arabella), Hildegarde Ranczak-Schaetzler (Zdenka), Hedwig Fichtmüller (Adelaide) und Berthold Sterneck (Waldner) nicht völlig auszulöſchen war.

Ein außerordentliches Orcheſterkonzert der Münchener Philharmoniker unter Sieg-

mund von Hauseggers Stabführung ließ unter dem Titel „Deutsche Musik der Zeit" drei Uraufführungen von Stapel. Deren erste galt dem Gedächtnis eines Toten. Ewald Straessers Violinkonzert op. 55 (Solistin Elisabeth Bischoff) ist eine Schöpfung der eleganten Geste, die sich recht weitherzig zeigt im Bekomplimentieren fremder Einflüsse, französischer und slawischer oder der Mischung beider zumal, die der Komponist zum Schaden der eigenen Physiognomie seinem Werke einströmen läßt. Doch wirkt neben klanglichen Reizen das solide, in Verknüpfung und Weiterspinnen der Gedanken peinlich genaue Handwerk gewinnend. Das Konzertstück für Violine und Orchester op. 22 von Ernst Schiffmann hat ebenfalls den goldenen Boden technischer Zucht und Haltung unter sich. Der musikalische Ablauf bewegt sich von einer langsamen Einleitung besinnlichen Charakters in ein schwungvolles, von frischer Brise durchwehtes Scherzo hinüber, in das sich mehrfach langsame Zwischenteile einschieben. Die gewichtigste Gabe des Abends empfing man ohne Zweifel mit der Variationensuite für Klavier und Orchester von Walter Lampe. Ein Allegretto-Thema von schwebendem Reiz und geflügelter Anmut, hinter dem man sofort reiche Veränderungsmöglichkeiten wittert, wird in acht Variationen, bald marschmäßig flott, bald gemächlich scherzend, hier in elegischer Verschleierung, dort in freundlicher Aufhellung phantasievoll und sonder Gewaltsamkeit abgewandelt und mit einem Arabeskenkranz glitzender Melismatik umwunden. Zum Schluß muß es sich sogar der strengen Zucht einer kleinen Fuge beugen, aber mit unnachahmlicher Grazie entschlüpft es schließlich schalkhaft solcher Haft und kehrt zum anakreontischen Charakter des Anfangs zurück. Der Komponist, der selbst den Klavierpart vertrat, wurde begeistert gefeiert. — J. S. Bachs „Kunst der Fuge", die in der Graeserschen Bearbeitung seit Jahren nicht mehr gespielt worden war, machte Hausegger zum Gegenstand eines Abonnementskonzertes. Ein überaus reger Zuspruch des Publikums belohnte das „Wagnis" und zeigte an, wie groß die Gemeinde derer in München ist, die in dieser titanischen Schöpfung eine Musikfibel und Musikbibel zugleich verehren!

Auch die musikalischen Akademien des Staatsorchesters warteten mit einer Reihe von Überraschungen auf. Eine der köstlichsten war die bezaubernde Wiedergabe von Mozarts B-dur-Serenade für Bläser (K. V. 361), die übrigens in der Idomeneozeit 1780 für Mitglieder der Münchener Hofkapelle geschrieben worden ist. Das Werk wurde von den hervorragenden Bläservirtuosen unserer Staatskapelle mit erlesenem Klangsinn und einem untrüglichen Gefühl für Mozartsche Tempi gespielt. — Ein anderer Abend vereinigte zwei in der inneren Haltung derart gegensätzliche, in der äußeren jedoch durchaus verwandte Schöpfungen wie Friedrich Kloses „Das Leben ein Traum" und „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauß. Gelangt das eine Werk zum Endergebnis der Lebensverneinung, so glüht das andere in desto trunkenerer Lust der Daseinswonne. Zum Ausdruck dieser polaren Lebensgefühle bedienen sich jedoch beide Meister eines ins Gewaltige gesteigerten Orchesterapparates, in dessen überlegener Beherrschung der Dirigent Hans Knappertsbusch prunkte.

Das Streichtrio Huber-Wilke erfreute mit der Uraufführung dreier Baryton-Trios von Joseph Haydn, die Adolf Sandberger für Streichtrio eingerichtet hat. Alle drei Werke, von denen das in A-dur als das bedeutendste auf Mozart, jenes in D-dur mit einem breitausgesponnenen Adagio auf Gluck weist, während sich im C-dur-Trio der Geist der Neapolitanischen Opernouvertüre regt, bieten trotz einiger Leerheiten in der harmonischen Füllung und der Neigung zu Oktavengängen eine überaus freundliche Bereicherung unserer Trio-Literatur. — Auch die Übertragung der ursprünglich für Orgelwalze geschriebenen „Fantasie und Fuge f-moll" von Mozart in Streichquartettsatz, die sich Dr. Willi Schmid zur Aufgabe machte, konnte sich in der schönen Wiedergabe durch das Huber-Quartett einer herzlichen Aufnahme erfreuen. Schon Abert hat nachdrücklich auf den wehmütigen Reiz des Andantes und die Kühnheit der meisterhaft gearbeiteten Fuge hingewiesen.

Dem Mangel an einem hochklassigen Klaviertrio, der in München schon vielfach schmerzlich empfunden wurde, soll offenbar durch die Neugründung der Herren Valentin Härtl (Violine), Rudolf Hindemith (Cello) und Herm. Bischler (Klavier) abgeholfen werden. Schon der erste Abend, der Beethovens Opus 1,1, Dvořáks Dumky-Trio und Spohrs selten gehörtes Trio in a-moll op. 124 umfaßte, zeigte die sehr aufeinander abgestimmten Künstler auf dem besten Wege zum Ideal kammermusikalischen Musizierens. Der Pianist Bischler, ein klavieristisches Temperament von reichen Gaben, hatte sich außerdem die Uraufführung der 2. Sonatine für Klavier von Rudolf Hindemith, dem Bruder des bekannten Komponisten, vorbehalten. Man lernte ein artistisch fesselndes Stück kennen, in dem der Komponist sich allerdings mehr formal auszutollen als ausdrucksmäßig auszubluten trachtet. Ein kekker und frischer Humor bildet die eigentliche Würze des Ganzen.

Heinrich Knote, dessen Stimme noch immer in unverwelklicher Timbreschöne, in vollem

Glanz und Mark der Spitzentöne prangt, zog mit drei Liedern von Gustav Jaeger lyrisch warm und echt empfundene Stücke voll Sanglichkeit und ansprechendem Klaviersatz ans Licht der Öffentlichkeit, das dem bescheidenen Vertoner noch nicht oft gelächelt hat.

In freudigste Weihnachtsstimmung, deren Wärme sich kein Herz verschließen konnte, versetzte ein Chorkonzert der Regensburger Domspatzen unter ihrem Meister Th. Schrems. Eingerahmt von altklassischen Motetten, Weihnachtschören und Soldatenliedern, erfreute die sinnige Poesie von Franz Philipps „Gottes Lob aus Kindermund" und die nach alten Weisen gebildeten, zyklisch gefaßten Marienlieder von Oskar von Pander.

Auch auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik ist ein bereicherndes Ereignis mit der Uraufführung der Choralkantate „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" für Sopransolo, zwei Geigen, gemischten Chor und Orgel von Paul Bleier zu vermelden. Die Haltung des Werkes, das sich über dem titelgebenden Chorale und dessen einzelnen Strophen aufbaut, vereint kirchlichen Stil mit kirchlichem Gefühl. Eine gut gebaute Passacaglia für Orgel und Sopransolo (mit obligater Geige) leitet schließlich zu einem kräftigen kontrapunktischen Ausklang über Dr. Wilh. Zentner.

SCHWERIN. (Uraufführung: „Franzosenzeit". Vaterländische Volksoper in drei Akten von Hermann Wunsch.) Die dem Niederdeutschen so vertrauten und verbundenen Gestalten aus Fritz Reuters „Festungstid" auch von der Bühne herab sprechen zu lassen, ist hier vor Jahren bereits einmal versucht worden. Damals wie auch heute konnte es sich hierbei nur um Ausschnitte aus dieser unvergänglich schönen Romandichtung handeln. Aber während sich die frühere Bearbeitung der heimischen Mundart bediente, mußte jetzt, bei dem gesungenen Wort, das Hochdeutsche verwendet werden. Dabei büßten aber die Personen an Wirkungskraft ein. Diesen fühlbaren Zwiespalt konnte auch das im ganzen gut aufgebaute Textbuch nicht aus der Welt schaffen. Einfach und schmucklos wie die Handlung ist auch die Musik. Wunsch findet den echten volkstümlichen Ton, ohne ins Banale abzusinken, in gut geformten, liedartigen Sätzen. Die Orchesterbehandlung ist mit sparsamen Mitteln folgerichtig durchgeführt. Unter Staatskapellmeister Lutzes musikalischer und Brandts szenischer Leitung mit den Damen Clahes, Klein und den Herren Werhard, Minten, Gleß, Stralendorf, Diener, Lehmann, Ludwigs, Stephan und Haller fand das Werk eine freundliche Aufnahme. A. E. Reinhard.

RUNDFUNK-KRITIK

Bayerischer Rundfunk. Wehmut im Herzen haben wir über den letzten Monat eines beinahe selbständigen Sendebetriebs zu berichten. Voraussetzung, Folgen und Hoffnungen haben wir an anderer Stelle schon geschildert. Wie sich die grundsätzliche Umstellung im Bereiche des „ehedem" Bayerischen Rundfunkes zukünftig gestalten wird, weiß man wohl nicht einmal in Berlin. Wir halten dafür, daß das Führerproblem in der Sendergruppe Südost über das Experimentelle hinaus möglichst bald und einsichtsvoll in der unbedingt führenden Stellung Münchens auch für funkische Dinge einmünden möge.

Bleibt übrig, aus den Novembersendungen alles irgend Erwähnenswerte herauszuholen. Im guten wie leider auch im nicht nachahmenswerten Sinne. Der Großtag des 9. November hätte reiche Gelegenheit geboten, das Versäumnis am Tage der deutschen Kunst wieder gut zu machen. Hier wie dort jedoch Fehlanzeige. Wiederum war nirgends zu spüren, daß München vier (!) große Orchester, bedeutende Führer sein eigen nennt; nichts davon im Programm! Wenn München der historische Mittelpunkt der denkwürdigen 9. November-Feier ist, warum wurde München an den musikalischen Großsendungen ausgeschaltet? Weiter: Neun Sender waren an der abendlichen Ringsendung beteiligt. Nur ein Sender fehlte: der Bayerische Rundfunk!! Angesichts all dieser, für München und seinen Sender sehr bedauerlichen Tatsachen muß man schon manch bitteren Gedanken hinunterbeißen.

Sehr nett und liebenswert, dabei zwanglos instruktiv hatte man den Tag der Hausmusik eingeflochten. Ein Kinder-Orchester, von Stephanie Hudnik vorstudiert, spielte; dann wurde klassisch gerichtete Hausmusik von Dr. Gerheuser vorgeführt; noch interessanter indes eine Musizierstunde Rupprechts, in der ein präzis gearbeitetes und gut klingendes Conzertino für Geige und Klavier von Hechtl und einfache Lieder des Veranstalters zu Gehör kamen. Ehe wir uns den Einzelleistungen zuwenden, noch eine Bemerkung allgemeiner Art: Aus Stuttgart kam ein orchestrales Vesperkonzert, das, völlig unnötig, mit Schallplatten durchsetzt war! Da ist's wahrhaftig dann leicht musizieren! Ein Weg jedoch, der nicht weiter verfolgt werden darf, denn er führt unweigerlich zur Verflachung.

In den Orchesterkonzerten neben dem immer sauberen Dirigieren Hans A. Winters und Karl

Lists drei Gastdirigenten: Rudolf Kloiber, etwas unpersönlich; schlagtechnisch feines Handgelenk übermittelte Karl Schlager; sehr gut schnitt Ludwig K. Mayer ab, der zudem einen funkisch ausgezeichneten Alt, Relly Wittek, mitgebracht hatte. Sonstig hervorragende Solisten: Enrico Mainardi, dessen Cellospiel berückend ist; Lissy Bühler-Nürnberg eine Entdeckung: auffallend dunkel gefärbter Sopran von köstlichstem Ebenmaß. Eine ähnliche Stimmqualität ist der Sopranistin Maria Degischer-Wien eigen. Beide Künstlerinnen werden noch von sich reden machen. Zwei Kammermusikvereinigungen: das präzis und klar arbeitende Römische Trio; es spielte zudem ein köstliches Werk von Casella. Das Kölner Streichquartett scheint noch nicht ganz fertig; Zusammenklang noch vielfach rauh und unrhythmisch.

Interessant zu beobachten ist, daß neben den Orchestersendungen, die ja vorgeschrieben sind, der Bayerische Rundfunk nach Kräften bemüht ist, Werke der lebenden Komponistengeneration zu bringen. Weniges allerdings nur ragt über den Durchschnitt, denn manche von der „bisherigen Konkurrenz“ (ein wenig schönes Wort!!) unterdrückte Arbeit drängt ans Tageslicht, die doch besser in der Schublade geblieben wäre. Nebenerscheinungen noch tastenden Zeitgeistes. Andererseits hörte man aber doch viel Anregendes. So die Begleitmusik Werner Egks zum Totenspiel; wie immer reizvoll, interessant; bis auf den Stilbruch zu Anfang melodiös und barbarisch zugleich. Funkische Entdeckung ist die spritzige Reinecke Fuchs-Ouvertüre Karl Bleyles. Das Concertino Karl Höllers litt unter der Laune eines nicht recht funktionierenden Mikrophons. Karl Höller ist auch ein begabter Orgelspieler; seine Phantasie für Orgel hat Größe der Auffassung; seine Orgellieder gefallen in ihrer eigenartigen Melodik. Zwar gut gearbeitete, aber doch unpersönliche Orgelvariationen von Kurt Thomas spielte Gustav Schoedel; registriert ein wenig allzu farbig. Prächtig in Kontrapunktik und Witz der kuriose Kaffeeklatsch für Klavier, Violine, Flöte und Klarinette von Hans Weiß. Helle Freude hatte man an den, zu Themen gewordenen Worten: Cafe, Affe, Schaf, Hase und Caffe: à la Reger!! Entzückend in Einfall und Empfindung das kleine Kinderoratorium „Gottes Lob“ von Franz Philipp.

von Bartels. RDRK.

M i t t e l d e u t s c h e r R u n d f u n k. Man war angenehm überrascht, als für die „Stunde der Nation“ am 25. November Händel angekündigt wurde. Solche urkräftige Musik einer ungebrochenen, fest in sich beruhenden Natur ist für unsere Zeit gerade das Richtige. Nur muß die Ausführung eine so erstklassige sein, daß man auch wirklich seine ungetrübte Freude haben kann. In dieser Hinsicht ließ die gebotene „Kleine Cäcilienode“ manchen Wunsch offen. Sympathisch berührte die Tatsache, daß der Dirigent Willy Steffen mit den Zeitmaßen Bescheid wußte; er entging dem Fehler, in Händels Musik moderne Überfeinerung hineinzutragen. Auch der Chorklang (Leipziger Singakademie) war gut, das Mikrophon, welches bekanntlich Intonations-Unreinheiten schonungslos aufdeckt, vermittelte einen schönen und ausgeglichenen Klang. Dagegen wurde die Aufführung fragwürdig durch die undeutliche Textaussprache des Chores und der Solisten; dieses Werk ist aber auf ein Verstehen des dichterischen Vorwurfes unbedingt angewiesen, sonst bleibt die besondere Instrumentierung der einzelnen Sätze und ihr Sinn völlig unverständlich. Der unvorbereitete Hörer — und die meisten werden wie üblich unvorbereitet gewesen sein — konnte sich nicht klar werden, warum Flöte oder Orgel erklingen; damit wurde aus dem Werk aber ein Concerto grosso mit obligaten, als höchst überflüssig empfundenen Worten, während es in Wirklichkeit die konzertante Ausdeutung eines Gedichtes ist, das schon rein poetisch eine wundervolle Schöpfung darstellt. Weder Händel noch dem Rundfunk tut man aber einen Gefallen, wenn man den Sinn eines Kunstwerkes so auf den Kopf stellt. Eine weitere Belastung war die für Händel ungeeignete Solistin Lotte Mäder-Wohlgemut, die mit ihrer Stimme vibrierte und vor allem die hohen Töne derartig affektiert gab, als ob es sich um einen barocken Liebestod handelte. Das gesamte Klangbild des Werkes wurde schließlich beeinträchtigt, weil das Cembalo nur sporadisch hörbar war und selbst an diesen wenigen Stellen stumpf klang, ohne jenen festlichen Glanz, der gerade in diesem Werk einfach zur Sache gehört. Dabei hätte eine kurze Abhörprobe genügt, um das Cembalo in die richtige Stellung zum Mikrophon zu bringen. Auch eine recht peinliche Einzelheit bleibe nicht unerwähnt: Es war richtig, am Schluß der Sätze die typischen Ritardandi zu geben; wenn das aber, wie am Schluß des ersten Chores, so ungeschickt geschieht, daß sich die unisono spielenden Streicher um die richtige Ausführung zanken, dann lasse man es lieber bleiben. In der Orgelarie hätte der Orgelpart ausgearbeitet und ausgeziert werden müssen, auch die Pedalregister mußten stärker herangezogen werden. Das ganze instrumentale Klangbild hatte keine richtige Basis. Und zuletzt die Clarin-Trompeten: Jeder Fachmann weiß, daß solche Partien schwer zu blasen sind und nimmt gelegentliche „Kickser“ mit in Kauf, ohne viel Aufhebens davon zu machen. Die ohrenzerreißenden Mißtöne kurz vor dem Schluß verdarben jedoch den letzten Rest von Eindruck völlig, den man etwa davongetragen hatte.

Zu einer wahren Groteske wurde die Sendung aber durch folgende Begebenheit: Auf den gedruckten Programmen war unter dem schönen Titel „Lob der Musik" ein Concerto grosso sowie das Alexanderfest angekündigt. Man war gespannt auf die Wiedergabe dieses viel zu selten gehörten Prachtwerkes; man bekam eine Einführung geboten, in der auch richtig etwas von alten Heidengöttern und dergleichen erzählt wurde. Und dann erhielt man zu seinem maßlosen Erstaunen die kleine Cäcilienode vorgesetzt. Da sind nun vorhanden: Drei Kapellmeister, ein Referent für ernste Musik, ein musikalischer Programmleiter, ein musikalischer Oberleiter, ein Sendeleiter, ein Intendant. Ja hat denn nicht wenigstens ein einziger Mann aus diesem Gremium gemerkt, daß Alexanderfest und kleine Cälienode zweierlei Dinge sind! Wer ist denn hier verantwortlich. Nächstens verwechselt man noch die Iphigenien von Gluck und Goethe, nur weil sie sich so ähnlich sind. Wenn die Meisterwerke der deutschen Musik solchen Händen anvertraut sind, dann darf man sich über den heutigen Stand der Rundfunkmusik allerdings nicht wundern.

Diese Sendung ist typisch: Eine Aufführung, die eine hohe Kulturleistung bedeuten könnte und eine seelische Stärkung für viele Menschen, wird — gelinde gesagt — durch Laxheit zu einer Kulturblamage und zu einer Versündigung an einem der größten Deutschen. Wenn man sich deshalb wieder einmal mit Händel befassen will: Anständig oder gar nicht.

Dr. Horst Büttner.

Norddeutscher Rundfunk. (Die Situation.) Die gegenwärtigen Verhältnisse im Norddeutschen Rundfunk sind nicht zu verstehen und auch nicht zu — entschuldigen, wenn man nicht an den Stand der Dinge und an die Auffassung von der Aufgabe dieses Senders (genauer dieser Sender) vor der nationalen Revolution erinnert. Damals wurde das Gesicht der Norag durchaus bestimmt von ihrem Intendanten Hans Bodenstedt. In Wahrheit kann man allerdings nicht von einem fest-konturierten „Gesicht" sprechen, denn die journalistische Herkunft, die Vielheit sehr gegensätzlicher Interessen dieses zweifellos nicht unbegabten Mannes ließ die Möglichkeit garnicht zu, eine bewußte, starke, einheitliche Arbeitslinie und Zielsetzung auszuformen. Bodenstedt bekannte sich zu dem Grundsatz, und das galt auch für die Musik, der Rundfunk habe eine Art akustisches Feuilleton zu sein. So geschickt er nun auch oft im thematischen Entwurf, auch bei der Anregung seiner engeren und entfernteren musikalischen Mitarbeiter war, so machte er doch den, nur aus seiner Arbeitswut zu erklärenden, aber nicht gutzuheißenden Fehler, an der Gestaltung der von ihm improvisatorisch entdeckten, freischwebenden Ideen entscheidend mitzutun. Das mußte vor allem für die Norag-Musik zu einer, je länger je mehr, chaotischen Gefahrenhäufung führen, da Bodenstedts musikalische Bildung und Erkenntniskraft sehr an der Oberfläche haftete. Das wird hier nicht mit dieser Schärfe formuliert, um dem toten Löwen noch den vielzitierten Fußtritt zu verabfolgen, sondern weil es die ungemein schwierige Aufgabe der neuen musikalischen Leitung im Norddeutschen Rundfunk war, bis auf verhältnismäßig wenige Ausnahmen den „Fundus" der Arbeitskräfte so zu übernehmen, wie er von dem früheren, und in dieser Beziehung ziemlich allmächtigen Intendanten zusammengestellt war. Gewiß, die Notwendigkeit der „Gleichschaltung" wurde, zumindest was politische Bindung, weltanschauliche Gesinnung betraf, nicht umgangen.

Aber die Namen, mit denen der neue Leiter der Musikabteilung Dr. Fritz Pauli seine Aufgaben durchführt, sind größtenteils die gleichen, die früher schon in den Programmen der Norag zu finden waren. Jedenfalls soweit sie dort im festen Arbeitsverhältnis stehen; im freien Mitarbeiterkreis ist, so eingeschränkt er auch aus wirtschaftlichen Gründen, Gründen des Sparens, ist, mancher neue Mann aufgetaucht. Einen eigentlichen Vorgänger hat Pauli garnicht gehabt; zwar hatte die frühere Konzertabteilung einen Leiter, aber die entscheidenden Unternehmungen wurden, wie oben schon angedeutet, von Bodenstedt selbst bestimmt. Pauli hat nun vor allem erst einmal jedem seiner Mitarbeiter in einem präzisen Organisationsplan eine eindeutige Bestimmung zugewiesen. Das führte wenigstens zu einer Klärung darüber, was der einzelne zu tun und auch — nicht zu tun hat.

Der Hauptvorwurf, der dem Nordfunk gerade in Publikumskreisen gemacht wurde, besteht auch heute noch zu Recht. Er betrifft den Flüchtigkeitsstil der musikalischen Ausarbeitung. Es darf die Hoffnung ausgesprochen werden, daß die Zukunft darin einen Wandel bringen wird. Denn die Zusammenfassung der Sender Königsberg, Berlin, Hamburg bedeutet, daß der Einzelsender „nur" zu einem Drittel des Tagesprogramms beteiligt ist, sodaß diese Sendungen dann eben mit äußerster Intensität vorbereitet werden können. Diese Notwendigkeit wird ganz besonders aktuell deshalb, da Pauli sein Hauptziel in einer wirklich rundfunkgemäßen Auflockerung der musikalischen Darbietungen sieht.

Was dabei erreicht wird, wie weit die musikalischen „Vorstände" überhaupt für solche Aufgaben geeignet sind, eine Untersuchung dieser Fragen und also einen detaillierteren Bericht wird das nächste Heft bringen. Dr. Walter Hapke.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Zoppoter Waldfestspiele feiern 1934 ihr 25jähriges Bestehen mit Aufführungen des „Parsifal" und der „Meistersinger" in neuer Inszenierung und Besetzung.

Im Rahmen der Wiener Festwochen vom 27. Mai bis 17. Juni wird Wagners „Ring" in neuer Inszenierung gegeben. Außerdem sind Gastspiele von Gigli, Lauri Volpi und Stabile für diese Zeit vorgesehen. Anläßlich des 70. Geburtstages von Richard Strauß findet ein Strauß-Zyklus statt. Weiter schweben Verhandlungen, ein älteres Werk, Kienzls „Don Quixotte" oder „Das Testament", zur Wiener Erstaufführung und Julius Büttners neue Oper „Das Veilchen" zur Uraufführung zu erwerben.

Wie in jedem Jahr werden auch in den kommenden Juli- und August-Monaten in München die Wagner- und Mozart-Festspiele stattfinden. Der Spielplan der Mozart-Festspiele sieht vier Aufführungen von „Figaros Hochzeit", drei der „Zauberflöte" und je zwei von „Don Juan" und „Cosi fan tutte" vor. Eine Aufführung der „Entführung aus dem Serail" wird den Mozart-Zyklus abrunden. Im Rahmen des Wagner-Zyklus' im Prinzregententheater finden je zwei Aufführungen des gesamten „Ring", des „Lohengrin" und „Tristan", fünf Aufführungen der „Meistersinger" und vier des „Parsifal" statt.

Zum „Tag der Theatermusik" am Landestheater Gotha 13./14. Jan. 1934 (veranstaltet von der Landespropagandastelle beim Staatskommissar für die thüringischen Landestheater. Leiter: Intendant Egon Schmid, Deutsches Nationaltheater Weimar). In Thüringen geht man mit Zähigkeit daran, am Aufbau des kulturellen Lebens im neuen Staat tatkräftig mitzuhelfen. Man ist entschlossen, wirklich fruchtbare Arbeit zu leisten, sich nicht damit zufrieden zu geben, das Morsche und Faule der Vergangenheit zu kennzeichnen, sondern man will Bausteine sammeln für den künftigen Dom deutscher Kultur im Dritten Reich. Dieser Zielsetzung diente bereits die eben erfolgreich abgeschlossene Tagung „Jugend und Bühne" am Deutschen Nationaltheater in Weimar, die an die 600 Erzieher in der Landeshauptstadt vereinigte und ihnen wertvolle Richtlinien über die Neugestaltung der Beziehungen unserer jungen Generation zur Kunst des Theaters mitgab. Dieser Zielsetzung soll aber auch die neue Tagung am 13./14 Januar in Gotha dienen, der „Tag der Theatermusik". Hier sollen die Grundsteine zum neuen Schaffen und der Darstellung auf dem Gebiete der Oper, des Bühnentanzes und der Schauspielmusik gelegt werden. Die Grundgedanken der Tagung sind von Intendant Egon Schmid klar umrissen: Form-, Stil- und Inszenierungsprobleme, Opernspielplan unter Berücksichtigung von national-geprägten Werken des Auslandes, Einbeziehung von Volkstanz und Volkslied in das Opernschaffen, neue Tanzprobleme, neue Schauspielmusik. Man wird sich dabei nicht in vagen Ausdeutungen gefallen, sondern durch Beispiele zeigen, welche Wege man zum Aufbau einzuschlagen gewillt ist. Einige Uraufführungen von Balletten und Erstaufführungen von auf dem Boden der Volksmusik gewachsenen in- und ausländischen Opern werden diese Bestrebungen deutlich zu unterstreichen versuchen. Im einzelnen bringt die Tagung am Sonnabend, 13. Januar, nachmittags 16 Uhr, eine Begrüßungsansprache von Intendant Egon Schmid, in der der Sinn der Tagung, ihre Hauptprobleme und Hauptforderungen dargelegt werden; es wird für eine neue Bühnen- und Dramenform unter besonderer Berücksichtigung des Spiels auf der tektonischen Bühne unter freiem Himmel eingetreten; dabei wird gleichzeitig die Frage der im Freien besonders wichtigen Schauspielmusik aufgeworfen. Es folgen Vorträge von Intendant Dr. Otto Wartisch über die „Gemeinschaftskunst in der Oper", von Oberspielleiter Dr. Fritz Tutenberg über „Operninszenierung und völkische Wiedergeburt", von Kapellmeister Swarowsky über „Die Aufgaben des Operndirigenten im neuen deutschen Theater". Anschließend findet die Eröffnung einer Bühnenbildausstellung statt; während der Führung wird an Hand von Beispielen über das Problem „Bühnenbildner oder Bühnenbauer" — architektonische Probleme der neuen Bühnenkunst — gesprochen. Am Sonnabend Abend findet im Landestheater eine Vorstellung von Wartischs „Kaukasischer Komödie" und eines Balletts statt, die von einem kurzen Einführungsvortrag Dr. Wartischs „Die komische Oper" eingeleitet wird. Sonntag morgen um 11 Uhr spricht Dr. Fritz Tutenberg über den „Aufbau des Opernspielplans" und über „Volkslied und Volkstanz in der Oper". An Beispielen wird der Weg von alten deutschen, ein- und mehrstimmigen Volksliedern und -tänzen zum „Ballett und Lied" in der Oper gezeigt und gleichzeitig aufgewiesen, daß es sehr gut möglich ist, auch altes deutsches Volksgut im neuen Schaffen zu verwenden, wie es bereits Othmar Gerster in seiner kürzlich in Essen mit größtem Erfolg uraufgeführten Oper „Madam Liselott" bewiesen hat. Während bislang das Landestheater Gotha ausschließlich die Ausführung der praktischen Vorschläge hatte, gehört die Nachmittagsveranstaltung um 15,30 Uhr der Tanzgruppe des „Deutschen Volkstheaters

Erfurt" (Intendant Hans Krause, Ballettmeisterin Toni Stein) — unter dem Leitmotiv: „Der chorische Bühnentanz". Es werden behandelt: Neue Tanzformen; dreidimensionale Tanzgestaltung; Raumtanz; Raumgestaltung und Bodengestaltung für den kommenden Tanz; chorischer Tanz; als Beispiele werden einige Uraufführungen von neuen Balletten gezeigt. Mit einer Abendvorstellung im Landestheater Gotha findet die Tagung ihren Abschluß. Der „Tag der Theatermusik" soll nichts Endgültiges sagen, — das ist die Aufgabe des schöpferischen Musikers —; aber man hat den festen und zähen Willen, dem schöpferischen Musiker mit Vorschlägen aus der Praxis tatkräftige Hilfe zu leisten. Die Vorarbeiten für die Durchführung der inhaltsreichen Tagung sind bereits mit äußerster Energie in Angriff genommen.

zg.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Nach den neuesten Verordnungen der zuständigen Kulturkammerpräsidenten wird der Musikkritiker aus der Schrifttumskammer in die Pressekammer überwiesen.

Die Reichsmusikkammer hat die Bildung eines Reichsverbandes für Chorwesen und Volksmusik angeordnet und zu deren Vorsitzenden Prof. Dr. Fritz Stein ernannt. In die Fachgruppe Chorwesen wird die bereits bestehende Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen, die den Deutschen Sängerbund und den Reichsverband der gemischten Chöre umfaßte, eingegliedert. Chöre, die keinem der beiden letztgenannten Verbände angehörten, wollen sich umgehend bei der Geschäftsstelle des Reichsverbandes für das Chorwesen, Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 36 anmelden. Die Fachgruppe Volksmusik wird sämtliche Verbände für Laien- und Volksmusik umfassen.

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Dr. Richard Strauß, bestimmte, daß alle Vereinigungen und Personen, die auf dem Gebiet des Konzertwesens einschließlich der Vermittlung tätig sind, zu einem „Reichsverband für Konzertwesen" zusammengeschlossen werden. Zum Führer dieses Reichsverbandes wurde Hans Sellschopp und zum Geschäftsführer Dr. Otto Benecke bestellt. Alle Konzertunternehmen, Konzertvereine und Konzertvermittler, die noch keiner der drei Fachgruppen (ernste Musik, Unterhaltungsmusik, Konzertvermittlung) angehören, müssen sich sofort bei dem Reichsverband für Konzertwesen, Berlin NW 40, Alsenstraße 7, melden.

Der nach dem Aufgehen der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer in die Stagma eingesetzte Liquidations-Ausschuß der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hat eine vorläufige Bilanz aufgestellt, die Verpflichtungen der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer in Höhe von 369 000 Mark aufweist. Diese setzen sich aus 198 000 Mark für Ratenzahlungen auf Vorschuß und 171 000 Mark aus einem im Jahre 1932 aufgenommenen Darlehen zusammen. Eine Rückerstattung der Gelder seitens der Mitglieder ist nicht beabsichtigt.

Die Landesleitung Nordsee des Kampfbundes für deutsche Kultur bereitet verschiedenenorts die Gründung von Konzert-Besucher-Organisationen vor.

In Leipzig wurde die Gründung eines „Reichsbundes der deutschen Volksmusik" unter dem Vorsitz von Dr. Hitzig vollzogen.

Organist Joachim Altemark (Berlin) gründete einen „Werkkreis deutschchristlicher Kirchenmusiker" zur Pflege der Musica sacra.

Unter der Leitung von Dr. Burgstaller ist ein Programm der Berliner Fachgruppe Musik des Kampfbundes für deutsche Kultur aufgestellt worden, das ausschließlich der Förderung junger Komponisten, die sich zur nationalsozialistischen Lebensanschauung bekannt haben, dienen soll. Es ist in Aussicht genommen, jeden Donnerstag abend im Haus der Presse Kammermusikabende zu veranstalten. Die Vortragsreihe wurde am 30. November mit einem Paul Graener-Abend eröffnet.

Die Fachgruppe Musikkritik (Ortsgruppe Berlin) veranstaltete einen Vortragsabend im Haus der deutschen Presse über das Thema der Opernübersetzung. Nach den Einleitungsworten des Fachgruppenführers Dr. Fritz Stege, der auf die Verbundenheit von Kunst und Kritik hinwies und u. a. auf den Verdi-Aufsatz von Dr. Heuß in dem heute führenden Fachblatt der ZFM einging, hielt Dr. Siegfried Anheißer-Köln einen geistvollen, fesselnden Vortrag, illustriert durch Lichtbilder und Schallplattenaufnahmen.

Auf der in Berlin stattgefundenen Generalversammlung des Deutschen Bühnenvereins, der Vereinigung der theaterbetreibenden Länder, Städte und Privatunternehmer wurde Generalintendant Strohm als ordentliches Mitglied in den Verwaltungsrat berufen. Dadurch erhielt Hamburg einen von den sechs Sitzen, die im Verwaltungsrat den deutschen Ländern zugewiesen sind, und die sich im übrigen auf Preußen (2 Ministerialvertreter), Bayern (1 Ministerialvertreter), Württemberg (Generalintendant Krauß) und Sachsen (Generalintendant Geheimrat Adolph) verteilen. In der ersten Sitzung dieses Verwaltungsrates wurde Generalintendant Strohm außerdem als ordentliches Mitglied des Tarifausschusses der beteiligten kommenden großen Verbände (Bühnenverein, Bühnengenossenschaft, Chorsänger- und Tänzerbund, Autoren, Verleger und Musiker) berufen.

In Bremen wurde eine Ortsgruppe der Mozartgemeinde (Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg) gegründet, die zur Erhaltung der Mozartstätten beitragen und für Mozarts Kunst werben will. An ihrem ersten Abend brachten Studienrat Witscher, Lotte Sellert und Anna Börner Werke des Meisters zur erfolgreichen Wiedergabe.

In Hamburg wurde unter dem Vorsitz von Prof. Dr. W. Heinitz und Prof. Dr. Panconcelli-Calzia eine Gesellschaft zur wissenschaftlichen Erforschung musikalischer Bewegungsprobleme gegründet, die die Beziehungen zwischen Musik und persönlicher völkischer Eigenart der allgemeinen Ausdrucksbewegungen wissenschaftlich erforschen will.

Der „Wiener Akademische Wagner-Verein", einer der ältesten unter den Wagnervereinen, feiert sein 60jähriges Bestehen. Unter den Gründern begegnen uns die Namen Mottl, Herbeck, Hellmesberger, Josef Sucher, und die künstlerische Leitung dieses, nicht bloß für Richard Wagner, sondern insbesondere auch für Hugo Wolf und Anton Bruckner tatkräftigst eingetretenen Vereines ist mit den Namen eines Hans Richter, Felix Mottl, Ferdinand Löwe, Josef und Franz Schalk und Ferdinand Foll aufs engste verknüpft. Gegenwärtiger Leiter ist Max Millenkovich-Morold. Ein Festkonzert am 4. Jänner 1934 wird der Öffentlichkeit das Wirken dieses verdienstvollen Vereins in Erinnerung bringen; neben Werken von Wagner und Liszt kommt hiebei die Wagner gewidmete III. Sinfonie Bruckners zur Aufführung.

Der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, dem die Beistellung des Chores zu den großen sogenannten „Gesellschaftskonzerten" obliegt, begeht das Fest seines 75jährigen Bestandes. Seine Leiter waren Herbeck, Brahms, Hans Richter, Franz Schalk, Furtwängler, Reichwein und Heger.

Die Aschaffenburger städtische Musikkultur versendet anläßlich ihrer 200. Veranstaltung eine Festschrift, aus der zu ersehen ist, daß die im Kriegsjahre 1915 auf Anregung und unter Leitung von Musikdirektor Hermann Kundigraber gegründete Vereinigung eine rege Tätigkeit entfaltete. Unter den wertvollen musikalischen Veranstaltungen finden sich zahlreiche Komponistenabende (Max Reger, Hugo Wolf, Hans Pfitzner, Julius Weismann, Joseph Haas, Wilhelm Rinkens †, Hermann Zilcher, Kurt Thomas, August Reuß u. a.), die mit dem Schaffen der lebenden Generation vertraut machen.

Prof. Carl Kittel-Bayreuth hielt in Hamburg im Bayreuther Bund einen Vortrag über persönliche Bayreuther Erlebnisse.

Der Organisationsplan der Reichsmusikkammer ist, wie in Ergänzung der bisherigen Mitteilungen jetzt zusammenfassend bekannt gegeben wird, folgendermaßen angelegt: An der Spitze der Reichsmusikkammer stehen Richard Strauß als Präsident, Wilhelm Furtwängler als Stellvertreter des Präsidenten, Heinz Ihlert, Geschäftsführer. Es sind acht Berufsstände oder Fachverbände vorgesehen: a) Berufsstand der Komponisten, Führer Dr. Richard Strauß; b) Fachverband Reichsmusikerschaft (Prof. Dr. h. c. Havemann), gegliedert in Fachschaft 1: Orchestermusiker, Fachschaft 2: Ensemblemusiker, Fachschaft 3: Musikerzieher, Fachschaft 4: Kapellmeister und Solisten, Fachschaft 5: evangelische Kirchenmusiker, Fachschaft 6: katholische Kirchenmusiker; c) Reichsverband für Konzerwesen (Hans Sellschopp, Lübeck, Geschäftsführer Dr. Benecke), gegliedert in Fachgruppe 1: Ernste Musik, Fachschaft 2: Unterhaltungsmusik, Fachgruppe 3: Konzert- und Vortragskunstvermittlung; d) Reichsverband für Chorwesen und Volksmusik (Prof. Dr. Fritz Stein), gegliedert in Fachgruppe 1: Chorwesen, Fachgruppe 2: Volksmusik; e) Deutscher Musikalienverlegerverein; f) Reichsverband der deutschen Musikalienhändler; g) Arbeitsgemeinschaft zur Förderung des deutschen Instrumentengewerbes; h) Phono-Gilde (Fachverband für Schallplattenherstellung und -handel).

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Badische Hochschule in Karlsruhe hat für technisch vorgebildete Streicher und Bläser einen unentgeltlichen Kammermusikunterricht eingeführt.

Karl Höller wurde als Lehrer für Orgel, Harmonielehre und Korrepetition an die Staatl. Akademie der Tonkunst in München berufen.

Das bisher zur Hochschule für Musik in Berlin gehörige Lautarchiv, die weltbekannte, einzigartige Sammlung musikalischer Phonogramme aller Völker, ist wegen seiner vorherrschenden Beziehung zur Ethnologie dem Museum für Völkerkunde in Berlin angegliedert und damit der Generalverwaltung der Staatlichen Museen in Berlin zugeteilt worden. Das Archiv wird in Kürze in das Museum für Völkerkunde überSiedeln und dort unter unmittelbarer Leitung von Dr. Marius Schneider fortgesetzt, der schon unter dem früheren Leiter in dem Archiv gearbeitet hat.

In der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln eröffnete Walter Trienes eine Vorlesungsreihe über „Musikgeschichte im Lichte der Rassenforschung". Damit ist zum ersten Male an einer deutschen Musikhochschule Kulturpolitik als Lehrfach eingeführt worden.

Die Musikstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht hat für die Zeit von Oktober 1933 bis Januar 1934 wieder ein Verzeichnis aller musikpädagogischen Tagungen, Lehrgänge, Singwochen und Freizeiten herausgegeben, die von den verschiedensten privaten und öffentlichen Stellen in ganz Deutschland veranstaltet werden. Ein zweites Verzeichnis für die Monate Januar bis April 1934 wird im Januar herausgegeben. Das Verzeichnis ist gegen Voreinsendung von 15 Pfennig durch die Musikstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 36, erhältlich.

Das Trappsche Konservatorium in München veranstaltete am Tage der deutschen Hausmusik einen wohlgelungenen Abend „Hausmusik in fünf Jahrhunderten" unter dem Protektorat des Kultusministers und des Oberbürgermeisters.

Anläßlich des Tages der Hausmusik bot die Westfälische Schule für Musik (Leitung: Dr. Richard Greß) einen Hausmusikabend ihrer Schüler. Die münstersche Ortsgruppe des RDTM veranstaltete aus dem gleichen Anlaß eine Musikalien- und Instrumentenausstellung sowie zwei Schülerabende. Im Rahmen der Ausstellung kam u. a. alte Musik auf Blockflöten, Gamben, Cembalo, Clavichord usw. zu Gehör. Konzertmeister Max Renger hielt einen Vortrag über das Baryton mit praktischen Vorführungen. k.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg widmete sein 2. öffentliches Konzert dem Andenken Max von Schillings', dessen Prolog zu „König Ödipus" gemeinsam mit Werken von Händel, Bach, Berlioz, Wagner und Schubert zur Aufführung kam.

Die Düsseldorfer Pianistin Ilse Schneider bestand unter 17 Kandidaten die Privatmusiklehrerprüfung als einzige „Mit Auszeichnung".

In Basel wurde im Anschluß an das Konservatorium der Musik unter dem Vorsitz von Paul Sacher ein Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik gegründet. Mitbegründer sind Alfred von der Mühl und Prof. Dr. Wilhelm Merian. Das neue Institut beschäftigt sich mit der wissenschaftlichen Erforschung und praktischen Erprobung aller Fragen, die mit der Wiederbelebung alter Musik zusammenhängen, erteilt Unterricht im Spiel alter Instrumente und beabsichtigt auch wissenschaftliche Ausgaben von Werken großer Meister der Vergangenheit.

Charlotte Hölzner und Adolf Havlik, Mitarbeiter der Palucca-Schule-Dresden, hielten in Leipzig einen Sonderkursus mit praktischen, sowie theoretischen Stunden („Die Grundlagen der Tanzkompositionslehre") ab.

Eine Hochschule für Choreographie soll in Moskau gegründet werden.

KIRCHE UND SCHULE

Der kürzlich gegründete „Reichsverband für evang. Kirchenmusik" (Ehrenpräsident Professor D. Dr. Straube, Präsident Dr. Fritz Stein, zweiter Präsident Professor Alfred Sittard) ist vom Reichsbischof als die alleinige Vertretung der deutschen evangelischen Kirchenmusik und ihrer Organisation anerkannt worden. Der Reichsbischof hat Prof. Stein gebeten, den organisatorischen Zusammenschluß aller auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik tätigen Stellen und Verbände beschleunigt durchzuführen. Gleichzeitig hat die Reichsmusikkammer die Leitung ihrer Fachschaft Kirchenmusik dem Thomaskantor Prof. D. Karl Straube übertragen und den von Prof. Straube vorgeschlagenen Geschäftsführer dieser Fachschaft Kantor Adolf Strube in seinem Amt bestätigt. Der Plan des organisatorischen Aufbaues der evangelischen Kirchenmusik wird demnächst bekanntgegeben. Die Geschäftsstelle des Reichsverbandes Berlin-Steglitz, Beymestraße 15, wurde beauftragt, die Eingliederung sämtlicher Berufskirchenmusiker in die Reichsmusikkammer durchzuführen.

Neuorganisierung des deutschen protestantischen Kirchenchorwesens. Dem Beispiele anderer großer Musikverbände folgend, hat sich nun auch der Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland (einst gegründet am Tage der Weihe des Nationaldenkmals auf dem Niederwalde) neu organisiert. Er ist zu einem Reichsverbande der Deutschen Evangelischen Kirchenchöre geworden mit einem Reichsobmann an der Spitze. Auf Antrag des bisherigen Vorstandes, dem (außer dem unlängst verstorbenen Prof. D. Dr. Arnold Mendelssohn) Generalsuperintendent Prof. D. Geurig, Königsberg, Pfarrer Joh. Plath (als Vorsitzende) und Prof. D. Otto Richter, Dresden, angehören, ist der Landesoberkirchenrat Dr. Mahrenholz, Hannover, mit Zustimmung des Reichsbischofs zum Reichsobmann einstimmig gewählt worden. In den Führerrat wurden von Mahrenholz berufen: Prof. W. Reimann, Berlin, Prof. Dr. H. Poppen, Heidelberg, Kirchenmusikdirektor Haufe, Leipzig, und Superintendent Torhorst, Hamm. Dieser Neuordnung kommt der Tatbestand entgegen, daß im Laufe der letzten Jahre der Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland bereits selbst mit Nachdruck eine Loslösung des deutschen protestantischen Kirchenchorwesens aus dem typisch Vereinsmäßigen angestrebt hat mit der Zielsetzung, sich noch mehr als bisher im Sinne neuheitlich kirchlicher Singbestrebungen zu betätigen.

Richard Wetz' „Weihnachtsmotetten" kamen kürzlich durch den Dresdener Kreuzchor und durch den Erfurter Madrigalchor, sowie im Ostmarken-

Rundfunk und im Deutschlandsender zur Aufführung.

In Greiz erlebte die Kirchen- und Kunstgemeinde in der Stadtkirche unter der Leitung von KMD Gotthold Schneider zwei von hoher Kunstpflege zeugende, weihevolle Veranstaltungen: am 31. 10. das Lutherfestkonzert und am 25. 11. eine Heldengedächtnisfeier. Im ersteren wurden durch den rührigen Kirchenchor und die einheimischen, ganz vortrefflichen Solisten Annemarie Sala, Hilde Heyer, Kurt Schreiner und Willy Schwerdtfeger die 4sätzige Motette: „Ein feste Burg" von Doles und mit dem Städt. Orchester die gleichnamige herrliche Bachkantate aufgeführt. Zwischen beiden Werken brachte in bekannter Virtuosität Stadtorg. Alfred Schäufler Bachs Präludium und Fuge in e-moll zu Gehör. Eine große Zuhörerschaft lauschte andächtig den Darbietungen. — Die dem Gedächtnis der gefallenen deutschen Helden gewidmeten Chorwerke waren die Trauerhymne von Händel in Chrysander'scher Bearbeitung und die geistliche Rhapsodie Deutsche Passion von KMD Paul Gerhardt, der der Aufführung selbst beiwohnte. Beide Werke — das erste in seiner klassischen Größe und Feierlichkeit und das zweite in seiner plastischen, tiefinnerlichen, musikalischen Textausgestaltung — erschienen wie für Tag und Zeit geschaffen. Frauenchor Greiz, Orpheus, Städt. Orchester und Org. Rich. Wehlage haben im Verein mit den beiden ausgezeichneten Solisten Willy Schwerdtfeger und Hilde Heyer unter KMD Schneiders feinsinniger Stabführung eine in allen Teilen wohlgelungene Wiedergabe vermittelt. Der Komponist der so zeitgemäßen und ganz herrlichen Deutschen Passion hat mit Worten hoher Anerkennung alle Mitwirkenden erfreut. Eingeleitet wurde der Abend mit dem Choralvorspiel von I. G. Walther: „Was Gott tut, das ist wohlgetan" und zwischen beiden Chorwerken erklang die von Org. R. Wehlage prachtvoll gespielte Trauermusik von Walter Böhme. J. B.

Der Cäcilienverein des Bistums Berlin veranstaltete eine Kirchenmusikwoche, die eine Reihe von wertvollen Veranstaltungen mit Werken älterer und neuerer Meister umfaßte.

Der Dirigent des Berliner Staats- und Domchors, Prof. Sittard, beabsichtigt als erste Neuheiten die Passion von Kaminski, die Choralpassion von Distler und das Crucifixus des in letzter Zeit sehr bekannt gewordenen Hermann Simon aufzuführen, dessen „Klopstock-Tryptichon" kürzlich im Berliner Rundfunk herausgebracht wurde und dessen Kinder-Chöre jüngst in Berlin ihre Uraufführung erlebten.

In einer Bekanntmachung des bayrischen Unterrichtsministeriums wird der Lehrerschaft dringend empfohlen, den Gesangunterricht in der Schule durch Pflege geeigneter Instrumentalmusik zu ergänzen. Wo die Anschaffung teuerer Instrumente nicht in Frage kommt, wird die Gründung von Schulorchestern und Spielabteilungen mit einfachen Instrumenten, Mundharmonika, Flöte, Zither, sowie auch Pfeifen und Trommeln empfohlen.

Karl Hoyer brachte mit Anny Quistorp im 2. Orgelkonzert in der Nikolaikirche zu Leipzig Werke von Richard Trunk, Joh. N. David, Hugo Wolf, Siegfrid Karg-Elert und Karl Hoyer zum Vortrag.

Gerard Bunk-Dortmund widmete seine Orgelfeierstunden in den vergangenen Wochen vorwiegend alten Meistern der Orgelkunst. Ein Abend galt dem Gedenken Luthers mit dem Vortrag von J. S. Bachs Orgelchorälen zu Liedern des Reformators.

Kantor Paul Michels Oratorium für Soli, Frauenchor, gem. Chor, gr. Orchester, Harfe und Orgel „Dein Reich komme" gelangte am 19. Oktober in der Laurentiuskirche zu Crimmitschau zur erfolgreichen Uraufführung.

KMD Waldemar Neßler-Dresden spielte kürzlich in der dortigen Frauenkirche u. a. den 1. und 3. Satz von Paul Krauses g-moll-Sonate, sowie zwei seiner Choralvorspiele.

Die Studierenden der Schulmusik an der Akademie der Tonkunst und am pädagogischen Seminar für Musik in München veranstalteten eine weihnachtliche Feierstunde mit gemischten Chören und Frauenchören von Orlando di Lasso, Gallus, Schröter und Praetorius, Stücke für Kammerorchester von Corelli und Ph. E. Bach, Violinkonzert in E-dur von J. S. Bach. Als Solist wirkte Prof. Valentin Härtl mit. Die musikalische Leitung lag in den Händen von Prof. Markus Koch (Chöre) und Studienrat Anton Walter (Orchester).

In Heft 9 (1933) der Monatszeitschrift „Deutsche Musik" (Heinrich Schütz-Gesellschaft, Dr. E. H. Müller, Dresden) finden Kirchenmusiker ein „Programm für ein Heinrich-Schütz-Jahr" von Stadtkantor P. Jänig, das starke Beachtung verdient. Für alle Sonntage des Kirchenjahres werden geeignete Vorschläge zur Ausgestaltung des Gottesdienstes mit entsprechenden Werken von Schütz gemacht.

Von Alfons Schmid-Stuttgart kam ein Requiem für gem. Chor und Orgel sowie eine Choralpartita für Orgel „Da Jesus hing am Kreuzesstamm" in der Nikolauskirche zu Stuttgart zur erfolgreichen Uraufführung. Zwei vaterländische Hymnen, „Deutschland", sind soeben in der Besetzung für ein- oder mehrstimmigen gemischten oder Männerchor (mit oder ohne Begleitung ausführbar) erschienen.

PERSÖNLICHES

D. Prof. Dr. Karl Straube wurde von der Reichsmusikkammer zum Leiter ihrer Fachschaft Kirchenmusik ernannt.

Dr. Hans Költzsch, der bisherige Opernregisseur der Essener städtischen Bühnen, wurde als Leiter der Opernschule an die Mannheimer Hochschule für Musik und Theater berufen.

Prof. Dr. Fritz Stein, der bisherige kommissarische Leiter der Staatl. akadem. Hochschule für Musik, wurde zum Direktor der Anstalt ernannt.

Dr. Wilhelm Furtwängler wurde zum Direktor der Berliner Staatsoper ernannt.

Nachdem im vergangenen Juni bereits Dr. Karl Muck aus dem Verband der Hamburger Philharmonie ausgeschieden ist, verläßt nun auch GMD Eugen Papst, welcher seit nahezu 12 Jahren als Leiter des Philharmonischen Orchesters, der Hamburger Singakademie und des Hamburger Lehrergesangvereins mit größtem Erfolg tätig war, seine Wirkungsstätte. Hamburg verliert in ihm einen ganz hervorragenden Künstler, der durch seine eminente Arbeitskraft die von ihm betreuten Institute zu einer vordem nie erreichten Höhe führte.

GMD Prof. Hermann Abendroth wurde vom Präsidenten der Reichsmusikkammer zum Führer der Fachschaft Musikerziehung im Fachverband der Reichsmusikerschaft ernannt.

Kirchenmusikdirektor Harald Creutzburg, der langjährige Domorganist zu Riga, wurde nach Allenstein berufen.

Prof. Josef Pembaur hat seine Berufung zum Leiter der staatl. Musikhochschule in Weimar mit Rücksicht auf seine Münchener Verpflichtungen abgelehnt.

Konzertsänger Paul Lohmann wurde als Professor an die Berliner Musikhochschule berufen, desgleichen Clemens Schmalstich.

Intendant Hermann Merz, der Oberregisseur der Zoppoter Waldoper, ist jetzt alleiniger Führer geworden. Die bisherige zuständige Festspielkommission ist aufgelöst worden, und Hermann Merz wird neben seiner künstlerischen Tätigkeit auch allein den Haushaltungsplan für das Jahr 1934 aufstellen.

Helmuth Ebbs, der vorjährige künstlerische Leiter der Grazer Bühnen, wurde von der Intendanz des Reußischen Theaters in Gera eingeladen, einige Inszenierungen in Oper und Schauspiel gastweise zu übernehmen. Er inszeniert u. a. die thüringische Erstaufführung von „Arabella".

Die Sängerin Maria Ivogün hat sich wegen eines schweren Augenleidens in eine Münchener Klinik begeben und mußte demzufolge die für die nächsten Monate in Aussicht genommenen Konzerte absagen.

Johannes Drath vom Landestheater Darmstadt, der in den letzten Tagen als „Posa" in „Carlos", als „Figaro" in „Barbier von Sevilla" und als „Carlos" in „Macht des Schicksals" gastierte, wurde von Generalintendant Strohm ab Herbst 1934 auf drei Jahre an das Hamburgische Staatstheater verpflichtet.

Friedrich Fecker aus Sigmaringen wurde als Kapellmeister an das den württembergischen Staatstheatern angegliederte Schauspielhaus verpflichtet.

Generalintendant Strohm hat Kammersänger Erich Zimmermann von der Staatsoper Wien (vorher Staatsoper München), der durch seine Mitwirkung in den Bayreuther Festspielen als „David" und „Mime" allgemein bekannt geworden ist, ab Herbst 1934 als I. Tenorbuffo an das Hamburgische Staatstheater verpflichtet.

Die Chorvereinigung „Caecilia" (Dortmund) wählte den Kaun-Schüler KM Dr. Ferdinand Wilhelm Kranzhoff, Münster/Westf., zu ihrem musikalischen Leiter.

Geburtstage.

Dr. Max Steinitzer, der weithin bekannte Musikschriftsteller, wird am 20. Januar 70 Jahre alt. Steinitzer gehört zu den heute seltener werdenden Musikschriftstellern, die zunächst durch die Praxis gegangen sind — Theater- und Operndirigent, wie auch Konservatoriumsleiter —, was seinen zahlreichen geistreichen Büchern und Schriften über Musik ein besonderes Gepräge gibt, sie gerade auch nützlich macht. Seine „musikalischen Strafpredigten" sind denn auch bereits in 12 Auflagen erschienen. Sehr bekannt ist besonders auch seine Richard Strauß-Biographie geworden, auf die, schon ihres authentischen Materials wegen, jeder zurückgreifen muß, der sich mit Strauß, einem Klassengenossen Steinitzers, beschäftigen will. Seit 1911 ist der sich seiner vollen Gesundheit erfreuende siebzigjährige Musikreferent an den Leipziger Neuesten Nachrichten ein treuer Vertreter einer echt künstlerischen Kritik. Wir wünschen dem hervorragenden Kollegen ein beglücktes Alter.

Pietro Mascagni, der Schöpfer der „Cavalleria rusticana", feierte am 7. Dezember 1933 seinen 70. Geburtstag.

Die Prager Gesangsmeisterin Alma Swoboda feierte im Dezember ihren 70. Geburtstag. Ihre bedeutendste Schülerin ist die Bayreuther Sängerin und Sopranistin der Berliner Staatsoper Maria Müller. E. J.

Seinen 60. Geburtstag feierte am 28. 11. 1933 der ehemalige Herzoglich Coburg-Gothaische Hofkapellmeister Carl Fichtner, der langjährige Führer des Coburger Konzertlebens. Er ist zugleich Klavierpädagoge. Viele Freunde und ehemalige Schüler gedachten des beliebten Jubilars. Fichtner ist der Sohn der Sängerin Fichtner-Spohr. Tr.

Karl Klanert, bekannter und verdienter Chorleiter in Halle a. S., wurde sechzig Jahre alt.

Am 4. Jänner 1934 begeht der tschechische Sinfoniker Josef Suk, der auch als Mitglied des „Böhmischen Streich-Quartettes" bekannt geworden ist, seinen 60. Geburtstag. E. J.

Der Komponist Anton von Webern wurde am 3. Dezember 1933 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† Prof. Hans Hoffmann, Leipziger Chordirigent und Musikschriftsteller, Gründer des Universitätskirchenchors und des Leipziger Studenten-Orchesters, im Alter von 66 Jahren.

† Paul Gerboth, der Direktor des Stadttheaters in Troppau, an den Folgen eines Schlaganfalles im 58. Lebensjahre. Gerboth war lange Jahre Opernchef der Deutschen Oper in Prag und Oberspielleiter an der Wiener Volksoper.

† in Salzburg der bekannte Komponist Jan Brandts-Buys am 9. Dez. im Alter von 65 Jahren. Neben Orchesterwerken und Kammermusik ist er besonders mit seiner komischen Oper „Der Schneider von Schönau" erfolgreich hervorgetreten.

† in Prag die Pianistin und Klavierpädagogin Emma Saxl, eine Schülerin Holfelds, die sich um das sudetendeutsche Musikleben auch als Sammlerin heimischer Liederspiele verdient gemacht hat. E. J.

BÜHNE

C. H. Grovermanns zweiaktige Oper „Medea" wird im Februar am Deutschen Nationaltheater zu Osnabrück aufgeführt.

Hans Grimms „Nikodemus" wurde von der Pfalzoper in Kaiserslautern zur Uraufführung für den Februar angenommen.

Othmar Schoecks Oper „Venus" wurde in der neuen Fassung am 26. November 33 in Zürich uraufgeführt.

Max von Schillings' „Pfeifertag" wurde in Bochum aufgeführt.

In Hagen kam Robert Hegers Oper „Der Bettler Namenlos", ein mit den Stilmitteln Debussys und R. Strauß' arbeitendes Werk, zur westdeutschen Uraufführung.

Emil von Rezniceks „Donna Diana" kam in Wuppertal zur Aufführung.

Das Augsburger Stadttheater bringt das Märchenspiel „Der Froschkönig" des Münchener Dichters und Leiters des Bayerischen Staatsschauspiels W. Burggraf-Forster zur Erstaufführung. Die Musik dazu schrieb Otto Miehler.

Die Covent-Garden-Oper Londons wurde durch ein neues Syndikat saniert, das unter Führung von Sir Thomas Beecham bereits Pachtverträge mit deutschen und italienischen Sängern geschlossen hat.

Casimir von Paszthorys Oper „Die drei gerechten Kammacher" kommt im Februar in Fürth zur deutschen Erstaufführung und wird dann in der Folge durch die Münchener Musikbühne (Direktor Rudolf Kleiber) in einer Reihe weiterer bayerischer Städte aufgeführt.

Jakob Hornbachs Weihespiel „Es war der Weg zum Dritten Reich" mit der Musik von Karl Meister kam Ende November in der Festhalle des Landauer Gymnasiums zur erfolgreichen Uraufführung. Es ist ein Spiel für Einzelsprecher, Sprechchöre, Knaben-, Männer-, gem. Chor, Orchester und Orgel, das in sieben knappen und fesselnd unmittelbaren Bildern die wesentlichen geschichtlichen Stunden seit Bismarcks Tod formt. Das eindrucksvolle Werk wird von der Kritik allen Jugend- und Vaterlandsbühnen zur Aufführung nachdrücklichst empfohlen.

Die Metropolitain Opera eröffnete die Spielzeit am 2. Weihnachtsfeiertag mit „Peter Ibbetson" von Deems Taylor; es folgen „The Emperor Jones" von Louis Gruenberg, „Merry Mount" von Hauson, „Salome" von Richard Strauß. Das amerikanische Schaffen soll künftig stärker berücksichtigt werden.

Die Kölner Oper wird voraussichtlich im Febr. 1934 die Uraufführung der neuen „Figaro"-Übersetzung von Dr. Siegfried Anheißer herausbringen.

Die Berliner „Plaza" wurde unter Leitung von Hanns Schulz-Dornburg zu einem Volkstheater umgestaltet, das auch Oper und Operette pflegen wird.

Die „Arabella" von Strauß wurde im Grenzlandtheater Görlitz erstaufgeführt.

Das Osnabrücker Landestheater brachte Beethovens „Fidelio" im Haag und in Hartogenbusch zur Aufführung.

Die Oper „Die baskische Venus" von Hermann Hans Wetzler wurde erfolgreich in Basel aufgeführt.

Das Landestheater in Altenburg brachte als Uraufführung „Das Herzwunder" von Friedrich Hölzel und als Erstaufführung Eugen Bodarts „Hirtenlegende".

Die Berliner Städtische Oper plant für den Silvesterabend eine Neueinstudierung der „Fledermaus".

Die Staatsoper in Leningrad bereitet an deutschen Werken „Walküre", „Lustige Weiber" und „Fidelio" vor.

Vollerthun-Erfolg in Stendal. (Die „Islandsaga" im Landestheater.) Die kulturpolitische Aufbauarbeit der nationalsozialistischen Regierung offenbart sich am deutlichsten in der Wiederbelebung des städtischen Theaterlebens in abgelegenen Landkreisen. Wer von Berlin aus mit

den üblichen Vorurteilen belastet beispielsweise seinen Weg nach Stendal nimmt, wo seit kurzer Zeit wieder ein eigener Theaterbetrieb unter Leitung des bekannten Erich Frh. Wolff v. Gudenberg besteht, der ist überrascht über den künstlerischen Arbeitseifer, der hier trotz unzulänglicher Mittel seinen Ausdruck in einem gut zusammengestellten, befriedigenden Ensemble findet. Von den unsagbaren Schwierigkeiten, die den Pionieren deutscher Theaterkultur hier entgegentreten, kann man sich schon äußerlich einen Begriff machen, wenn man gewahrt, daß im Orchester nicht mehr als vier erste Geigen sitzen, daß die instrumentalen Ergänzungen für anspruchsvolle Aufgaben aus Magdeburg entliehen werden, daß der Schlagzeuger aus Raummangel in der Proszeniumsloge Platz nehmen muß. Wenn trotzdem die Aufführung der „Islandsaga" den Durchschnitt weit überstieg, so ist dies zunächst dem tüchtigen und umsichtigen, in jeder Weise befriedigenden Krasselt-Schüler Georg Pilowski zu danken, der das Orchester fest in der Hand hatte und eine einheitliche künstlerische Wirkung erreichte. Bemerkenswert auch das Debut eines bisher noch nicht für die Inszenierung tätig gewesenen Regisseurs: Kammersänger Walther Kirchhoff, der auch die prächtigen, geschmackvollen Bühnenbilder entworfen hat. Und schließlich auch einige auffällig gute Stimmen unter den Mitwirkenden: in erster Linie Helene Orthmann, die dank ihrer ungewöhnlichen Gestaltungskraft und ihres reifen Ausdrucks die übrigen Darsteller weit überragte. Dazu der vielversprechende, über glanzvolle Töne verfügende Tenor Reinhold Danske, ferner Georg Hennecka in einer achtbaren Verkörperung des tragischen Helgi, Gerda Altendorf, Emil Höfle, Eva Adamy. Den größten Erfolg aber errang die ernste und gehaltvolle Musik Georg Vollerthuns, der gerade in der „Islandsaga" eine besondere Geschlossenheit und Konzentriertheit seines subjektiven Stils erreicht. Diese Oper enthält im tonmalerischen Ausdruck des ewig tönenden Meeres, in der herben, verinnerlichten Lyrik, in den Höhepunkten der dramatischen Leidenschaft künstlerische Werte eigenen Gepräges von höchster Könnerschaft. In einer Ansprache wies der bekannte junge Kulturpolitiker aus Düsseldorf, Erhard Krieger, auf die besondere Bedeutung dieses Künstlers hin, der unter den Komponisten der Gegenwart den Meistertitel mit Recht verdient. Mit herzlicher Freude nahm man Anteil an dieser künstlerischen Ehrung eines so lange verkannten Komponisten deutschester Art, und die Empfänglichkeit der Stendaler Bevölkerung für diese neue Kunst äußerte sich in jubelndem Beifall, der den anwesenden Tonsetzer immer wieder vor den Vorhang rief.

Dr. Fritz Stege.

KONZERTPODIUM

Walter Niemann (Leipzig) gab am „Tag der Hausmusik" im Rahmen der Winterhilfe in Plauen (Vogtland) mit großem Erfolg einen Klavierabend mit eigenen Werken (Gartenmusik op. 117, Der Orchideengarten op. 76, Kocheler Ländler op. 135 [Uraufführung]).

Richard Wetz' „Drei geistliche Gesänge" für gem. Chor a cappella op. 56 sang am 5. Dezember der Dresdener Madrigal-Chor unter Leitung von MD Otto Winter.

Die neue „Weihnachtskantate" von Armin Knab gelangt in diesem Winter in zahlreichen Städten zur Erstaufführung, u. a. in Berlin, Frankfurt a. M., Mühlheim (Ruhr), Nürnberg, Wien, Zürich.

Der dritte Teil des Christus-Oratoriums von Felix Draeseke erlebte in Bautzen durch den Chor der Landständischen Oberschule unter Albert Wotruba seine künstlerisch wertvolle Erstaufführung. Das Gesamtwerk, das drei Abende umfaßt, wird in Berlin vom Bruno Kittelschen Chor vorbereitet, der seiner Zeit auch die Uraufführung übernommen hatte. Auch in Dresden soll das dreiteilige Werk wiederum einstudiert werden. Das Hamburger Staatstheater hat eine Oper von Draeseke in Aussicht genommen. Es wäre verdienstvoll, wenn dieser zu Unrecht vernachlässigte Komponist wieder einen Ehrenplatz im deutschen Musikleben erhalten würde.

Der in der Neuinstrumentierung von Karl Hermann Pillney auf dem Regerfest in Kassel zur Uraufführung gelangte „Gesang der Verklärten" von Max Reger wird in Bonn unter Leitung von MD Claßens aufgeführt. Zu Beginn dieses Jahres bringt Siegmund von Hausegger das Werk in München heraus.

Der Männerchor Säckingen (Ltg.: Kurt Layher) brachte kürzlich Werke von W. von Baußnern, Georg Nellius, Bruno Stürmer, Viktor Keldorfer und Hans Heinrichs zur Erstaufführung, uraufgeführt wurde Joseph Stadlers „Zwei Tode" (nach Wilhelm Raabe).

Gottfried Müllers „Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied" wurde kürzlich vom Landes-Sinfonie-Orchester in Ludwigshafen, sowie in sieben weiteren Städten der Pfalz und des Saargebietes aufgeführt. Aufführungen in 14 verschiedenen Städten, wie Nürnberg, Hannover, Düsseldorf, Essen, Helsingfors usw., stehen für diese Konzertsaison noch bevor.

Toscanini wurde zur Leitung von Konzerten in Moskau eingeladen.

Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fuge" in der Instrumentierung von Wolfgang Graeser hat bisher etwa 65 Aufführungen erlebt. Wiederholungen oder Neuaufführungen in dieser Konzert-

Edition Breitkopf

Hugo Wolf - Liederbuch

Dreißig beliebte Lieder von HUGO WOLF

Inhalt: Lieder nach Gedichten von Eduard Mörike: Zum neuen Jahr / Ein Stündlein wohl vor Tag / Jägerlied / Der Tambour / Er ist's / Das verlassene Mägdlein / Nimmersatte Liebe / Fußreise / An eine Aeolsharfe / Verborgenheit / Elfenlied / Der Gärtner / Auf ein altes Bild / In der Frühe / Schlafendes Jesuskind / Denk es, o Seele / Gebet / Rat einer Alten / Der Feuerreiter / Gesang Weylas / Mausfallen-Sprüchlein.

Lieder nach Gedichten verschiedener Dichter: Der Freund / Heimweh / Der Rattenfänger / Anakreons Grab / Über Nacht / In dem Schatten meiner Locken / Gesegnet sei, durch den die Welt entstund / Und willst du deinen Liebsten sterben sehn / Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen.

Nr. 5701 Ausgabe für hohe Stimme mit Klavier . . . . RM 1.80
Nr. 5702 Ausgabe für tiefe Stimme mit Klavier . . . . RM 1.80

Hugo Wolf:

Lieder mit Orchester

Erstes Heft: Denk es, o Seele / Er ist's / Gebet / In der Frühe / Schlafendes Jesuskind / Anakreons Grab / Heimweh / Der Freund.

Zweites Heft: Auf ein altes Bild / Gesang Weylas / Verborgenheit / Der Tambour / Fußreise / Elfenlied / Der Gärtner / Neujahrslied.

Die Sammlung umfaßt außer den vom Komponisten selbst instrumentierten eine weitere Auswahl derjenigen der bekanntesten Lieder, deren Wirkung durch die Orchestrierung bedeutend gesteigert wird; durch die neuartige Ausgabe in Heften ist dem Berufssänger eine einzigartige Gelegenheit gegeben, das gesamte Aufführungsmaterial zu außergewöhnlich niedrigem Preise zu erwerben.

Die Preise für das einzelne Heft sind: Partitur RM 5.—, jede Streichstimme RM —.80, jede Bläserstimme RM —.60

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

zeit finden in München, Hannover, Brüssel, London und Kopenhagen statt.

Der Kölner Männer-Gesangverein plant auf Anregung des Reichskanzlers im Frühjahr 1934 eine größere Auslandsreise unter Leitung von Prof. Richard Trunk.

Die „Görlitzer Liedertafel e. V.", Görlitz, brachte in ihrem Wohltätigkeits-Konzert anläßlich des 25jähr. Dirigenten-Jubelfestes ihres hochverdienten Chormeisters Bruno Fischer von Chorliedern der Gegenwart solche von Geilsdorf, Wohlgemuth, Jochum, Rinkens und Armin Haag (Feuerspruch von Gutberlet).

Der Zöllner-Verein in Bernburg a. S. veranstaltete anläßlich seines 87jährigen Bestehens ein Hugo Kaun-Konzert, wobei Duette, Lieder und der „Heimatzyklus" zum Vortrag gelangten. Die Berliner Altistin Maria Kaun, die Tochter des Komponisten, fand als Mitwirkende weitgehende Anerkennung der Presse.

In einem Chorkonzert des Musikverein Kaiserslautern kamen neben den Klassikern Gesänge von Joseph Haas, Wilh. Rinkens † und Hans Heinrichs zur Aufführung.

MD Max Fiedler brachte mit dem städtischen Orchester in Essen Beethovens Sinfonie Nr. 4 und Anton Bruckners Sinfonie Nr. 7 zur Aufführung. Die Stadt Essen veranstaltete ferner kürzlich eine Max Reger-Feier, bei der Anton Nowakowski (Orgel) und Helscha Ingnaschak (Sopran) Werke des Meisters zum Vortrag brachten, und einen Kammermusikabend, für den das Gewandhaus-Quartett gewonnen wurde.

Das 5. Symphoniekonzert des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart (Leitung GMD Carl Leonhardt) galt dem Gedächtnis Max Regers.

Im 2. Konzert der Philharmonischen Gesellschaft Bremen kam Robert Schumanns Konzert für Violoncell mit Orchesterbegleitung a-moll (Solist: Professor Paul Grümmer) und Anton Bruckners Symphonie Nr. 7 in E-dur zur Aufführung.

Am 7. Dezember fand im Wilhelmsgymnasium München eine Aufführung von Gg. Ph. Telemanns Kantate „Die Tageszeiten" in der Neubearbeitung von Anton Heilmann statt. Erneut erwies sich die zündende Frische Telemannscher Musik. „Die Tageszeiten" sind bei ihrem geringen Aufwand an technischen Mitteln auch für Schulen und kleinere Vereinigungen ausnehmend gut geeignet.

Das Mitteldeutsche Kammerorchester unter Leitung von Wolfgang Daegner spielte anläßlich der von der Kulturpolitischen Abteilung der NSDAP Leipzig veranstalteten Eröffnungsfeier zur Kulturwoche im Rathaus Werke von Bach, Händel und Hasse.

Die Stadt Lommatzsch gedachte des 50. Todestages ihres Sohnes Robert Volkmann durch eine verdienstvolle Aufführung einiger seiner Werke in einer von der Liedertafel gemeinsam mit der Kantorei betreuten Veranstaltung (Leitung: Kantor Baer, an der Orgel: Organist Händchen). Auch die dortige Volksschule veranstaltete eine Gedenkfeier, bei der neben dem Vortrag einiger Klavierwerke das Lebensbild Robert Volkmanns den versammelten Oberklassen aufgezeigt wurde.

Walter Zacherts „Ouvertüre zu einem Drama" wurde in Mainz unter Hans Schwieger erfolgreich uraufgeführt.

Der Königsberger Sängerverein veranstaltete unter Leitung von Hugo Hartung ein Geistliches Konzert, bei dem vornehmlich alte Meister zum Vortrag kamen.

Das städtische Orchester Greiz (Leitung: KM G. Krüger) bot als Auftakt seiner diesjährigen Winterveranstaltungen eine Johannes Brahms-Feier mit Werken des Meisters. In einem weiteren Konzert kamen Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven zu Gehör.

Der Leipziger Lehrergesangverein unter Leitung von Prof. Günther Ramin brachte am 18. November 33 Arnold Mendelssohn's „Pandora" und Hausegger's „Totenmarsch" (mit Orchester) zu erfolgreicher Aufführung.

Georg Nellius' „Requiem" für dreistimmigen Männerchor, Solisten-Terzett und Orgel, das den Gefallenen des Weltkrieges gewidmet ist, kam in Bonn unter Prof. Ben Esser zur erfolgreichen Ur-Aufführung.

GMD Otto Wartisch brachte an einem Abend mit dem Lohorchester ausschließlich zeitgenössische Werke (Kurt Rücker, Hans Simon, Friedrich Schuchardt und Gerhard v. Westerman) zum Vortrag.

Otto Siegls Chorwerk „Eines Menschen Lied" kam in Köln unter GMD Hermann Abendroth zur Aufführung.

Casimir von Paszthorys Trio wurde kürzlich in Berlin vom Dürr-Trio erstmals gespielt.

Im Mittelpunkt des zweiten Bielefelder Volks-Symphonie-Konzerts stand die „Sinfonia breve" op. 96 von Paul Graener.

Karl Elmendorff dirigierte in Remscheid die Morgenrot-Variationen des jugendlichen Gottfried Müller.

Lotte Erben-Groll brachte im Vereine mit ihrem „Dresdner Kammertrio" (Rucker, Wunderlich, Starke), unter Mitwirkung von Marg. Aulhorn-Specht (Sopran) an einem Abend „Musik am Hofe Augusts des Starken" eine Anzahl von ihr ausgewählter, im Generalbaß ausgesetzter und für den Konzertgebrauch bearbeiteter Werke von Komponisten, die mit dem kursächsischen Hofe in Ver-

Deutsche Uraufführungen moderner Italiener

A. Casella:
„Frau Schlange"
(„La Donna Serpente")
Phantastische Oper in einem Vorspiel und drei Akten von C. Lodovici nach dem gleichn. dramatischen Märchen von Carlo Gozzi.

Übersetzt und für die deutschen Bühnen bearbeitet von Hans F. Redlich.

Vollständiger Auszug, Gesang und Piano (Text italienisch) . . . . . Mk. 15.—
Textbuch italienisch od. deutsch je Mk. 1.—

Uraufführung: Ende Januar 1934
Nationaltheater, Mannheim

G. F. Malipiero:
„Die Legende v. vertauschten Sohn"
(„La Favolo del Figlio Cambiato")
in drei Akten von Luigi Pirandello.
Übersetzt und für die deutschen Bühnen bearbeitet von Hans F. Redlich.

Faksimili-Part. (großes Format) Mk. 50.—
Vollständiger Auszug, Gesang und Piano
Text deutsch oder italienisch je Mk. 12.50
Textbuch italienisch od. deutsch je Mk. 1.—
Welturaufführung: Januar 1934
Landestheater, Braunschweig.

Nächste Aufführung:
Landestheater, Darmstadt.

G. RICORDI & Co., LEIPZIG 05

In Kürze erscheint:

HUGO WOLF

LIEDER in der
EDITION SCHOTT

Einzelausgabe / Jede Nummer 40 Pfg.

Biterolf: Kampfmüd und sonnverbrannt (Scheffel)
Der Gärtner: Auf ihrem Leibrößlein (Mörike)
Er ist's: Frühling läßt sein blaues Band (Mörike)
Heimweh: Wer in die Fremde will wandern (Eichendorff)
In dem Schatten meiner Locken (Spanisches Liederbuch)
Verborgenheit: Laß, o Welt o laß mich sein. (Mörike)
Verschwiegene Liebe: Über Wipfel und Saaten (Eichendorff)
Der Musikant: Wandern lieb' ich wie mein Leben (Eichendorff)
Gesang Weylas: Du bist Orplid mein Land (Mörike) / Gebet: Herr! Schicke was du willt (Mörike) (zus.)
Nun laß uns Frieden schließen (Ital. Liederbuch) / **Ich hab in Penna einen Liebsten** (Ital. Liederb.) (zus.)
In der Frühe: Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir (Mörike) / **Anakreons Grab:** Wo die Rose hier blüht (Goethe) (zus.)
Fußreise: Am frisch geschnittenen Wanderstab (Mörike)

Alle Lieder in zwei Stimmlagen (hoch und tief)

Lieder-Auswahl in einem Band

Die 23 bekanntesten Lieder / Hohe Ausgabe Ed. Schott Nr. 114 / Tiefe Ausgabe Ed. Schott Nr. 116 je M. 1.80

Inhalt: Anakreons Grab / Auch kleine Dinge / Biterolf / Das verlassene Mägdlein / Der Freund / Der Gärtner / Der Musikant / Er ist's / Fußreise / Gebet: Herr! / Gesang Weylas / Heimweh / Ich hab in Penna einen Liebsten / In dem Schatten meiner Locken / In der Frühe / Mausfallen-Sprüchlein / Morgentau / Nun laß uns Frieden schließen / Nun wandre, Maria / Und schläfst du / Und willst du deinen Liebsten / Verborgenheit / Verschwiegene Liebe

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

bindung standen, zu Gehör. Unter diesen Stücken fielen besonders auf: eine Suite für Cembalo solo und eine Triosonate für Flöte, Violine und Generalbaß von Petzold, eine Arie für Sopran, obl. Mandoline und Generalbaß von Lotti, sowie 2 Sonaten für Violine bezw. Flöte und Cembalo von Veracini. Die Werke und ihre Darbietung fanden starken Widerhall bei Publikum und Presse. Aus dem Programm wäre noch eine Kammerkantate für Sopran und Generalbaß von Astorga zu erwähnen, die Dr. Hans Volkmann aufgefunden und bearbeitet hatte.

Im Prager Deutschen Kammermusikverein gelangte ein Streichquartett von Mieszyslav Kolinski zur Uraufführung, ein gemäßigt modernes, melodisch gut fundiertes Werk. E. J.

Der „Berliner Sängerverein, e. V." (Leitung: MD Max Eschke) brachte in seinem 1. Winterkonzert u. a. die 4 Chorlieder von Armin Haag: „Deutsch sei dein Geist" (Dahn), „Du sollst an Deutschlands Zukunft glauben" (Matthäi), „Morgengruß" (Conrad), „Einsiedel" (Bulcke).

Im Rahmen des 5. Gürzenich-Konzerts brachte Georg Kulenkampff das G-dur-Violinkonzert von Dittersdorf zur Aufführung. Im gleichen Konzert dirigierte GMD Abendroth die sechste Symphonie von Ewald Straeßer.

Das erste Chorkonzert der städtischen Konzertveranstaltungen Krefeld brachte Hans Pfitzners „Dunkles Reich", Mozarts Violin-Konzert A-dur und Ludwig Webers „Heilige Namen".

Unter Leitung des Komponisten kamen im vierten Symphonie-Konzert der Württembergischen Staatstheater, Stuttgart, ausschließlich Werke von Richard Strauß zur Aufführung.

Clara Maria Elshorst-Berlin hatte in Kassel anläßlich des Bußtagskonzertes in Anwesenheit von Frau Elsa Reger mit Regers „Ode an die Hoffnung" und dem „Requiem" einen starken Erfolg bei Publikum und Presse.

Karl Höllers neuestes Werk, die „Hymnen" für Orchester, kommt auf dem Internationalen Kirchenmusikfest in Aachen (Januar 1934) durch GMD Dr. Peter Raabe zur Uraufführung. Dr. S. von Hausegger bringt das Werk im März zur Münchener Erstaufführung.

Im Rahmen der jeweils einem Komponisten gewidmeten Konzerte wird Kurt Layher mit seiner Arbeitsgemeinschaft der ihm unterstellten Chöre (Männer-, Frauen- und Gemischte Chöre) im März 1934 einen Ludwig Baumann-Abend in Säckingen veranstalten, wobei neben Chorwerken auch Proben aus dem instrumentalen Schaffen des Künstlers geboten werden sollen.

Die Lübecker Opernsängerin Armella Kleinke erntete in der Elektra-Première in der Partie der Chrysothemis ungewöhnliche Erfolge.

In Aschaffenburg gelangte in einem Violin-Abend der Geigerin Lisabeth Hefter-Hümpfner eine Sonate für Solo-Violine von Hermann Kundigraber zur Uraufführung.

Otto Volkmann brachte in den ersten beiden Duisburger städtischen Hauptkonzerten außer Bruckners „Dritter" und Strauß' „Don Juan" Pfitzners „Sinfonie cis-moll" zur erfolgreichen Erstaufführung und Julius Weismanns Liederzyklus „Verklärte Liebe" zur Uraufführung mit Amalie Merz-Tunner.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Casimir von Paszthory vollendete soeben eine symphonische Dichtung für großes Orchester „Thijl Uilenspiegel" und arbeitet zur Zeit an einer Märchenoper „Der Schweinehirt".

Hanns Schindler schrieb eine Weihnachtsmusik nach alten Weisen für Solostimme, gemischten Chor, Kammerorchester und Orgel, die Ende Dezember zur Ur-Aufführung kam.

Joseph Haas vollendete soeben ein abendfüllendes Oratorium für Soli, Chor und kleines Orchester „Das Lebensbuch Gottes" nach Texten von Angelus Silesius.

Hermann Reutter arbeitet zur Zeit an einer Volksoper „Dr. Johannes Faust" nach einem Text von Ludwig Andersen, der ihm auch den Text zu seinem „Großen Kalender" schrieb.

Der Berliner Komponist Ernst Schliepe hat eine komische Oper „Der Herr von gegenüber" komponiert. Die Uraufführung find t im Staatstheater Danzig unter Leitung von Generalintendant Staatskommissar Orthmann statt, die reichsdeutsche Erstaufführung erfolgt in Magdeburg.

Prof. Dr. Fritz Volbach arbeitet an einer dreisätzigen Sinfonie für großes Orchester und Altsolo über ein altes geistliches Volkslied.

Mark Lothar schrieb die Musik zu dem Schauspiel „Die Glücksritter" von Eichendorff, das am 22. Dezember im Schillertheater Berlin aufgeführt wurde.

Maurice Ravel hat ein musikalisches Jeanne d'Arc-Drama beendet.

Dr. Fritz Stege verfaßte das Libretto einer dreiaktigen nordischen Volksoper „Norden in Not", das in historischem Gewand die wichtigsten nationalsozialistischen Ideale zusammenfaßt und den Volkslied-Einlagen eine dramatische Rolle zuweist. Die Oper, die um das Jahr 1400 auf Rügen spielt, bringt als Gegenspieler den späteren skandinavischen König Erich von Pommern und die volkstümliche Gestalt des Seeräubers Klaus Störtebeck. Das Werk schließt mit dem „Hertha-Fest" auf Stubbenkammer.

Prinz Albrecht von Hohenzollern schrieb eine Kantate über die Originalmelodie „Deutschlands Morgenrot".

Neuausgaben guter alter deutscher Hausmusik mit Flöte

Herausgegeben von Wilhelm Altmann, Rolf Ermeler, A. van Leeuwen, G. Müller, M. Schwedler, K. Walther, O. Wittenbecher

Zwei Flöten
- **L. v. Beethoven, Allegro** u. **Menuett** RM 2.—
- **Jos. Haydn, Echo,** Ein scherzhaftes Flötenduett . . . . . . RM 2.—

Zwei Flöten und Klavier
- **Wilh. Friedem. Bach, Sonate** D-dur RM 3.—

Flöte und Klavier
- **Joh. Chr. Fr. Bach, Sechs Sonaten** Nr. 1—6 . . . . je RM 2.— Nr. 1-3 zus. 4.—, Nr. 4-6 zus. 4.—, Nr. 1-6 zus. 7.50
- **Friedr. d. Gr., 3 Sätze aus seinen Flöten-Sonaten** . . . . RM 2.50

Kammermusik
- **C. Phil. Em. Bach, Trio h-moll** für Flöte, Viol., u. Klav. (Cembalo) mit Cello RM 3.50
- **A. Gyrowetz, op. 26. Dritte Nachtmusik** Für Flöte, Violine, Viola und Cello . . . RM 5.—
- **G. Phil. Telemann, Quartett D-dur** für Flöte, Viol. obl. Cello u. Klav. (Cembalo) RM 5.—
- — **Quartett g-moll** für Flöte, Violine, Cello (Viola da Gamba) u. Klavier (Cembalo) . . RM 4.—

Verl. Sie Spezialprospekt! Auswahlsendungen bereitwilligst!

Musikverlag WILHELM ZIMMERMANN, Leipzig C 1

FRANZ LISZT

in der

COLLECTION LITOLFF

Eine Auswahl der schönsten

Originalkompositionen

in Neuausgaben von Max Pauer

und die berühmten

Bearbeitungen klassischer Werke

in Alben und Einzelausgaben

Lassen Sie sich unseren Katalog geben!

HENRY LITOLFF'S VERLAG
BRAUNSCHWEIG

WERK-REIHE FÜR KLAVIER

Neuentdeckungen für Unterricht u. Haus!

Zu 2 Händen

JOSEPH HAYDN (1732—1809)
6 leichte Sonatinen *(Woehl)* Ed. Schott Nr. 2333 M. 1.50

G. PH. TELEMANN (1681—1767)
Kleine Fantasien für Klavier (Cembalo) *(Doflein)* Ed. Schott Nr. 2330 M. 1.50

KLAVIERMUSIK AUS FRÜHER ZEIT (1350—1650) *(Apel)*
I. Band: Deutschland und Italien (Enthält Stücke von: Paumann, Kotter, Neusiedler, Nörmiger, Scheidt, Cavazzoni, Giov. Gabrieli, Diruta, Banchieri, Frescobaldi u. a.) Ed. Schott Nr. 2341 M. 1.80
II. Band: England, Frankreich und Spanien (Enthält Stücke von: Aston, J. Bull, Byrd, Atteignant, Gaultier, L. Couperin, Milan, Cabezon, Thomas de Sancta Maria u. a.) Ed. Schott Nr. 2342 M. 1.80

Zu 4 Händen

D. G. TURK (1750—1813)
Tonstücke für vier Hände *(Doflein)*, 2 Hefte Ed. Schott Nr. 2296/7 je M. 2.—

Jedes Heft mit Vorwort, spieltechnischen Anweisungen und historischen Erläuterungen.

In der Sammlung »Werk-Reihe für Klavier« werden Werke der bedeutendsten Meister der Klavierkomposition unter Kenntlichmachung des Urtextes veröffentlicht. Die Auswahl bietet *durchweg leichte bis mittelschwere Werke*, die bisher noch wenig beachtet wurden, denen aber eine bedeutsame Stelle innerhalb der gesamten Klaviermusik zukommt. Die Sammlung ist *sowohl für den Unterricht wie auch für die Benützung durch Kenner und Liebhaber* (auch am Cembalo) gedacht.

Prospekt mit Notenproben kostenlos.

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

VERSCHIEDENES

Ausdehnung der Schutzfrist in Österreich. Die österreichische Bundesregierung hat im Wege einer Notverordnung die bisherige 30jährige Schutzfrist für Werke der Tonkunst auf 50 Jahre ausgedehnt. Hievon sind zunächst die Werke Hugo Wolfs betroffen, die mit Ende des Jahres 1933 — da Wolf im Jahre 1903 gestorben ist — vogelfrei geworden wären (eine österr. Hugo Wolf-Operette soll schon in Arbeit sein!) und nun bis 1953 geschützt bleiben.

Als Auftakt zur Woche deutscher Hausmusik wurde zu Beuthen im Rahmen des Kampfbundes für deutsche Kultur die „Erste oberschlesische Musikausstellung" eröffnet, deren Zustandekommen namentlich der Konzertdirektion Cieplik zu danken war. Die bemerkenswerte Veranstaltung veranschaulichte die Entwicklung der wichtigsten Musikinstrumente und zeigte zahlreiche Originalmanuskripte berühmter Musiker. Auch gab sie einen Überblick über den reichen Vorrat oberschlesischer Volkslieder, deren man bereits 6000 zählt. Eine besondere Abteilung galt dem Andenken des Komponisten Heinrich Schulz-Beuthen, der 1838 geboren wurde, in Zürich und Dresden wirkte und 1915 starb.

Am Prager Deutschen Theater wirkt seit der vorigen Spielzeit als Gastdirigent für eine bestimmte Anzahl von italienischen und romanischen Opern der Toscanini-Schüler und Kapellmeister der Mailänder „Scala" Antonino Votto. In diesem Dirigenten ist ein musikalisches Wunder erstanden, wie es kaum einmal in hundert Jahren Wirklichkeit wird. Votto dirigiert nämlich nicht nur alle Opern ohne Zuhilfenahme von Noten frei aus dem Gedächtnisse, sondern leitet auch alle Opernproben ohne jede Zuhilfenahme der Partitur, des Klavierauszuges oder anderer Notenbehelfe. Dabei beherrscht er alle Werke und Partituren so vollkommen, daß er selbst die kleinsten Details berücksichtigt und zur Geltung bringt. E. J.

FUNKNACHRICHTEN.

Durch den Prager Rundfunk (deutsche Sendung) gelangte Ende September eine Funkoperette „Die Witwe und das Auto" von Karl Maria Pisarowitz, einem aus der Schule der Prager Deutschen Musikakademie hervorgegangenen Prager deutschen Tonsetzer, der gegenwärtig als Kapellmeister am Stadttheater in Gablonz wirkt, zur Uraufführung. E. J.

Die Berliner Funkstunde veranstaltete ein Vollerthun-Konzert mit Orchesterwerken und Liedern.

Dr. Fritz Stege wurde von der Schlesischen Funkstunde aufgefordert, über das heutige musikalische Organisationswesen zu sprechen.

Elly Ney machte in diesen Tagen in Basel unter Felix Weingartner vor ausverkauftem Hause mit dem B-dur Konzert von Brahms einen tiefen Eindruck. Die Künstlerin wurde enthusiastisch gefeiert.

Die Société des instruments à vents in Genf wird in mehreren Konzerten in diesem Winter die „Kleine Kammermusik für fünf Bläser op. 24 II" von Paul Hindemith aufführen.

Der Nordische Rundfunk Hamburg brachte am 15. November die komische Oper „Die Schneider von Schönau" von Brandts-Buys in eigener Aufführung zur Sendung.

Lieder von Max Donisch wurden im Ostmarkenrundfunk aufgeführt.

Die Schlesische Funkstunde, Breslau, übertrug ein Konzert aus dem Grünberger Realgymnasium unter MD Armin Haags Leitung. Schulorchester und Schülerinnenchor sangen u. a. den neuen 4st. Chor „Gottes ist der Orient" von Haag, die Spielmusik für Schülerorchester von Kurt Thomas, Lieder von Jos. Haas und dessen Kantate „Zum Lob der Musik".

An Stelle von Übertragungen ganzer Opernwerke wird künftig Radio Budapest nur noch einzelne Akte von Opern und nur Teile von großen Konzerten übertragen, weil ein großer Teil der Hörerschaft langen Darbietungen derselben Gattung nur ungern folgt. Sogar die Budapester Oper hat ihren Widerstand gegen Teilübertragungen aufgegeben.

Zur Einweihung des neuen Königsberger Funkhauses schrieben die ostpreußischen Komponisten Ernst Schliepe eine Ostmark-Ouvertüre, Otto Besch ein Konzert für Orgel und Orchester und Herbert Brust eine Weihnachtskantate.

Der Deutschlandsender kündigte eine Violinsonate des Orchestermitgliedes Albert Hösl (Münchener Staatsorchester) an.

Auf Veranlassung des Reichssendeleiters Hadamovsky wurde beim Süddeutschen Rundfunk ein „Künstlerisches Sonderreferat" errichtet und mit dessen Leitung Kammersänger Anton Maria Topitz betraut. Damit wird der Plan des Reichssendeleiters verwirklicht, entsprechend der Bedeutung des musikalischen Elements im Rundfunk dem berechtigten Wunsch der Hörerschaft nach Entspannung und gehobener Unterhaltung Rechnung zu tragen.

Eine Berliner Sendung „Selten gespielte Werke von C. M. v. Weber" gab dem bekannten Flötisten Rolf Ermeler Gelegenheit, seine treffliche Kunst zu erweisen.

Der japanische Musiker Viscount Hidemaro Konoye, der in der Berliner Philharmonie ein großes Sinfonie-Konzert leitete, trat am 10. Dezember mit eigenen Kompositionen im Berliner Rundfunk vor die Öffentlichkeit. Konoye diri-

Hesses Musikerkalender 1934

3 Bände (Notizbuch, 2 Adressenbände)

Preis RM 8.—

Der 56. Jahrgang des bekannten Musikerbuches ist wieder in seiner altbewährten dreibändigen Gestalt erschienen. Durch die nationale Revolution ist selbstverständlich auch das deutsche Musikleben von Grund aus umgestaltet worden. Verlag und Redaktion haben alles daran gesetzt, um das ungeheuere Material zu verarbeiten und den „Hesse" auf den neuesten Stand zu bringen. Band I ist das Notizbuch in der bisherigen Form mit Kalendarium bis 31. 12. 1934. Band II und III enthalten alles Wissenswerte über das Musikleben von etwa 500 Städten in Deutschland und dem deutschsprachigen Ausland (Österreich, Tschechoslowakei, Schweiz).

Da die früheren Jahrgänge überholt und unbenützbar geworden sind, braucht jeder, der mit Musik zu tun hat, den neuen „Hesse".

Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Die Märsche FRIEDRICHS DES GROSSEN

Eine Sammlung mit bisher unbekannten Märschen

1. Ulanenmarsch
2. Parademarsch
3. Marsch 1756
4. Marsch in G-Dur
5. Mollwitzer Marsch
6. a) Hohenfriedberger Marsch
   b) Marsch Ansbach-Bayreuth

Nach den Handschriften des Königs herausgegeben für Klavier zu zwei Händen von ERWIN SCHWARZ-REIFLINGEN (mit farbigem Titelbild Friedrichs des Großen, anderen wertvollen Beilagen und einem Vorwort des Herausgebers)

IN VORBEREITUNG: Ausgaben für Blas- und Schulorchester

HENRY LITOLFF'S VERLAG
BRAUNSCHWEIG

Zwei neue Werke von

EMIL FREY

Bewußt gewordenes Klavierspiel und seine technischen Grundlagen

Preis RM 5.—

„Ein eminent kluges und praktisches Werk" (*Kurt Herrmann*)

„Das idealste Werk der Zeit, weil es dem berufsmäßigen Pianisten und Musiker den richtigen Weg weist, und auf Grund unserer Mittel schnellstens zum Ziele einer lockeren und mühelosen Technik führt" (*R. M. Breithaupt*)

Das Werk erregte Aufsehen: bereits nach 3 Monaten machte sich eine zweite Auflage nötig. Französische und englische Ausgabe in Vorbereitung.

Zehn kleine Stücke für den Unterricht (leicht bis mittelschwer)

Preis RM 2.—

1. Andantino / 2. Dudelsack / 3. Marsch / 4. „Männerchor" / 5. Gavotte
6. Walzer / 7 Traum / 8. Scherzino / 9. Kampflied / 10. Tanz.

Durch jede Musikalienhandlung zur Einsicht erhältlich

Verlag Gebrüder HUG & Co., Leipzig u. Zürich

gierte eine Komposition „Etanako" und eine Szene für Bariton aus seiner „Krönungskantate".

Lieder von Reinhold J. Beck (Thale a. H.) brachte der Deutschlandsender zur Aufführung.

Lothar Windspergers Konzertouvertüre „Lützow" gelangt demnächst durch den Frankfurter Sender unter Hans Rosbaud zur Ur-Sendung.

F. Müller-Rehrmanns 6 Stücke für Kammerorchester: Gavotte, Elegie, Intermezzo, Barcarole, Chinesisches Tanzstück und Ständchen kamen am 12. Dezember 1933 im Bayer. Rundfunk zur Erstaufführung.

Im Rahmen einer Berliner Funkstunde „Orgel und Orchester vor 200 Jahren und heute" spielte Karl Lindner-Heidelberg Gg. F. Händels Orgelkonzert F-dur und Paul Coenens Konzert für Orgel und Streichorchester mit Bläsern (Uraufführung).

Der Wiener Komponist Egon Kornauth wurde von der „Sociedade de amigos deis bellas artes" in Rio de Janeiro (Brasilien) für eine große Konzerttournee durch ganz Latein-Amerika verpflichtet.

Der Prager Rundfunk beging im Dezember 1933 die Feier seines zehnjährigen Bestandes. Aus diesem Anlaß übersiedelte er auch in sein neues Rundfunk-Palais, das mit einem Aufwande von mehreren Millionen erbaut wurde. E. J.

Casimir von Paszthorys Märchenmusik für Orchester „Der Erlenhügel", die im Sommer im Wiener Rundfunk zur Ur-Sendung kam, wird demnächst in der Mirag zur Aufführung kommen. Der Bayer. Rundfunk veranstaltete kürzlich eine Liederstunde mit Werken Casimir von Paszthorys, die der Komponist selbst begleitete.

Die Schlesische Funkstunde, Breslau, brachte Anfang Dezember ein Armin Haag-Opernkonzert. In anderthalbstündiger Folge wurden aus der 1922 vom Koburger Landestheater uraufgeführten komischen Spieloper Armin Haags „Die gepanzerte Braut" (Dichtung von Werneck) unter Mitwirkung der Schlesischen Philharmonie (Breslau) gesendet.

Der Deutschlandsender, Berlin, bereitet eine Armin Haag-Liederstunde vor. Sängerin: Frau Maria Hailer-Hoffmann. Folgende Lieder gelangen dabei zum Vortrag: Erlösung, Friedlos, Du bist das Lied, ferner auf Gedichte von Werneck: Frühes Lied (Der Mutter Lied), Krankes Hampelmännlein (Kinderlied) und Schlummerlied.

Das Mitteldeutsche Kammerorchester spielte am 16. Okt. 1933 im Mitteldeutschen Rundfunk Werke alter Meister.

Das Programm der Berliner Funkstunde kündigte für den 16. Dezember in einem Unterhaltungsteil an: „Fritz Stege — Singende Säge". Unser Mitarbeiter Dr. Fritz Stege bittet uns mitzuteilen, daß er mit dem genannten Herrn nicht identisch ist.

Richard Wetz' Violin-Konzert h-moll op. 57 kam am 1. Dezember in der „Stunde der Nation" zur Aufführung. Die Sendung erfolgte vom Ostmarken-Rundfunk unter der Leitung von KM Erich Seidler (Solist: Konzertmeister Hugo Kolberg aus Frankfurt a. M.).

Der Ostmarken-Rundfunk brachte am 3. Dezember unter Leitung von Professor Firchow die „Drei Weihnachts-Motetten" op. 58 von Richard Wetz in einer ausgezeichneten Aufführung. Auch der Deutschlandsender bereitete deren Aufführung für die Weihnachtsfeiertage vor.

MUSIK IM FILM

Friedrich Smetanas bedeutendste, auch in Deutschland bekannte Oper „Die verkaufte Braut" ist in Prag vertonfilmt worden. Die künstlerischen Ausführenden des neuen Tonfilms, der wohl auch als Festbeitrag zum Smetana-Jubiläum im nächsten Jahre (50. Todestag) anzusehen ist, waren die Solisten, der Chor und das Orchester des Prager Tschechischen Staats- und Nationaltheaters. E. J.

In Paris wird demnächst Webers „Freischütz" als Kurztonoper verfilmt werden. Die musikalische Leitung liegt in Händen von Felix Weingartner. Das Orchester stellt das Pariser Konservatorium.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Der musikalische Leiter des Mitteldeutschen Rundfunks, GMD Hans Weisbach, wurde eingeladen, die Aufführung der „Kunst der Fuge" von Johann Sebastian Bach, die er im vorigen Winter in London erstmalig dirigierte, Ende Februar 1934 mit dem Londoner Sinfonie-Orchester zu wiederholen.

Das Elly Ney-Trio wurde bei seinem ersten diesjährigen Auftreten im Haag stürmisch gefeiert. Den Künstlern wurde ein Empfang in der deutschen Botschaft bereitet. Auch auf der anschließenden Reise durch Finnland feierte das Trio starke Triumphe.

Josef Laska brachte mit der Takarazuka Symphony Society Hermann Zilchers Orchestersuite „Der Widerspenstigen Zähmung" op. 54b Ende Oktober in Takarazuka/Japan mit starkem Erfolg zur Aufführung. Das Werk wurde in letzter Zeit u. a. in den Sendern Leipzig, Hamburg, Wien und Prag gespielt.

Domorganist Prof. Fritz Heitmann warb kürzlich mit ausgezeichnetem Erfolg in Stockholm, Upsala, Malmö und Helsingborg für Bachsche Orgelmusik. In Upsala war er Gast des schwedischen Erzbischofs Eidem.

Endlich das moderne Werk für den Elementarunterricht! Das Erscheinen dieser Klavierfibel ist eine freudigst zu begrüßende Tat,

da hier zum erstenmal mit all dem schematischen Drill aufgeräumt und der Anfänger sogleich zum Kern der Sache, zum Musikerleben geführt wird.
In der ausführlichen Anleitung für Lehrer gibt Deutsch die gründlichsten Anweisungen für seine umwälzende Methode, die in jeder Hinsicht den erfahrenen Pädagogen von genialer Intuition erkennen läßt ...

Ich machte selbst die Probe aufs Exempel und ließ zwei 11- und 13-jährige Mädchen, die keinerlei Unterricht genossen hatten, von Anfang an die Lieder abspielen und war überrascht, wie schnell sich die Kinder in das Blattspiel fanden, bald mit Noten und Instrument vertraut waren. Daß durch diese Art die Spielfreude ganz hervorragend geweckt wird und die Kinder darauf brennen, immer weiter zu spielen, war ein weiteres erfreuliches Resultat.

Überschaut man das Ganze, so ist in dieser Fibel eine Einführung nicht nur ins Klavierspiel, sondern in die Musik überhaupt gegeben, wie sie in ähnlicher Art noch nicht vorliegt. Durch diese Methode wird eine allgemeine musikalische Grundlage geschaffen, auf der sich dann leicht weiterbauen läßt.

Man kann dieses hervorragende Werk nur in die Hände recht vieler wünschen. Ein Arbeiten nach ihm kann der so schmählich vernachlässigten häuslichen Musikausübung viel neue Anhängerschaft bringen und damit den besten Damm gegen die vielbeklagten Auswirkungen der mechanisierten Musik bilden helfen. **Die Klavierfibel gehört in die Hand jedes, der Elementarunterricht erteilt und dem ernstlich daran liegt, in jungen Menschen Freude und Verständnis an Musik zu wecken, nicht aber durch öden Fingerdrill alles von Anfang an zu verleiden.**

Auch für den zweiten Teil gilt, was ich über den ersten sagte: Hinführen zum Musikerleben, Vermeidung jedes schematischen Drills — schnelles Vertrautwerden mit den Grundlagen der Musik.

Man kann nur wünschen, daß von der Klavierfibel weitestgehender Gebrauch gemacht wird, damit wertvolle Kräfte geweckt und gefördert werden. In ungezählten Menschen, die sich gedankenlos der grassierenden Schund- und Schlagermusik hingeben und damit wurzellos oberflächlichsten Amüsiertrieben nachgeben, kann durch Eindringen in diesen Urquell der Musik der Sinn für das wahre Wesen der Musik wachgerufen werden. **Mögen recht viele sich zur Tat entschließen und mit Hilfe der Klavierfibel in ihrem Wirkungskreis Erwecker werden!**

So urteilt Georg Kiessig in der „Zeitschrift für Musik" und mit ihm gleichbegeistert Hunderte von fortschrittlichen Musikpädagogen, die die

Klavierfibel von Dr. L. Deutsch

in ihrem Klavierunterricht nicht mehr missen wollen, was bewirkte, daß von dem ersten Heft des Werkes nach relativ kurzem Vorliegen schon die 4. Auflage ausgegeben werden konnte!
Das sollte auch Sie bestimmen, sich mit der Klavierfibel näher zu befassen und sie vor allem einmal in der Praxis gründlich auszuprobieren; Sie werden über den von Ihrem Schüler erzielten Erfolg — wie so viele Ihrer Kollegen — erstaunt sein!

Heft 1: Deutsche Vorschule. 103 Volkslieder aus dem deutschen Sprachgebiet.
Ausgabe mit Lehrerheft. Ed. Steingräber Nr. 2604. brosch. Mk. 4.—.
Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen (auch zur Ansicht) erhältlich.
Prospekt mit zahlreichen Urteilen aus der Fachwelt kostenlos.

Steingräber Verlag, Leipzig

Heitmann wurde ferner eingeladen, im Frühjahr im Dom zu Kopenhagen die Deutsche Orgelmesse von Joh. Seb. Bach (dritter Teil der „Klavierübung") zum Vortrag zu bringen.

Das „Deutsche Requiem" von Brahms wurde im Augusteo zu Rom unter Bernardino Molinari unter größtem Beifall aufgeführt.

In den Konzerten des „Orchestre de la Suisse romane" (Dirig. Ernst Ansermet) gelangt in diesem Winter viel deutsche Musik zur Aufführung. Darunter besonders Strauß und Reger.

Die vorliegenden Programmankündigungen englischer Konzertgesellschaften für die ersten Monate des neuen Jahres weisen eine große Reihe von Aufführungen klassischer deutscher Musikwerke auf. So künden die Kingsway Hall Choral Society-London, die Doncaster Musical Society, die Norwich Philharmonic Society und die Preston Oratory Society gleichlautend den „Messias" und das „Requiem" von Brahms an. Bei der Preston Oratory Society überwiegt zudem die Aufführung Bachscher Kantaten. Die Taunton Choral Society zeigt den „Judas Makkabäus" an. Auch die englischen Dominions bevorzugen vielfach die deutsche klassische Musik.

Der Pianist Wilhelm Kempff hatte in Athen als Solist in einem Konzert des Symphonie-Orchesters unter Dimitrios Mitropoulos sowie mit einem eigenen Konzert großen Erfolg

In Mailand findet vom 2. Dezember bis 3. Februar eine Reihe von Orchesterkonzerten statt, in denen als Solisten u. a. die Pianisten Edwin Fischer, Walter Gieseking und Wilhelm Backhaus sowie der Violinist Karl Flesch auftreten. Eines der Konzerte wird von Karl Elmendorff, ein anderes von Hermann Scherchen geleitet.

Die unter Oberleitung des Prinzen von Reuß stehende Deutsche Musikbühne hat in Helsingfors ein viertägiges Gastspiel gegeben. Es wurden die Opern „Die lustigen Weiber", „Zar und Zimmermann" und „Freischütz" gespielt und ein Sinfoniekonzert veranstaltet.

KULTURSCHALLPLATTEN-KRITIK

Electrola: J. S. Bach: Klavierkonzert d-moll (D. B. 4420—4422), J. Brahms: Str.-Quartett in B-dur (D. B. 1859—1862), Mozart: Klav.-Sonate in A-dur, K. V. 331, (D. B. 1933), Beethoven: Rondo in C-dur, op. 51 Nr. 1 (D. B. 1944), Beethoven: Klav.-Konzert Nr. 3 in c-moll (D. B. 1940—1944), J. S. Bach: Brandenburg. Konzert Nr. 5 (D. B. 1783/4).

Als wertvolle Weihnachtsgabe bringt die Electrola G. m. b. H. eine Reihe neuer Platten in den Handel, die den, in der Ankündigung gewählten schmückenden Titel „Kostbarkeiten" im vollsten Maße verdienen: J. S. Bachs Klavier-Konzert in d-moll, neben demjenigen in E- und A-dur eine wirkliche Neuschöpfung aus der ursprünglichen Form des Geigenkonzerts und wohl auch das erste Werk der deutschen Musikgeschichte, welches die Tonart d-moll als die „tragische" aufstellt, wie sie später bei Beethoven, Schumann, Bruckner wieder erscheint. Ausgezeichnet hebt sich im langsamen Satz der Dialog des Soloinstruments gegen die begleitenden Orchesterstreicher ab, die auch in den Ecksätzen durch die Sauberkeit der Führung und die Präzision der Rhythmik sich hervortun. Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester, auf vielen Reisen längst bewährt, hat mit dieser Aufnahme eine künstlerische Tat vollbracht. J. Brahms ist mit seinem Streichquartett op. 67 vertreten, das sich nach des Komponisten eigenem Zeugnis Mozarts „Königsquartette" als Vorbild nimmt und in der lebhaften Führung der motivischen Gegensätze ein ausgeglichenes Zusammenspiel verlangt, ebenso wie das Andante stärkstes Mitempfinden voraussetzt. Das Budapester Streichquartett entledigt sich seiner Aufgabe mit höchst anerkennenswerter Gewandtheit und auch seine sonst wohl schon einmal auftretende Neigung zu allzu sinnlich-süßem Klang ist hier zurückgedrängt, zum Besten des Werkes und seiner Wiedergabe. Mozarts für sich schon unsterbliche, aber durch Max Regers Orchestervariationen nochmals dem Ruhme anheimgegebene A-Dur-Klaviersonate (Köch. Verz. 331) ist durch Edwin Fischer in einer Weise wiedergeschaffen, die in der Grazie des Spiels, der zarten Behandlung etwa der „Murki" und der „Albertibässe" nichts von dem pastoralen Stil des Bach- und Beetheninterpreten spüren läßt; auch dies bester Dienst am Werke! Beethovens C-Dur-Rondo für Klavier op. 51, Nr. 1 bringt, dem mehr improvisatorischen Charakter des unbeschwerten Werkchens gemäß Artur Schnabel, der auch des Meisters c-moll-Klavierkonzert Nr. 3, vom Londoner Philharmonischen Orchester unter Dr. Malcolm Sargent anpassungsvoll begleitet, mit einer dem Solisten sonst nicht immer eigenen Wärme des Ausdrucks wiedergibt. So kommt das in glücklichen Jahren des Komponisten entstandene und selbst im langsamen Satz nirgends den späteren Weltschmerz andeutende Werk zu fesselnder Wirkung. H. U.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

// ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1934 HEFT 2

INHALT

Fritz Müller: Kraut und Rüben . . . 129
Dr. Theodor Veidl: Die Karikatur in der Musik . . . 131
Dr. Hans A. Martens: Scherz-Duett von W. A. Mozart . . . 137
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Aus den „Salome"-Proben in der Wiener Volksoper . . . 137
Univ.-Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Wenn Bach und Händel sich getroffen hätten . . . 139
R. Gottschalk: Fastnachtsstreife durch das Berliner Musikleben . . . 142
Dr. Hans Mlynarczyk: Leipziger Bilderbogen . . . 148
Emil Wagner: Die Bayerischen Belange in Wort und Bild . . . 155
Willi v. Moellendorff: Kleine Fastnachtsbäckerei 1934 . . . 171
Dr. Walter Niemann: Kritische Saphire IV: Musikalische Unfallchronik . . . 171
Ofagobres: Bedenk, o Wanderer, im Wellenraum . . . 174
Argus Ganzohr: Hallo, Hallo! Hier Aschermittwoch! . . . 176
Prof. Dr. Ferdinand Pfohl: Niente . . . 177

* * *

Reinhold Zimmermann: Zweite internationale Tagung für neue katholische Kirchenmusik zu Aachen . . . 180
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik . . . 184
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland . . . 186
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik . . . 188
Dr. Alfred Heuß: Die im Dezember gesendeten Bach-Kantaten . . . 191
1 Million Mark zur Verbesserung des Rundfunks . . . 194
Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels von E. Callies . . . 195
Fritz Müller — Franz Seraph: Musikalisches Doppel-Silben-Preisrätsel . . . 196

Neuerscheinnungen S. 197. Besprechungen S. 198. Kreuz und Quer S. 202. Ur- und Erstaufführungen S. 213 Musikfeste und Tagungen S. 213. Konzert und Oper S. 214. Rundfunk-Kritik S. 219. Musikfeste und Festspiele S. 222. Gesellschaften und Vereine S. 223. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 223. Kirche und Schule S. 224. Persönliches S. 225. Bühne S. 230. Konzertpodium S. 232. Der schaffende Künstler S. 236. Verschiedenes S. 236. Funknachrichten S. 238. Deutsche Musik im Ausland S. 238. Kulturschallplatten-Kritik S. 240. Aus neuerschienenen Büchern S. 122. Ehrungen S. 122. Preisausschreiben S. 122. Verlagsnachrichten S. 122. Aus Zeitschriften und Tageszeitungen S. 124.

Bildbeilagen:

Prof. Hans Wildermann: Die Thüringer Bache auf einem Familientag, ein Quodlibet singend. (Zeichnung) 129
Joachim von Roebel: 26 Porträtzeichnungen zu R. Gottschalks „Berliner Fastnachtsstreife" . . . 142/7
Otto Pleß: 4 Porträt-Zeichnungen zu Dr. Mlynarczyks „Leipziger Bilderbogen" . . . 148/154
Emil Wagner: Die Bayerischen Belange. 16 Zeichnungen . . . 155/170
Prof. Hans Wildermann: Meistersingergruppe. (Federzeichnung) . . . 180

Notenbeilage:

Joh. Seb. Bach: Quodlibet aus den Goldberg-Variationen, für Soloquartett ausgesetzt von Fritz Müller.
W. A. Mozart: Scherz-Duett.

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen.

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM 162.—, 1/2 Seite RM 84.—, 1/4 Seite RM 45.—, 1/8 Seite RM 25.—.
Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Walter Berten: Muſik und Muſikleben der Deutſchen. Vermächtnis und Aufgabe. Hanſeatiſche Verlagsanſtalt, Hamburg. Aus dem Kapitel „Muſik und Volkserlebnis“:

Die Kunſt iſt uns zugleich tiefſte und höchſte Sinngebung menſchlichen Schickſals. Vor allen anderen Künſten die Muſik. Neben der Religion iſt ſie reichſte Kraftquelle des ſuchenden und ringenden Menſchen. Unmittelbare Mitteilung von Geiſtſeele zu Geiſtſeele. Befreiende Sinndeutung der ſcheinbaren Sinnloſigkeiten menſchlichen Schickſals. Spiegel des Lebens (ja, ſelbſt ein geſtaltetes Teil des Lebens), in dem der das Lebensgeheimnis enträtſelt, der ſich darum bemüht in „zweckloſer“ Hingabe aller ſeeliſch-geiſtigen Kräfte. Deutſche Muſik iſt tönende Geſtalt deutſchen Weſens, kündend in einer Sprache, die jeder begreift. Deutſche Muſik iſt Spiegel höherer Ordnung deutſchen Schickſals. Ihr Leben iſt unſer Leben. Wir ſprechen mit Hans Pfitzner, dem deutſchen Meiſter: „Dies Erbe aber nehmen wir zu eigen, um es als hohes Gut uns zu bewahren: die Selbſtbeſinnung auf das eigene Weſen“.

Dies iſt die Grundfrage aller Perſönlichkeits-Äußerung: Wie verhält ſich das Individuelle zum Gemeingültigen — wie die Perſönlichkeit und ihr Tun zur Gemeinſchaft und ihrem Lebensſinn? Und daran ermeſſen wir Sinn und Wert des Kunſtſchaffens: Wie verhält ſich das Werk des deutſchen Künſtlers zum deutſchen Volkstum? Denn das wiſſen wir, haben wir erlebt als tie[illegible] ſetz: Nur dann lebt ein Kunſtwerk, wenn es als lebendiges Weſen den Mythos des Volkstums in ſich trägt; wenn es als Meiſterwerk Sein und Schickſal der Nation, die ſeeliſch-geiſtige Welt zeitloſen Deutſchtums in Denken und Empfinden formt zur letztvollendeten Geſtalt gemeingültiger Ausſage.

EHRUNGEN.

Der öſterreichiſche Bundespräſident hat den Titel von Kammerſängern bzw. Sängerinnen verliehen: den Mitgliedern der Wiener Staatsoper Maria Gerhart, Viorica Urſuleac und Gertrude Rünger, Alfred Jerger und Franz Völker, ſowie dem derzeit an der Wiener Staatsoper bloß gaſtierenden Richard Tauber.

Der Wiener Staatsopernſängerin Bella Paalen wurde das Silberne Ehrenzeichen für Verdienſte um die Republ k Öſterreich verliehen.

Dem Prager tſchechiſchen Komponiſten und Rektor des Tſchechiſchen Konſervatoriums Joſef Suk wurde anläßlich ſeines 60. Geburtstages (4. Jänner) der „Smetana-Preis“, der ſtiftungsgemäß nur alle drei Jahre in der Höhe von 50 000 tſchechiſchen Kronen vergeben wird, für ſein letztes Werk „Epilog“ zuerkannt. E. J.

GMD Dr. Karl Böhm wurde anläßlich ſeines Scheidens aus Hamburg mit der Johannes Brahms-Medaille ausgezeichnet.

Auf einſtimmigen Beſchluß des ſtädtiſchen Hauptausſchuſſes erhielt Kapellmeiſter Franz Adam im Anſchluß an die Italienfahrt des NS.-Reichsſymphonieorcheſters die Silberne Ehrenplakette der Stadt München.

In Los Angeles iſt ein von dem Wiener Bildhauer Arnold Förſter modelliertes Beethoven-Denkmal feierlich enthüllt worden. Die Mitglieder des Philharmoniſchen Orcheſters in Los Angeles haben die Mittel hiezu ſelbſt aufgebracht.

Das Geburtshaus von Joh. Adolf Haſſe in Bergedorf erhielt anläßlich des 150. Todestages eine Gedenktafel.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Beim Stuttgarter Opern-Wettbewerb wurde die Oper „Das Stuttgarter Hutzelmännchen“ von Dr. Marc André Souchay mit dem erſten Preiſe ausgezeichnet.

Die Leitung des Kulturamtes bei der „Deutſchen Arbeitsfront“ Berlin kündigt ein Preisausſchreiben für Maſſenchöre (mit oder ohne Orcheſter) an. Es werden 15 Preiſe von hundert Mark geſtaffelt bis tauſend Mark verteilt. Die preisgekrönten Werke ſollen am Tage der nationalen Arbeit in ganz Deutſchland aufgeführt werden. Letzter Einſendungstermin iſt der 1. März.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Es ſei nochmals darauf hingewieſen, daß die 14., ſtark erweiterte Auflage des „Kurzgefaßten Tonkünſtler-Lexikons“ von Paul Frank, das ſeit der 11. Auflage von Prof. Dr. Wilhelm Altmann bearbeitet wird, ſich ſoeben bei Guſtav Boſſe Verlag in Vorbereitung befindet. Etwaige Ergänzungen und Berichtigungen zur letzten Auflage wollen ſofort noch an Herrn Prof. Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Lauterſtr. 38/II., mitgeteilt werden.

Die vor kurzem im Verlage Hug & Co., Zürich, erſchienene Arthur Honegger-Biogra-

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE

Als Ergänzung zu unseren
verschiedentlichen diesbezüglichen Nachrichten bringen wir
nachstehend eine nochmalige Zusammenstellung der Gliederung der

REICHS-MUSIKKAMMER

mit den derzeit bekannten Anschriften:

LEITUNG:

Präsident: GMD Dr. Richard Strauß
Stellvertreter des Präsidenten: GMD Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler
Geschäftsführer: Heinz Ihlert
Geschäftsstelle: Berlin W 62, Lützowplatz 13, Tel.: B 2, Lützow 9021

Unterteilung: 8 Berufsstände bezw. Fachverbände:

A. BERUFSSTAND DER KOMPONISTEN:

Führer: Dr. Richard Strauß
Anschrift: Berlin W 8, Wilhelmstraße 57/58
Tel. A 2 Flora 0454

B. FACHVERBAND „REICHSMUSIKERSCHAFT":

Führer: Prof. Dr. h. c. Gustav Havemann
Anschrift: Berlin W 57, Blumenthalstraße 17
Tel. B 1, Kurfürst 3885, 2715

Fachschaft I: Orchestermusiker
Anschrift: Berlin W 57, Blumenthalstraße 17

Fachschaft II: Ensemblemusiker
Anschrift: Berlin W 57, Blumenthalstraße 17

Fachschaft III: Musikerzieher
Anschrift: Berlin W 57, Ziethenstraße 27
Tel. B 1, Kurfürst 3886

Fachschaft IV: Kapellmeister und Solisten
Anschrift: Berlin W 57, Blumenthalstraße 17
Tel. B 1, Kurfürst 3885, 2715

Fachschaft V: Evangelische Kirchenmusiker
Anschrift: Berlin-Steglitz, Beymestraße 15
Tel. G 9, 1061

Fachschaft VI: Katholische Kirchenmusiker
Anschrift: Berlin-Wilmersdorf, Nassauischestraße 38
Tel. H 7, 3683

C. REICHSVERBAND FÜR KONZERTWESEN:

Führer: Hans Sellschopp, Lübeck
Geschäftsführer: Dr. Bennecke
Anschrift: Berlin NW, Alsenstraße 7
Tel. A 2, 6801

Fachgruppe I: Ernste Musik
a) Arbeitsgemeinschaft für Konzertwesen
b) Allgemeiner Deutscher Musikverein

Fachgruppe II: Unterhaltungsmusik
(Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands)
Anschrift: Berlin W, Bendlerstraße 33
Tel. Lützow 3071

Fachgruppe III: Konzert- und Vortragskunst-Vermittlung
(Verband d. deutsch. Konzertdirektionen)
Anschrift: Berlin W 30, Speyererstraße 17
Tel. Cornelius 0688

D. REICHSVERBAND FÜR CHORWESEN UND VOLKSMUSIK:

Führer: Prof. Dr. Fritz Stein
Anschrift: Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 36
Tel. J 1, 3016

Fachgruppe I: Chorwesen
Fachgruppe II: Volksmusik
(Anschrift wie oben)

E. DEUTSCHER MUSIKALIEN-VERLEGERVEREIN

Anschrift: Leipzig C 1, Buchhändlerhaus
Tel. 25 585

F. REICHSVERBAND DER DEUTSCHEN MUSIKALIENHÄNDLER:

Anschrift: Leipzig C 1, Buchhändlerhaus
Tel. 13 592

G. ARBEITSGEMEINSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DES DEUTSCHEN INSTRUMENTENGEWERBES:

Anschrift: Berlin W 57, Blumenthalstraße 17
Tel. B 1, 3885 und 2715

H. „PHONOGILDE":

(Fachverband für Schallplattenherstellung und -Handel)

Anschrift: Syndikus: Dr. Wegener, Berlin-Grunewald, Hohenzollerndamm 57/58
Tel. H 9, 2445

Zum ersten Mal veröffentlicht!

L. van Beethoven

Sechs Gesellschafts-Menuette für zwei Violinen und Violoncello

herausgegeben von G KINSKY

Partitur Edition Schott Nr. 2303 . . . . M 1.20
Stimmen einzeln . . . . je M. –.40

Reizvolle kleine Menuette, die der junge Beethoven für Tanzgesellschaften seiner Wiener Freunde schrieb. Dem Zweck entsprechend von leichter Ausführbarkeit; nur 1.—3. Lage, auch chorisch zu besetzen. Das leichteste originale Beethoven-Werk für das Musizieren in Haus und Schule!

Erschienen in der Sammlung „ANTIQVA"
Ausführlicher Prospekt mit Notenproben kostenlos!

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

phie von Dr. Willy Tappolet wurde mit dem Literaturpreis der Stadt Zürich ausgezeichnet.

Heinr. Zöllner veröffentlicht ſoeben Frauenchöre und gemiſchte Chöre bei Kiſtner u. Siegel.

Die Auguſt-Halm-Geſellſchaft überläßt Freunden der Hausmuſik koſtenlos 80 Hefte Kammermuſik von Auguſt Halm. Nähere Bedingungen durch den Bärenreiter-Verlag in Kaſſel.

Der neugegründete Biſchof-Verlag, München, bringt die erſte Sammlung eines muſikaliſchen Standardwerkes heraus. Es umfaßt unter dem Titel „Zeitgenöſſiſche Kirchenmuſik" fortlaufende Veröffentlichungen (in erſter Linie: Gradualien, Offertorien, Motetten, Hymnen uſw.) aller namhaften zeitgenöſſiſchen Kirchenkomponiſten. Die Redaktion liegt in den Händen des Münchener Komponiſten Dr. Alfred Zehelein.

Die ausgezeichnet redigierte „Kulturwacht", Organ des Kampfbundes für deutſche Kultur, hat ihr Erſcheinen bis auf weiteres eingeſtellt.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Dr. Otto Ludwig Fugmann: Zahlenmyſtik in der Muſikwiſſenſchaft (Neue Pariſer Zeitung, Nr. 52).

Friedrich-Karl Grimm: Deutſche Märchenoper der Zeit (Völk. Beob., Berlin, 1934, Nr. 3).

Paul Heinrich Gehly: „Konſervenmuſik" im Rundfunk (Weſtdeutſcher Beobachter, Köln, Nr. 323).

Hermann Abendroth: Perſönlichkeitswert in der Muſikerziehung (Kölniſche Zeitung, Nr. 8).

Dr. Kurt Weſtphal: Volkhafte und populäre Muſik (Münchener Neueſte Nachrichten, Nr. 5).

Hermann Unger: Gegen muſikaliſche Konjunkturmacherei (Dortmunder Generalanz., Nr. 2).

Gerhard Strecke (Breslau): Nordiſcher Geiſt und katholiſche Kirchenmuſik (Berliner Börſenzeitung, Nr. 15). „Nordiſcher und ſpeziell deutſcher Geiſt haben im Ausdruck ihrer Gottesſehnſucht und Gottesverbundenheit weſentlich dazu beigetragen, kirchenmuſikaliſche Idealformen innerhalb der römiſchen Kirche zu ſchaffen."

Werner Oehlmann: Die Geſangsmelodie in der deutſchen Oper (Deutſche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 6).

Karl Demmel: Pommern und die deutſche Oper (Greifswalder Zeitung, Nr. 2).

Prof. D. Dr. H. J. Moſer: Vom Volks- zum Kampflied (Hannoverſcher Kurier, Nr. 609/10).

Kurt Striegler: Die Volksoper im dritten Reich (Der Deutſche, Berlin, Nr. 276).

Dr. Erich Roeder: „Der Fall Draeſeke" (Berliner Börſenzeitung, Nr. 13). Im Augenblick iſt er noch ein Meiſter, den man verkennt, weil man ihn nicht kennt. Das kann aber anders werden, wenn die Pflege ſeines Werkes eine nationale Pflicht geworden iſt.

Ernſt Křenek: Muſik im Tonfilm (Neue Züricher Zeitung, Nr. 2267).

AUS ZEITSCHRIFTEN:

Als neue Folge der Zweimonatsſchrift „Collegium musicum" erſcheint im Bärenreiter-Verlag zu Kaſſel eine „Zeitſchrift für Hausmuſik", deren 1., mit Bildern zur alten und neuen Hausmuſik reich ausgeſtattetes Heft u. a. folgende Aufſätze bringt: Friedrich Blume: „Wiedererſtehung häuslicher Muſikübung", Karl Matthaei: „Über Cembalokonſtruktionen". —

NEUPERT-CEMBALI
unerreicht!
Günstige Preise u. Bedingungen. Auf Wunsch ohne Anzahlung. Klaviere in Tausch
Verlangen Sie Gratis-Katalog
J. C. Neupert, Hof-Piano- und Flügel-Fabrik
Abt. Cembalobau
Bamberg **Nürnberg** München

Klavichorde

4½ u. 5 Oktaven baue ich in handwerklicher Einzelarbeit. Die Güte meiner Instrumente kann jederzeit durch eine Ansichtssendung unter Beweis gestellt werden. Bitte Prospekt anfordern. Günst. Zahlungsbeding.

Hermann Moeck, Celle 5

EINBANDDECKE

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

100. Jahrgang 1933

*

Bukramleinen mit Goldprägung M. 2.50

GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

Seit 80 Jahren

handgearbeitete Meister-Instrumente für klassische und moderne Musik. Block- und Schnabelflöten, alte und neue Violen d'amour, Gamben, Violinen usw. Saiten

C.A.Wunderlich, gegr. 1854
Siebenbrunn (Vogtl.) **183**

„Der Volkserzieher",
Blatt für Familie, Schule u. Volksgemeinschaft erscheint monatl. Preis 1.75 M. vierteljährlich. Probenummern vom Verlag. Dieses Blatt rückt die Not unseres Vaterlandes in bezug auf die Vernachlässigung geistiger und seelischer Werte und des echten Deutschtums in das rechte Licht und wirbt um Helfer zum Aufbau

Der Volkserzieher-Verlag, Rattlar, P. Willingen, Waldeck.

Wo — — —

kaufen Sie sehr gute reinwollene Kammgarn-Anzugstoffe à RM 4 80, 6.80, 8 80 u. 10 80, pro mtr., porto- u. verpackungsfrei?? Bei der bekannten Firma: Geraer Textilfabrikation G. m. b. H. Gera R. 27. Schreiben Sie noch heute eine Karte wegen unverbindlicher Mustersendung!

Es lohnt sich!

Fabrik in Braunschweig
Vertreten in der ganzen Welt

Chorwerke für Passion

im Bärenreiter-Verlag Kassel

Hugo Distler: Choralpassion

Opus 7, für fünfstimmigen a cappella-Chor und zwei Vorsänger (Evangelist, Jesus), BA 633, Partitur Mk. 4.80, Chorstimmen je Mk. —.80

Die Leidensgeschichte — nach den vier Evangelien erzählt — wird in sieben Teilen dargestellt. Zwischen den sieben erzählenden, auf den Chor (Turba) und die zwei Vorsänger (Evangelist, Jesus) verteilten dramatischen Teilen stehen acht Variationen für a cappella-Chor über den alten Passionschoral „Jesu, deine Passion . . .". Es ist möglich, die Choralpartita allein aufzuführen. Die Haltung der Musik ist gegenwärtig. Das lineare Prinzip ist herrschend. Die Musik kann durchaus im Rahmen des Gottesdienstlichen, Kultischen Verwendung finden.

Sonderprospekt mit Presseurteilen kostenlos.

Jetzt im Bärenreiter-Verlag:

Christoph Schultze: Lukas-Passion

Leipzig 1653. Mit einer Einführung herausgegeben von Peter Epstein (Veröffentlichungen der Musik. Bibliothek Paul Hirsch Frankfurt a. M.). Partitur Mk. 3.50

Diese 4- bis 6stimmige a cappella-Passion wurde neben der Matthäuspassion von Vulpius als die bedeutendste Leistung vor den Schützschen Passionen bezeichnet.

Neuerscheinung 1934:

Melchior Vulpius: Matthäus-Passion

1613. I. Heft der Denkmäler Thüringischer Musik (Boehme). Für 4stg. Chor und Vorsänger (Ziebler) BA 695, 2.40. Chorhefte Mk. —.60

Mit der länger schon geplanten Ausgabe von Vulpius' ehemals berühmter Passion ist der oft ausgesprochene Wunsch nach einer wahrhaft gottesdienstlichen Passionsdarstellung erfüllt. Die eindringliche Sprache der Chorstücke mit überraschenden harmonischen

und rhythmischen Wendungen, die liturgische Weihe des ganzen heiligen Geschehens führt uns ganz nah an das heran, was diese ältere, stärkere Zeit als „Kirche" verstanden hat. Für 1934 sind bereits 12 Aufführungen bekannt.

Früher erschienen:

Heinrich Schütz: Matthäus-Passion

Erste Originalausgabe (Fritz Schmidt). Partitur BA 300. Mk. 2.80, Chorheft (BA 390) Mk. –.80, Textbuch Mk. –.25

Die erste originalgetreue Neuausgabe für a cappella-Chor schafft endlich die Möglichkeit, die Matthäuspassion in der Urfassung zu gestalten.

Leonh. Lechner: Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi

aus dem Evangelisten Johannes anno 1594 (übertragen von Walther Lipphardt, herausgegeben von Konrad Ameln). 2. Aufl. BA 70, kartoniert Mk. 2.80, in Halbleinen gebunden Mk. 3.60. Für Chöre wesentlich ermäßigte Mengenpreise

Lechners motettische Passion ist durchweg für vierstimmigen a cappella-Chor gesetzt. Ein Werk ausgesprochen liturgischer Haltung. Seine tiefgehende Wirkung hat sich in vielen Aufführungen gezeigt. Die Erarbeitung ist auch in kleinen Chören möglich.

Celler-Passion

für Einzelstimmen und vierstimmigen Chor (Fritz Schmidt). Partitur BA 266, M. 2.40, Chorhefte (BA 286) Mk. –.60

Sprechgesänge von Einzelpersonen unterbrochen durch schlichte, kurze, vierstimmige Chorsätze. Ein Werk von strengster gottesdienstlicher Haltung und stärkster Wortgebundenheit. Die technischen Schwierigkeiten sind ganz gering.

Pilatuslied (Ich soll sitzen zu Gericht)

für eine Solostimme (Baß), 1 stimm. Männerchor und 3 stimm. Frauen- oder Männerchor. (Aus „Finkensteiner Blätter" 2. Jahrg Heft 7). Mk. –.20, ab 30 Stück –.15 (das Heft enthält ferner „O Jesu, Gottes Söhnelein" 2 stimm.; „Es gingen drei Frauen" 3 stimm. gemischt)

Das außerordentlich packende, dramatisch bewegte Stück fügt sich gut in Passionsfeiern ein, man wird es auch in manches Spiel einbauen können.

Über weitere zahlreiche Chorwerke für Passion und Ostern (Motetten, Liedsätze, Werke von Schütz [Auferstehungshistorie], Haßler, Buxtehude, Hasse, Schlensog, Distler u. a.) verlange man Sonderprosp. kostenlos

Im Bärenreiter-Verlag Kassel-Wilhelmshöhe

„Die Literatur“, Stuttgart, Nr. 3. — „Der Ton im Film“ von Gerd Eckert (Dresd.).

„Völkiſche Kultur“, Dresd. Dezember 1933. — Werner Egk: Volksſchauſpiel u. Muſik.

„Arbeitertum“, Berlin, Nr. 20. Oswald Rentrop: „Muſik u. Freizeitgeſtaltung“ — „Diſziplin durch Muſizieren, das ſchafft das große neue Werk der nationalſozialiſtiſchen Gemeinſchaft ‚Kraft durch Freude‘.“

„Mitteilungen der Schweizeriſchen Muſikforſchenden Geſellſchaft“. — Eine neue, ab 1. Januar im Verlag Hug & Co. erſcheinende Zeitſchrift, redigiert von Dr. Willi Schuh und Dr. Ernſt Mohr. Das erſte Heft bringt Beiträge von Prof. Karl Nef, Robert Bovy (Briefe Liſzts an Pierre Erard) u. a.

„Muſikaliſche Volksbildung“ (Das Tonwort). Litolffs Verlag Braunſchweig. 7. Jahrgang, Heft I. — „Martin Luther und die Muſik“ von Fritz Stege. — „Solmiſation und muſikaliſche Volksbildung“ von Richard Junker. — „Unterrichtliche Anregungen für das 4. Schuljahr“ von Paul Becker.

„Deutſche Wochenſchau“, Berlin, Nr. 1. „Lanze für Hans Pfitzner“. — „Soll Pfitzner die ihm gebührende Anerkennung tatſächlich erſt dann finden, wenn er erſtens tot, zweitens lange tot und drittens ſehr lange tot iſt? Wer möchte mitſchuldig werden an einer derartigen Sünde einem Pfitzner gegenüber? Nein, wir lieben ihn, trotz all ſeiner Grobheit und wollen ſehen, daß dieſer ſonſt mit Recht verbitterte Mann an eine Stelle kommt, die ſeiner würdig und wert iſt. Er hat ſie ſich wie kaum ein anderer Deutſcher durch ſein Deutſchſein verdient!“ F. Kl.

Die beiden holländiſchen Zeitſchriften „Caecilia“ und „De Muziek“ haben ſich zu einer Muſikzeitſchrift unter dem Titel „Caecilia en De Muziek“ vereinigt, die von Herman Ruitters und Eduard Reeſer geleitet wird.

Wolfgang Lenter, Tenor
Berlin-Zehlendorf, Jägerhorn 6
Fernruf: H 4, Zehlendorf 0179

Heitere Musikbücher!

Hans Joachim Moser
SINFONISCHE SUITE IN FÜNF NOVELLEN
Band 56
der „Deutschen Musikbücherei“
kl. 8°, 178 Seiten
Pappband Mk. 2.50, Ballonleinen Mk. 3.50

*

Paul Marsop
MUSIKALISCHE SATIREN UND GROTESKEN
8°, 149 Seiten
Geheftet Mk. 2.—, Ganzleinen Mk. 3.—

*

Richard Sternfeld
MUSIKALISCHE SATIREN UND HUMORESKEN
gr. 8°, 102 Seiten
Geheftet Mk. 2.—. Ganzleinen Mk. 3.—

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1934 HEFT 2

„Kraut und Rüben“.

Einige Bemerkungen über die Schlußnummer von Joh. Seb. Bachs „Goldberg-Variationen“. Mit einer Notenbeilage und mit einer Bildbeigabe „Cantores amant humores“ von Prof. Hans Wildermann, Breslau.

Von Fritz Müller, Chemnitz.

Die weitverzweigte Familie der Bachs, deren berühmtester Sproß Meister Johann Sebastian ist, besaß ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl. Wenigstens einmal im Jahre kamen alle Bachs in Arnstadt, Eisenach oder Erfurt zusammen. Die eigengewachsene Geselligkeit, die auf diesen Familientagen gepflegt wurde, hat Karl Söhle in seinem Buch „Sebastian Bach in Arnstadt“ ebenso geschichtsgetreu wie künstlerisch dargestellt. (Besonders sei die vollständig umgearbeitete und erweiterte 1927er Ausgabe, Verlag von Staackmann in Leipzig, empfohlen.)

Den Höhepunkt der musikalischen Heiterkeit bildete immer ein Quodlibet. Das Wesen dieser Kunstform besteht in der absichtlich bunten Zusammenstellung ganz verschiedener musikalischer Gedanken. Die verwendeten Melodien können nacheinander, aber auch gleichzeitig ertönen. Forkel und auf Grund von dessen Angaben auch Söhle stellen die Sache so dar, als hätten die Bachs die verschiedenartigsten Melodien zu gleicher Zeit gesungen. Leider ist kein solches Quodlibet erhalten geblieben.

1928 entdeckte Manfred Gorke in Eisenach ein Quodlibet der anderen Art. Es ist ein Jugendwerk Johann Sebastian Bachs. Der junge Meister schrieb es im Oktober 1707 — also vor 226 Jahren — und führte es auf dem Wege von Arnstadt nach Mühlhausen, seiner neuen Wirkungsstätte, auf einem Familientag zu Erfurt auf, bei dem er sich als junger Ehemann vorstellte. Das Werk ist kürzlich bei Breitkopf & Härtel als Veröffentlichung der „Neuen Bachgesellschaft“ erschienen. Es kann „Der Backtrog“ betitelt werden.

Von Joh. Seb. Bach ist uns auch ein Quodlibet der anderen Gattung überliefert, in dem verschiedene Melodiestücke gleichzeitig ertönen. Es handelt sich um die Schlußnummer der sogenannten Goldberg-Variationen.

Die „Aria mit 30 Veränderungen“ gehört zu den wenigen Werken, die der Meister durch den Druck veröffentlichte. Sie erschien 1742 als Teil IV der „Klavierübung“ und ist gleich dem „Wohltemperierten Klavier“ und der „Kunst der Fuge“ ein Gipfelwerk. Es harrt noch der vollständigen Erschließung.

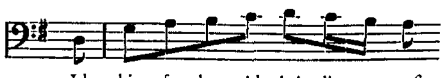
Bach schrieb die Veränderungen auf Bestellung. Der russische Gesandte am Dresdener Hofe, Graf Kayserling, wünschte Musikstücke, mit denen ihm sein Cembalist Goldberg schlaflose Nächte verkürzen sollte. Für die Variationen bekam Joh. Seb. Bach das

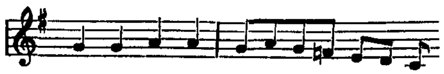
höchſte Honorar ſeines Lebens, nämlich einen goldenen Becher, der mit 100 Goldſtücken gefüllt war.

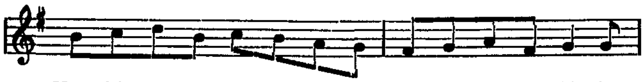
Das Thema iſt jene Sarabande, die Bach 1725 ſeiner zweiten Gattin in das bekannte Klavierbüchlein ſchrieb. Die Baßlinie der Sarabande liegt ſämtlichen 30 Veränderungen zu Grunde, weshalb das Ganze als eine Art Paſſacaglia bezeichnet werden kann. Mit Meiſterhand hat Bach das Baßthema verändert. Höchſte Verwunderung aber erregt es, was alles über dieſem Baßthema aufgebaut iſt.

Die Variationen zerfallen in drei Gruppen. Nummer 1, 4, 7 uſw. ſtellen verſchiedene Kunſtformen dar, wie franzöſiſche Ouverture, Giga, Fugette uſw. In der 2., 5., 8. uſw. Veränderung werden an die Spieltechnik des Cembaliſten ſehr hohe Anforderungen geſtellt. Die dritte Gruppe, die aus den Nummern 3, 6, 9 uſw. beſteht, könnte man auch „Kunſt des Kanons" nennen. Über dem jedesmal etwas veränderten Baßthema entwickeln ſich neun Kanons. Die Reihe beginnt mit einem Kanon im Einklang und ſchreitet ſtufenweiſe bis zum Kanon in der None fort. Nummer 30 müßte eigentlich ein Kanon in der Dezime ſein. An ſeine Stelle tritt aber unſer Quodlibet.

Der Originaldruck enthält nur den Zuſatz „Quodlibet, a 1 Clav.". Bach brauchte die verwendeten Melodien nicht näher zu bezeichnen, da ſie damals allgemein bekannt waren. Heute kennt ſie niemand mehr. Zum Glück iſt noch ein Abdruck vorhanden — er befindet ſich in der Staatsbücherei zu Berlin —, in den jemand handſchriftlich zwei Wortlaute eingetragen hat, nämlich:



und:

Am Schluſſe beider Teile tritt noch die Zeile auf:



Spitta behauptet, es wäre noch der Rhythmus nach „Mit einem tumben Flederwiſch drüber hin, drüber her" in das Quodlibet hineingebaut. Man kann aber dieſen Stellen ebenſogut den erſten der bereits genannten Texte unterlegen.

Wird das Quodlibet auf einem Taſteninſtrument geſpielt, ſo iſt es auch dem geſchulten Ohr nicht leicht, aus dem kunſtvollen Stimmengewirr die Melodien deutlich herauszuhören. Drum ſollte man verſuchen, das Quodlibet zu **ſingen**.

Da muß zunächſt für die Baßſtimme ein Text untergelegt werden. Welches Bewenden es für das Ehepaar mit dieſer Melodielinie hatte, bleibt immer ein Geheimnis. Es iſt deshalb nicht am Platze, einen neuen Text zu ſchaffen, etwa der Art: „Wo warſt du denn, mein lieber Freund?" Auch wird dann das Durcheinander zu groß. Ich empfehle, den Baß dasſelbe ſingen zu laſſen, was in den drei Oberſtimmen durcheinander wirbelt:

/: Ich bin ſo lang nicht bei dir geweſt :/
/: Kraut und Rüben haben mich vertrieben :/
Hätt' dein' Mutter Fleiſch gekocht,
ſo wär' ich länger blieben!

Dadurch kommt eine gewiſſe Ruhe in das ſo belebte Ganze.

Dann darf man nicht rein mechaniſch jeder Singſtimme die entſprechende Stimme des Bachſchen Klavierſatzes zuweiſen. Wäre das Quodlibet von vornherein zum Singen beſtimmt geweſen, ſo hätte Bach manches anders geſetzt.

Bei Ausführung durch Singstimmen möchten die Pralltriller und die Vorhalte (Takt 8) wegbleiben, wie es sich auch empfiehlt, den Sopran in Takt 13 statt der Sechzehntelfiguren einfach die Viertel e'' g'' und in Takt 11 den Baß beim 2. und 4. Achtel lieber das tiefere singen zu lassen. In Takt 7 und 8, wie auch in Takt 15 und 16 bewegt sich die Oberstimme in Höhen, die für den Sopran unerreichbar sind. Drum beginne der Sopran einfach eine Oktave tiefer und führe im ersten Falle beim 4. Achtel des 8. Taktes und im zweiten Falle beim letzten Achtel des 5. Taktes einen kleinen Septimensprung nach oben aus. In Bachs Originalsatz findet sich der entsprechende Sprung — sogar zur großen Septime! — am Ende von Takt 3 im Alt. Von Takt 9—12 empfehle ich, die Oberstimme eine Oktave tiefer zu legen und dem Alt zu überweisen, während der Sopran Bachs 2. Stimme übernimmt. Dadurch tritt zunächst die Melodie „Kraut und Rüben . . ." besser hervor. Dann aber klingt es, wenn Alt und Tenor am Anfang in Terzen gehen, besser, als wenn diese harmlose Figur in Dezimen ausgeführt wird.

Selbstverständlich ist das Quodlibet nicht a cappella zu singen, sondern es muß jemand — am besten der Leiter selbst — auf dem Cembalo oder auf einem Klavier von heute Joh. Seb. Bachs Originalsatz mitspielen. Dadurch bekommen die Singstimmen Halt und Stütze, während die Linien des Klaviersatzes durch die mitgesungenen Wortlaute klarer hervortreten.

Das Quodlibet „Kraut und Rüben" kann im Anschluß an den „Backtrog" geboten werden. Bei beiden Nummern ist der erforderliche Apparat der gleiche, nämlich gemischtes Soloquartett nebst Cembalo. Die zwei Quodlibets ergänzen sich in doppelter Hinsicht: das eine ist ein Nacheinander, das andere ein Zugleich, das erste stellt ein Jugend-, das zweite ein Alterswerk Joh. Seb. Bachs dar. Schließlich kann „Kraut und Rüben" den „Backtrog" auch ergänzen, dessen angekündigte Fuge verloren gegangen ist. Man singt dann beim „Backtrog" nicht: „Ei, was ist das für eine schöne Fuge", sondern: „Nun, hört zum Schlusse noch ein schönes Quodlibet"; und dann folgt „Kraut und Rüben".

Die Karikatur in der Musik.

Von Theodor Veidl, Prag.

Zunächst mag es einigermaßen befremdlich erscheinen, den Ausdruck „Karikatur" auf musikalisches Gebiet übertragen zu wollen, darum muß wohl vorerst einmal untersucht werden, ob eine gewisse Berechtigung dazu vorhanden ist, ob es in der Musik überhaupt etwas dergleichen gibt, das ungefähr dem Begriff einer Karikatur entspricht. Es ist ja durchaus nichts Ungewöhnliches, daß man Ausdrücke, die dem Bereiche einer bestimmten Kunst angehören, auf ein anderes Kunstgebiet überträgt und sie dort im „übertragenen" Sinn verwendet. Gerade Malerei und Musik helfen einander gerne aus mit gegenseitiger Entlehnung technischer Ausdrücke. Daß freilich gerade die Musik kein günstiger Boden für Karikaturen ist, liegt auf der Hand, denn die Karikatur ist in den allermeisten Fällen das Zerrbild einer menschlichen Gestalt. Derartige Darstellungen liegen natürlich außerhalb des Bereiches musikalischer Möglichkeiten. Trotzdem aber sind Karikaturen in der Musik möglich, wenn auch nur in sehr beschränktem Maße. Man muß sich nun vor Augen halten, daß nicht bloß Menschen, sondern auch Tiere und sogar Gegenstände karikiert werden können; man denke nur an die verschiedenen Illustrationen in den Familienwitzblättern. Schließlich ist es aber ganz einerlei, was karikiert wird, für unsere Betrachtung ist es wichtiger, sich klar zu machen, was zu einer richtigen Karikatur gehört.

Gibt man das Fremdwort im Deutschen mit dem Ausdruck „Zerrbild" wieder, so muß man gleich hinzufügen, daß nicht jedes Zerrbild schon eine Karikatur ist. Es muß ein von Künstlerhand charakteristisch geformtes Zerrbild sein, sonst wäre jedes verzerrte Spiegelbild auch schon eine Karikatur. Das Karikaturzeichnen erfordert bekanntlich eine besondere Begabung und ist eine Kunst für sich. Es ist aber durchaus nicht so, daß eine Karikatur, wie vielfach behauptet wird, nur dadurch zustande kommen kann, daß irgendein charakteristischer Zug des Urbildes in übertriebener Weise hervorgehoben wird, es kann auch eine Gestalt im ganzen entstellt wiedergegeben werden, so z. B. wenn ein Erwachsener als Schulkind dargestellt

wird oder wenn jemand als halbverhungerter armer Teufel, als Athlet oder vielleicht gar, wie das auch vorkommt, in charakteristischer Tiergestalt dargestellt wird. Als Karikatur gilt schließlich auch, wenn ein hoher Würdenträger in einer Haltung gezeigt wird, die sich mit Würde nicht vereinbaren läßt, so z. B. als flotter Tänzer, als Lebemann oder als Ringkämpfer u. dgl. mehr. Irgend eine Entstellung liegt also immer vor, welcher Art sie ist, darauf kommt es weniger an; Hauptsache ist vielmehr, daß trotz der ärgsten Verzerrung die Züge des der Karikatur zugrunde liegenden Urbildes deutlich erkennbar sind. Ja, die Ähnlichkeit muß geradezu in die Augen springend sein, denn darauf beruht die komische Wirkung, die doch den eigentlichen Zweck der Karikatur ausmacht: Sie will gewissermaßen auf Grund der tatsächlich vorhandenen Ähnlichkeit als Bild der dargestellten Person gewertet werden, kann aber infolge der Entstellung doch nur als Zerrbild gelten. Letzten Endes beruht alle Komik darauf, daß ein falscher Wertanspruch nicht ernstgenommen wird und in nichts zergeht.*)

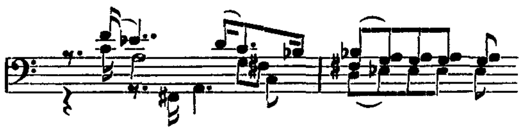
Jeder Karikatur liegt also ein Urbild zugrunde, das zwar entstellt wiedergegeben wird, jedoch so, daß die ursprünglichen Züge immer noch deutlich zu erkennen sind. In der Musik ist etwas Ähnliches nur möglich, wenn ein Thema variiert wird, doch muß die Variation derart sein, daß das ursprüngliche Thema noch deutlich zu erkennen ist, was ja bekanntlich sonst durchaus nicht der Fall sein muß. Das wäre aber immer noch keine Karikatur, denn es fehlt noch die Komik, die bei Variationen dadurch am ehesten zustande kommen kann, daß ein Thema von ausgesprochen ernstem oder gar pathetischem Charakter derart variiert wird, daß es seine ursprüngliche Haltung ganz verliert und ein leichtfertig tändelndes oder tanzartiges, wenn nicht gar triviales Gepräge annimmt. Thema und Variation müssen also von ganz gegensätzlichem Charakter sein, soll sich eine komische Wirkung einstellen. Darauf beruht auch der bekannte und beliebte musikalische Spaß, der darin besteht, daß man aus einer ernsten Melodie durch Änderung des Rhythmus einen Walzer, Schimmy u. dgl. macht. Wirken derartige Improvisationen auch meist sehr erheiternd, so kann man sie doch noch nicht als Karikaturen bezeichnen, weil der Kunstwert zu gering ist.

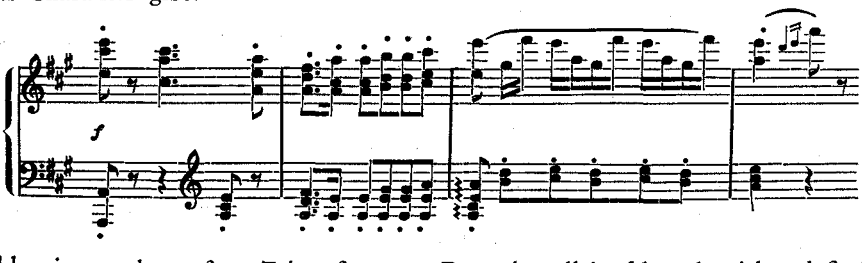
Es gibt aber Instrumentaleffekte, die an sich schon karikierend wirken können: das sind die gestopften Hörner und Trompeten, wenn sie stark angeblasen werden. Wenn Parsifal am Schluß des ersten Aktes von dem erzürnten Gurnemanz aus dem Gralstempel gejagt wird und dazu sein „Heldenthema" von den gestopften Hörnern erklingt, so haben wir eine Karikatur vor uns. Ähnlich können auch Fanfaren oder militärische Signale, von gestopften Trompeten geblasen, zur Charakteristik eines negativen Heldentums dienen. In diesen Fällen liegt zwar keine Variation eines Themas, wohl aber eine Klangvariante vor.

Daß richtige Karikaturen in der Musik nur recht spärlich zu finden sind, wird kaum jemand Wunder nehmen, denn die absolute Musik gibt keine Veranlassung für die Entstehung von Karikaturen, aber auch Programmusik und Oper bieten nur selten Gelegenheit. Von der dramatischen Musik kommt auch nur Wagners Musikdrama in Betracht, dessen Leitmotivtechnik gleichwie die thematische Umbildung in der sinfonischen Dichtung die geeignetsten Voraussetzungen für das Zustandekommen von musikalischen Karikaturen bilden. Natürlich wird da jeder zunächst an die „Meistersinger" denken, und tatsächlich finden wir gleich im Vorspiel in der Verkleinerung des Meistersingerthemas, mit dem das Vorspiel einsetzt, eine richtige Karikatur, die nur am Schluß des dritten Aktes noch einmal wiederkehrt, wenn Beckmesser den Hügel betritt. Aber auch wenn in diesem Falle keine dramatischen oder programmatischen Beziehungen vorliegen, könnte man trotzdem gar wohl den Eindruck einer musikalischen Karikatur gewinnen, denn die ursprüngliche Gestalt des Themas ist aus der Variante ganz deutlich zu erkennen und der Kontrast ist derart, daß die komische Wirkung unausbleiblich ist. Der gemessene Ernst und die altfränkische Gravität des Meistersingerthemas bieten gerade die richtige Grundlage für eine Karikatur. Das Thema ist so prägnant im Ausdruck, daß man auch ohne an die Meistersinger zu denken den richtigen Eindruck gewinnen würde. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, mit welch feinem Instinkt Wagner hier den Ton der Intraden um 1600 getroffen hat. Was nun der thematischen Umgestaltung einen komischen

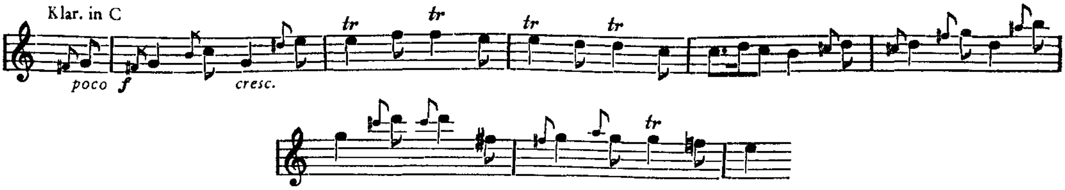
*) Über die Theorie des Komischen siehe Volkelt: System der Ästhetik 2. Bd. Den Humor in der Musik habe ich in meiner Schrift: „Der musikalische Humor bei Beethoven" (Br. & H.) behandelt.

Anſtrich gibt, das iſt vor allem die Verkleinerung, die verdoppelte Beſchleunigung der Bewegung, die den Ernſt des Themas in Heiterkeit und das gravitätiſche Schreiten in geſchäftige Beweglichkeit verwandelt. Dazu kommen noch als weſentliche Faktoren: das andauernde Stakkato, das ſich auch auf die gleichmäßige Achtelbewegung der Begleitſtimmen erſtreckt, und ferner die Art der Inſtrumentation, die ſich nur auf die Verwendung der Holzbläſer beſchränkt. Es iſt, als ob alles hier auf Stelzen ginge. Nicht zu überſehen iſt aber auch gleich zu Anfang die an Stelle des punktierten Rhythmus auftretende hypertrophiſche Wendung: , die im Verein mit der mehrmaligen Wiederholung des Tones B dem Ganzen einen etwas trivialen Zug verleiht. Außerdem iſt noch zu beachten, daß die Einführung dieſer Karikatur derartig unerwartet erfolgt, daß man annehmen muß, es ſei damit geradezu eine Überrumpelung des Hörers beabſichtigt. Das verſtärkt die komiſche Wirkung außerordentlich, denn zu jeder etwas derberen Komik gehört nun einmal das Moment der Überraſchung. Der Gedanke an Beckmeſſer iſt alſo gar nicht einmal erforderlich, um hier den Eindruck einer muſikaliſchen Karikatur zu gewinnen.

Als Karikatur kann auch das aus Walthers Ritterthema hervorgehende Merkermotiv gelten:

Von der urſprünglichen Geſtalt iſt nur der Rhtyhmus geblieben. Die melodiſche Entwicklung, die zuerſt innerhalb einer None über die Dreiklangstöne hin geſpannt war, wird auf Sekundſchritte in den engen Raum einer Quint zuſammengedrängt. Die Harmonik zeigt eine Wandlung von Dur nach Moll, noch dazu wird mit der verminderten Septharmonie begonnen. Aus dem feſchen Ritter iſt alſo ein Ritter von der traurigen Geſtalt geworden, die Karikatur eines Ritters.

Eine der gelungenſten Karikaturen findet ſich im „Reingold“ in der Nibelheimſzene. Alberich ſieht ſich im Geiſte ſchon als Weltherrſcher und merkt gar nicht, wie ſehr ihn Loge zum beſten hält, wenn dieſer ſeine Kühnheit ſtaunend bewundert: „Den Mächtigſten muß ich dich rühmen, denn Wind und Stern’ und die ſtrahlende Sonne, ſie auch dürfen nicht anders, dienen müſſen ſie dir.“ Da nun zeichnet Wagner den Zwerg als Beherrſcher der Welt in köſtlicher Weiſe, indem er das Walhallthema karikiert dadurch, daß er ihm einen leichtfertig tänzelnden Charakter gibt:

Die Beſchleunigung des erſten Zeitmaßes ums Doppelte allein ſchon bewirkt, daß die feierliche Erhabenheit des Walhallthemas ganz verloren geht. Dazu kommt nun noch die höhere Tonlage mit einem Höhenunterſchied von beinahe zwei Oktaven und das kurze Abſtoßen der Achtelnoten, was beſonders beim erſten Akkord ſtark ins Gewicht fällt. Die melodiſche Linie des Themas iſt zwar genau gewahrt, aber die Umwandlung des Charakters kann nicht gründlicher ſein. An Stelle von Feierlichkeit und Erhabenheit tritt leichtfertiger Schmiß und tänzelnde Keckheit. Die komiſche Wirkung iſt hier ſehr ſtark und unmittelbar und bedarf der dramatiſchen Beziehungen gar nicht. Derartige prägnante Themen von feierlichem Pathos ſind eben ſehr leicht zu karikieren.

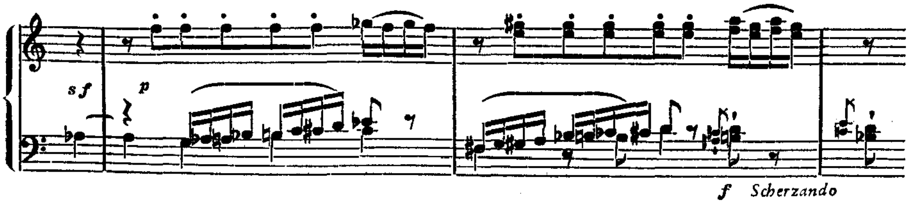
Eine ungemein komiſch wirkende Karikatur findet ſich bereits bei Berlioz im Hexenſabbath der phantaſtiſchen Sinfonie, wo die ruhige Kantilene der Idée fixe:

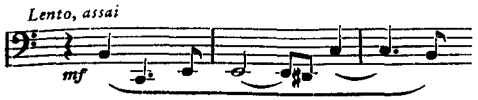
in folgender Geſtalt erſcheint:

Die Geliebte erſcheint als Hexe. Hier iſt es alſo darauf abgeſehen, die Kantilene zu entſtellen, ihr einen einigermaßen häßlichen, zumindeſt trivialen Zug zu geben. Das erreicht der Komponiſt in dieſem Falle nicht nur durch Änderung in Tempo und Rhythmus, ſondern auch durch übermäßiges Behängen der Melodie mit Vorſchlägen und Trillern, nicht zuletzt aber durch die Wahl der C-Klarinette, die, ohnedies von weniger edlem Klangcharakter, in der hohen Lage ſehr leicht ordinär und komiſch wirkt.

Geradezu eine Fundgrube für Karikaturen iſt der Mephiſtoſatz in Liſzts Fauſtſinfonie, wo dieſer den genialen Einfall hatte, den Geiſt, der ſtets verneint, nicht durch eigene Themen zu charakteriſieren, ſondern ihn in ſeiner alles negierenden und zerſetzenden Tätigkeit zu zeigen durch charakteriſtiſche Umgeſtaltung und Zerpflückung der Themen Fauſts aus dem erſten Satze. Liſzt ſchreibt an die Spitze des Satzes Allegro ironico, was man aber nicht wörtlich nehmen darf, denn als Ironie bezeichnet man, wenn jemand in übertriebener Weiſe lobt, was ihm tadelnswert erſcheint, oder wenn offenkundige Fehler als Vorzüge hingeſtellt werden. Auf dieſe Weiſe erſcheinen Mängel in ſchärferer Beleuchtung und werden wirkſamer bekämpft, als wenn ſie geradeheraus getadelt werden. Goethes Mephiſto bedient ſich freilich oft genug der Ironie, aber die Muſik kann beim beſten Willen nicht ironiſch werden, denn ſie kann weder loben noch tadeln, und darum iſt auch, was Liſzts Mephiſto zum Ausdruck bringt, keine Ironie, ſondern etwas anderes. Seine Abſicht geht dahin, Fauſts Streben lächerlich zu machen, was Liſzt auf die ſchon erwähnte originelle Weiſe erreicht, indem er die Themen Fauſts derartig umgeſtaltet, daß ſie komiſch wirken. Das ſind aber dann richtige Karikaturen. Damit wird eigentlich dasſelbe erreicht, was auch die Ironie mit anderen Mitteln erſtrebt: Es ſoll etwas lächerlich gemacht werden. Da durch den komiſchen Vorgang immer der betreffende Gegenſtand als Scheinwert entlarvt wird, wird er geradezu vernichtet und verneint, denn was lächerlich erſcheint, wird nicht mehr ernſt genommen. Wenn alſo Mephiſto Fauſts Streben lächerlich macht, indem er ſeine Themen karikiert, ſehen wir den alles verneinenden Geiſt gerade bei ſeiner ihm eigentümlichen Tätigkeit.

Nur die wichtigſten Momente ſeien aus dem Mephiſtoſatz herausgeriſſen.

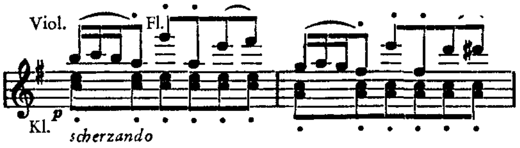
Da iſt zunächſt das erſte Thema (des erſten Satzes), das den mit äußerſter Anſpannung aller Kräfte (übermäßiger Dreiklang!) in die Tiefe dringenden Forſchergeiſt charakteriſiert. Es bleibt im weſentlichen unverändert, wird aber mit allerlei Scherzandoflitter aufgeputzt. Das hohe Streben wird alſo in die Niederungen der Komik herabgezogen und damit zunichte gemacht. Bezeichnend iſt beſonders die nebenher laufende chromatiſche Figur, die gleichzeitig die ausgreifenden, großen Tanzſchritte Fauſts in kleine Sekundſchritte auflöſt und damit die Spannung des übermäßigen Dreiklanges ganz illuſoriſch macht:

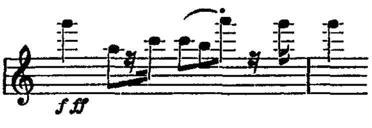


Das folgende, ebenfalls in den Bereich des ersten Themas fallende, dumpf brütende Motiv:

wird dagegen vollständig zerpflückt:

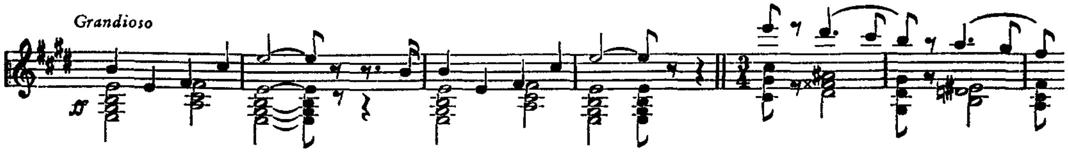
Auch in harmlos neckischer Gestalt erscheint es:

und muß das Material für ein komisches Intermezzo liefern:

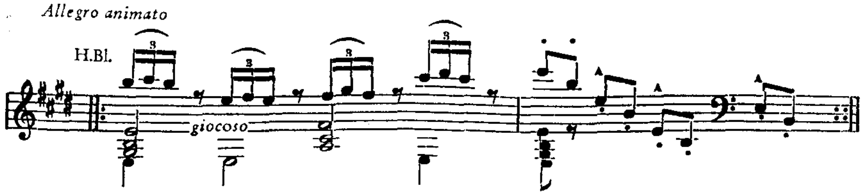
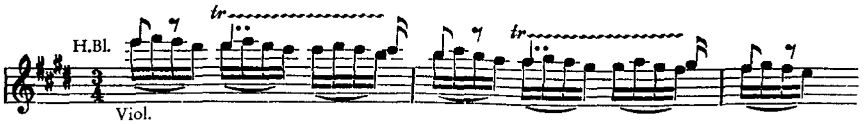


Schließlich wird es ganz und gar Gegenstand dämonisch wilder Lustigkeit, alles johlt und juchzt in wildem Taumel, so daß sich der Gedanke an die Walpurgisnacht unwillkürlich aufdrängt:

In diesen Fällen wird man allerdings nur dann Karikaturen vor sich sehen, wenn man die ursprüngliche Gestalt und Bedeutung des Themas nicht aus dem Auge verliert und der Kontrast deutlich genug zum Bewußtsein kommt.

Ungemein drastisch ist die Karikatur des heroisch erhabenen E-dur-Themas:



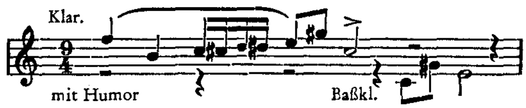
Schon durch die Tempobeschleunigung allein wird es entstellt, das Heroisch-Erhabene geht dabei, wie man hier mit Recht sagen kann, völlig zum Teufel. Außerdem wird es mit Pralltrillergeklingel und ähnlichem Flitterkram von Sechzehntelfiguren von den Violinen behängt, so daß man den Eindruck gewinnt: der Held soll als Narr hingestellt werden. Auch hier herrscht die dämonisch wilde Lustigkeit der Walpurgisnacht:



Wenn man unter den Werken von Richard Strauß Umschau hält, fällt natürlich der erste Blick auf den „Eulenspiegel", und hier finden wir auch gleich zu Anfang in dem durch rhythmische Umgestaltung der einleitenden Kantilene gebildeten Hauptthema eine der gelungensten Karikaturen. Zunächst fällt zweierlei auf: der lebhafte, ungemein bewegliche Auftakt (Klarinettensolo) und das plötzliche Stehenbleiben auf dem metrischen Schwerpunkt (Gis). Dabei hat man die Empfindung, daß eine rasche Bewegung wie mit einem gewaltsamen Ruck ganz unerwartet zum Stillstand kommt. Das bedeutet für den Hörer eine starke Überraschung, einen Choc geradezu, wie das eben die derbe Komik erfordert. Der Auftakt ist an sich schon eine närrische Kapriole, wie ein Blitz fährt er im Zickzack nieder, eine None durchmessend. Daß er abwärts gerichtet ist, erhöht nur noch die Komik, ebenso wie der Wechsel von Legato und Stakkato, das Fehlen jeder harmonischen Stütze und schließlich die Wahl der Klarinette. Kein anderes Instrument würde hier so komisch wirken wie gerade diese. Dies alles wirkt zusammen, um den Auftakt zu einer sehr auffallenden Erscheinung zu gestalten, alles aber, was sich irgendwie auffallend in den Vordergrund drängt, kann sehr leicht komisch wirken, es sei denn, daß es einen starken Affekt zum Ausdruck bringt, wovon hier keine Rede sein kann. Vergißt man dabei nicht, daß dieser komische Auftakt aus der schlichten, gemütvollen Kantilene hervorgegangen ist, so sind alle Voraussetzungen für das Zustandekommen einer Karikatur gegeben.

Wo man am ehesten eine Karikatur vermuten sollte, im „Don Quixote", ist keine zu finden. Obzwar der Held als Karikatur des Rittertums gilt, kann man das ihm entsprechende Thema nicht als solche bezeichnen, es ist nicht einmal komisch zu nennen. Hätte der Komponist die Absicht gehabt, ein als Karikatur wirkendes Thema hinzustellen, so hätte er wohl vorerst ein ernstes Thema ritterlichen Charakters bringen müssen, um es dann in komischer Verzerrung erscheinen zu lassen, was aber hier vielleicht nicht gut möglich war.

Eine Karikatur ist schließlich noch dort, wo man am wenigsten eine suchen würde, im „Zarathustra", zu finden. Hier wird das hoch-pathetische Posaunenthema des Ekels:

im weiteren Verlauf durch Verkleinerung zu einer komischen Gestalt umgebogen, und wiederum ist es bezeichnenderweise die Klarinette, die das Wort führt. Ungemein spaßig nimmt sich dabei auch die Nachahmung der Baßklarinette aus, die die letzten drei Töne in umgekehrter Reihenfolge wiederholt:

Was erst Gegenstand des Ekels war, wird jetzt nicht mehr ernst genommen und Gegenstand der Heiterkeit, wird also mit Humor überwunden.

Ist auch die Ausbeute der musikalischen Karikaturen wenig ergiebig, so vermag sie doch zu belegen, daß Karikaturen in der Musik in beschränktem Maße möglich sind.

Scherz-Duett von W. A. Mozart.

Zu unſerer zweiten Notenbeilage von Hans A. Martens, Berlin.

Unſere Notenbeilage bringt für Sammler muſikgeſchichtlicher Merkwürdigkeiten und Feinſchmecker ein ſeltenes Kind der fröhlichen Muſe Mozarts. Es wird um ſo mehr Freude bereiten, da es weiteren Kreiſen kaum bekannt iſt. Mein Gewährsmann, ein kleiner Beamter, aber muſikaliſcher Feuerkopf, brillanter Geiger in einem Liebhaber-Streichquartett — mit dem mich der Zufall zuſammenführte — gab es mir in Abſchrift vor vielen Jahren, nachdem er ſich in langen Monaten von meinem ernſten muſikaliſchen Intereſſe überzeugt hatte, als eine teure Reliquie. Dabei erzählte er mir folgende Entſtehungsgeſchichte des Scherzduetts: Der junge Mozart war wieder einmal mit luſtigen Vögeln auf der Kegelbahn und das Geſpräch kam auf Anagramme, d. ſ. bekanntlich Worte oder Sätze, die vor- und rückwärts geleſen gleichlauten, z. B. Anna, Reger. Einer der Anweſenden bezweifelte nun, daß es ſo etwas im Muſikaliſchen auch gäbe. Der junge Meiſter ſchlich ſich nach kurzer Zeit leiſe zur Seite und kehrte nach wenigen Minuten mit dem fertigen Muſik-Anagramm in Form des Duetts für 2 Violinen zu ſeinen Freunden zurück. Unter größter Heiterkeit wurde das Anagramm ſofort geſpielt. Der muſikaliſche Aufbau entſpricht ganz der ausgelaſſenen Stimmung. Eine geſchichtliche Beſtätigung für dieſe Darſtellung habe ich nie gefunden.

Das Duett iſt, um den Charakter des Anagramms zu wahren, ſo auszuführen, daß es auf einen Tiſch gelegt wird, zu deſſen beiden Seiten die beiden Violiniſten Aufſtellung nehmen, um es im Duett zu ſpielen. (Ein „Ausſchreiben" der zweiten Stimme zum Gebrauch am Pult wäre natürlich ganz verkehrt.) Dann mag man ſich an der Verblüffung der Zu-hörer und -ſchauer — denn hier muß man der Muſik zuſchauen — ergötzen.

Aus den „Salome"-Proben in der Wiener Volksoper.

Wahre Geſchichtchen aus vergangenen Tagen.

Mitgeteilt von Victor Junk, Wien.

Richard Strauß war in Wien und probte mit dem Orcheſter.

Der Direktor, ein bekannter Geheimrat, ſchwillt vor Stolz: „Na, Herr Doktor, was ſagen Sie zu meinem Orcheſter?"

Strauß: „Danke! Vorläufig ganz gut, aber mit ſo einer Salonkapelle kann ich doch nix anfangen."

Direktor: „Erlauben Sie mir! Salonkapelle?"

Strauß: „No ja, Sie hab'n ja nur acht Primgeiger." — (Am nächſten Tage waren ſie auf zwölf Mann verſtärkt.)

*

(Herodes: „Salome, komm, ſetz dich zu mir!")

Richard Strauß: „Schauts, Kinder, das iſt ja gar nicht ſo ſchwer, das Komponieren, man muß nur ganz natürlich empfinden und die einfachſte Formulierung finden. Zum Beiſpiel hier bei die zwei Trompeten: Der ſingt da oben „Salome, komm her zu mir!", und in dem Moment kommt die 2. Trompeten ganz nahe zu der erſten her."

*

Der erſte Flötiſt, der die Kadenz am Schluß von Salomes Tanz zu blaſen hat, kommt übernächtig und zitternd zur Probe; er hat die ganze Nacht an der Stelle geübt. Er bläſt die Stelle. Strauß klopft ab (der Flötiſt kriegt vor Angſt faſt einen Schlaganfall).

Strauß: „Sie Unglücksmenſch! (Der Flötiſt iſt vor Schreck halb gelähmt.) Mir ſcheint gar, Sie hab'n das ſtudiert?"

Der Flötist: „Ja, Herr Doktor, die ganze Nacht."

Strauß: „Aber! Schad um die schöne Nacht! Es kommt mir ja nur auf die Bewegung an, auf den ersten und letzten Ton: Was dazwischen ist, das ist mir ganz Wurscht!"

*

(„Gib mir den Kopf des Jochanaan!") Strauß klopft ab und ruft dem Requisiteur zu: „Aber, lieber Freund, da g'hört doch ein Podest hin, dort vor dem Scharfrichter!"

Der Requisiteur Schmalzbauer: „Ja, Herr Doktor, ich weiß nicht, wer das über hat, ich werd' aber sofort die Nazitive ergreifen und dem, der das über hat, ordentlich die Soffitten lesen!"

Am nächsten Tag bei derselben Stelle:

Strauß: „Gehn'S, lieber Herr Schmalzbauer, sein'S so gut und veranlassen'S, daß die Leviten a Bissel vorg'rückt wer'n!"

*

Es kommt zu der Stelle mit den „Opalen".

Strauß: „Abergläubische Leute sagen, Opale bringen Unglück. Bei den Cellisten ist das meist der Fall. Schaun's, wie die verzweifelt umeinander futzeln. Das ist ganz recht, das soll das Flimmern der Opale sein."

*

Im Laufe der Probe hatte der Direktor gebeten, das Judenquintett auf später zu verschieben, weil nicht alle Sänger da waren. Endlich kommt es dazu, das Quintett zu proben. Sie fangen an zu mauscheln, aber Strauß klopft ab: „Was ist denn mit den Juden? Es sind ja nur viere da!"

Der Direktor: „Ja, bitt vielmals um Entschuldigung, aber der fünfte Jude ist krank."

Strauß: „Aber ich bitt Sie, lieber Herr Geheimrat, es wird doch in der lieben Wienerstadt noch ein fünfter Jud' aufzutreiben sein!"

*

Der Direktor pflegte das Orchester durch tägliche Proben zu quälen, ob diese nun nötig waren oder nicht, die Leute sollten nicht aus der Übung kommen. Das erfuhr Richard Strauß und beschloß, den Bedrängten zu helfen. Am Schluß der letzten Orchesterprobe zur „Salome" — zwei Tage vor der Generalprobe — entspinnt sich folgender Diskurs in Anwesenheit des Orchesters.

Strauß: „Herr Direktor, sagen Sie mir, brauchen Sie morgen das Orchester?"

Der Direktor: „Aber nein, Herr Doktor! Es steht Ihnen ganz zur Verfügung."

Strauß: „Wirklich? Brauchen Sie es nicht vi lleicht für eine andere Oper?"

Der Direktor: „Aber ganz und gar nicht. Verfügen Sie nur darüber, Herr Doktor!"

Strauß: „So, also dann schön! Meine Herrschaften, ich wünsch' Ihnen einen recht vergnügten Tag: Morgen haben Sie frei!"

*

Nach der Aufführung gehn die Spitzen des Orchesters Strauß besuchen, da er erkältet im Palais einer vornehmen Dame der Wiener Gesellschaft zu Bette liegt. Sie werden in ein prachtvolles Zimmer geführt und von der Hausfrau mit Köstlichkeiten bewirtet. Man dankt dem Meister für sein persönliches Erscheinen in Wien, und es entwickeln sich die geistreichsten Gespräche.

Wie sie sich aufmachen wollen, sagt Strauß: „Also, meine Herren, jetzt hab ich noch eine große Bitte. Ich bin neugierig, ob mir Jemand die erfüllen wird." (Die Musiker überstürzen sich in bejahenden Schwüren.)

Strauß: „Wißt's, wer mir das tut, der kommt einmal in die Musikgeschichte."

Die Musiker: „Ja, was denn, lieber, verehrter Meister?"

Strauß: „Geht's, seid's so gut, mir tut so das Kreuz weh, reicht's mir das Scherberl aus dem Nachtkastl, bevor Ihr geht's!"

Wenn Bach und Händel ſich getroffen hätten.

Ein dreifacher Tatſachenbericht.

Bekanntlich haben ſich Bach und Händel trotz mehrfacher Bemühung des erſteren durch Zufall oder Schickſal nicht getroffen. Aber wenn des kgl. britanniſchen Hofkapellmeiſters Poſtpferde eben ausgefallen wären, hätte der fürſtlich Cötheniſche Kammermuſikdirektor ihn vielleicht doch noch in Halle erwiſcht, und — was wäre dann wohl geſchehen? Atemraubend, ſich das auszumalen! Aber wer malt es ſich aus? Nachfolgend befragen wir dreierlei Temperamente über das potentielle Großereignis.

Für die Richtigkeit:

Hans Joachim Moſer.

1. Aus der „Kleinen Chronik der Dorothea Händel, geb. Tauſt".

Von Amanda von Zittergras.

. . . Da ſtand er, der gewaltige SOhn, den ich eigenen Leibes geboren, und unter der Perücke hervor ſtrahlten wie Saphire ſeine blauen Augen. Vor Erregung zerknüllte er den Brief, den ſeine kunſtbegnadeten Hände hielten, und ein trockenes Schluchzen erſchütterte den Meiſterleib.

„SOhn," ſprach ich, „SOhn — vertraue mir an! Was doch erſchüttert Dich?"

„MUtter," rollte verhaltener Donner aus Georg Friedrichs Bruſt, „MUtter! Er naht — der Andere . . ."

„Wer?"

„Sebaſtianus."

Und ich erſchrak für der Gewalt der Stunde. Brüllten nicht Planeten auf und ſchluchzten nicht vor Rührung die Sphären? Er aber, Georg Friedrich, ſchritt an das Cembalo und brauſte in hundert Variationen den Sturm ſeines Herzens dahin, bis ihm der Gaſt gemeldet ward.

Und wie er hereintrat, gewaltigen Fußes, daß die Erde ſchütterte, ſtanden ſie einander gegenüber und maßen die Schwerter des Geiſtes und waren anzuſchauen wie die Erzengel Georg und Michael, und die Drachen der W ltlichkeitsmuſik wanden ſich wimmernd am Boden. Strahlend lagen ihre Fäuſte ineinander, ihre Augen brannten ſtumm (und doch dröhnend beredt), und von beider Lippen brach das Wort: „Freund — !" — „Bruder — !!" — „Schickſalsgenoſſe — !!!"

Ach, daß der Bogen meiner Chronik nicht breche unter der Laſt dieſer Herrlichkeit . . .! Und ſie ſtanden, ſtanden, bis es Abend ward, und die Sinfonia des Zuſammenſeins jubelte um ſie, und es ward Nacht, und um Mitternacht tönte es von Sebaſtians Lippen: „Nun iſt es Zeit, zu ſcheiden . . ." Aber leiſe, ſchluchzengeſchüttelt, kam es von Georg Friedrichs Munde: „Ja, Liebling der Götter, geh . . ." Und er ging, ſo gewaltig als er gekommen. Die Tür dumpfte ins Schloß . . . Und der SOhn, den ich geboren, hing an meinem Halſe und ſchrie: „MUtter — — — —!"

2. Aus dem Buch „Autoritär-experimentelle Stilkritik"

von Dr. Praeciſianus Akribelich,

Privatdozent an der Univerſität Trockenhauſen.

Durch die Munifizenz unſerer Univerſitätsgeſellſchaft kam das unter Herrn Geheimrat Prof. Dr. Klauſelwitz ſtehende Inſtitut für Muſikforſchung in die glückliche Lage, eine Zeitaufrollungsapparatur nach dem Syſtem „Schneller als die Erddrehung" aufſtellen zu können, wodurch es möglich iſt, ſich mit 365 Aequatorumdrehungen pro Sekunde beliebig in hiſtoriſche Situationen zurückzukurbeln.*)

*) Wie wir hören, beſteht ein anderes, zunächſt bloß optiſches Syſtem, deſſen Anſchaffungskoſten ſich aber noch höher belaufen, darin, das in den Ätherraum mit Lichtgeſchwindigkeit hinauseilende Bild eines geſchichtlichen Geſchehens, ſobald es an der Hohlſpiegelfläche des Fixſterns β Centauri anlangt, durch Ultra-Preſtoſtrahlen zurückzuholen und kinematographiſch feſtzuhalten. Mit Hyper-

Als erſte Anwendung des Verfahrens unternahm Verfaſſer einen Forſchungsſprung in das Jahr 1721, indem er ſich mitſamt ſeinem 2 PS-Hanomak nach Halle kurbeln und durch den 2. Aſſiſtenten nach drei Stunden zurückholen ließ. Der Verſuch ging zunächſt durch eine ungenaue Einſtellung inſofern fehl, als Verfaſſer um drei Tage zu ſpät in der Vergangenheit eintraf und nur noch feſtſtellen konnte, daß G. Fr. Händel vor zwei Tagen, J. S. Bach vor 14 Stunden den Konferenzort verlaſſen hatte. Zur Sicherheit gewährte Herr GehR. Klauſelwitz einen achttägigen Inſtitutsurlaub, für den hier noch geziemender Dank ausgeſprochen ſei, ſodaß bei Wiederholung des Experiments der zu unterſuchende hiſtoriſche Zeitpunkt um eine Woche überholt werden konnte, wodurch ſich die Verſuchsanordnung am Ort des Geſchehens beſtens vorbereiten ließ. Durch geheime leichte Vernebelung des Händelhauſes mit einer Löſung von Ultrasuggestiv- und Psychologên-Säure gelang die Wunſchübermittlung des Inſtituts beſtens, bei welcher unſre Problemſtellung lautete: „Wie ſtehen die Verſuchsperſonen Bach und Händel zur Riemannſchen Phraſierungslehre?" Die Äußerungen der Unterſuchungsobjekte wurden durch eine magnetiſche Stahlbandapparatur aufgenommen und ſpäter durch die Schwingungszählabteilung des Inſtituts ausgewertet, wofür Herrn Prof. Kurvenmeſſer verbindlicher Dank ausgeſprochen ſei. Im Folgenden wird das Protokoll mitgeteilt; der Verſuch ſoll wiederholt werden.

Verſuchsperſon J. S. B.: „Herr Collega, meinet Ihr nicht, es röche hier plötzlich ein wenig nach Schulſtube?"

Verſuchsperſon G. F. H.: „Auch mich dünket, die Athmoſphäre verſäuere ſich soi-disant etwan zum Collegio disputatorio . . ."

J. S. B.: „Auch ſteiget eine dringliche Frage in mir auf, durch deren möglichſt präziſe Beantwortung Euer Liebden mich äußerſt obligieren würden."

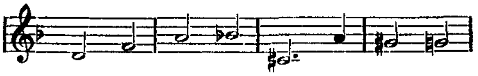
G. F. H.: „Nicht wahr? Auch in mir gäret es ahndungsvoll: »Wie ſtehet es um den Auftakt?«"

J. S. B.: „Juſt eben um dieſes zu erkunden, habe ich, wie mir jetzund nachträglich klar wird, Dero Excellence unterbewußt in Halle attaquiret."

G. F. H.: „Ja, nicht wahr, teurer Herr und Freund, es ſpringet in mir ein großes Erkennen auf — very nice indeed! —, daß ich, ſintemalen ich nun ein Dutzend Jahre in London lebe, ohngeahndet immer nur dieſem einen Problemati nachgeſucht: Kann ein Auftaktmotiv auch drei-, vier-, fünfzeitig ſein?"

J. S. B.: „O Gott, ja, ſo muſizieret man von Ohngefähr in den Tag hinein und gehet am eſoteriſchen Kern tumb vorüber! Aber wie i ſt — es — nunmehro darmit?!"

G. F. H.: „Laſſet mich einem Thema nachdenken. . . ."

J. S. B.: „Ich gebe Euer Liebden eines:

G. F. H.: „Perturbieret Euch nicht ein Anachronismus, Collega? Wir zählen erſt 1721!"

J. S. B.: „Sei es darumb. Wie ſchreibet Ihr ſolches Motivum? Sollte Euch nicht ein Acht-Halbe-Takt mit vier Auftaktnoten und deme Accentu auf Cis ſonderlich correct fürkommen?"

G. F. H.: „Laſſet mich's auf deme Flügel ein weniges probieren! Hier, ſetzet Euch an das andere Cembalo und wenn's Euch etwan eine Recreation des Gemüts verſchaffet, ein Echo-Spiel'gen über ſelbiges *Thème royal* zu präſtieren, ſo könnten wir darob wohl eine kleine Echo-*Phantasiam* um die Wette anheben."

J. S. B.: „Trefflich, trefflich, Collega — übrigens, merket Ihr nicht, daß das infernaliſche Räuchlein von zuvor ſich *optime* verzeucht?"

G. F. H.: *„Recte dixisti, carissimo!"*

Leider begannen die Verſuchsperſonen nun, ohne nochmals ſich in Worten zu äußern, ein über zwei Stunden währendes Concert auf zwei Flügeln, das die ganze Länge des verfügbaren Stahlbandes beanſpruchte, ſo daß der Verſuch abgebrochen und die betreffende Stahlbandaufzeichnung durch Gegenmagnetiſierung gelöſcht wurde. Die Ausdeutung des ſoeben hier vorge-

mikroſkopen läßt ſich dann meiſt ſogar von den Lippen der Sprechenden noch der Wortlaut der hiſtoriſchen Äußerungen ableſen.

Die Schriftleitung.

legten Rohmaterials wird demnächst in einer der nordamerikanischen Akademie der Wissenschaften gewidmeten Preisschrift vorgelegt werden.

3. Aus dem Buch: „Musikanten unter sich"
von Hannes Jochen Moosbauer.

„Item, Meister Bach, wir haben sonderliche *Fortüne* entwückelt," sagte Händel und schlug für den Gast auf dem Kanapee der guten Stube die Tabaksdose auf, aus der dieser behaglich dankend prieste, „wenn der Schwager nicht den Rotz in den Stall bekommen, wär' ich zur Stunde allbereits hinter Merseburg. Seit ich gehöret, daß Bononcinius mir alle guten *Cantatrices* in Venedig *échappieret*, halten mich keine zehn Pferde mehr." Die alte Mutter trug Kaffee herzu und schenkte ein.

„Spürtet Ihr so wenig *Aestimationem*, mich einmal zu seh'n?" fragte Bach leise und rührte vorsichtig mit dem Löffel in der Staatstasse. Händel schlug ihm lachend aufs Knie: „*Aestimationem?* Ei, der Daus! Ich bin dem *Fato* von dero *Visite felicissime obligieret*, Freund! Aber, seien wir ehrlich — vor ein Wettspielchen, wie ich's mit Domenico Scarlatti und Ihr — beinahe! — mit Mr. Marchand ausgefochten, seind wir doch zu *capable* Kerls', oder etwan nicht? Ihr kennet meine Klavier-Suiten und die Passion, wie mir ein Besucher berichtet, und ich von Euch ein halb Dutzend Praeludia und Fugen — seind die Besten, so mir je vor die Augen gekommen! Ansonsten erfüllet mich mein *Operen*-Kram und Euch Dero Kirchen- und Kammerdienst. Ist mir ohngemein *favorable*, zu wissen, daß in Weimar und Cöthen einer sitzet, so mir *Contrapunctando* gleich oder gar über ist — bitte auch, so Ihr 'mal eine *Cantatam* oder, wie weiland Joh. Krieger, eine Clavier-Übung in Druck ausgehn lasset, daß Ihr mirs schicket — wird mir zu noch größerer *Satisfaction* gereichen als Mattheson's etwas geschwätzige ‚Fingersprache' oder Telemanns gar zu eifervolle Feder. Aber saget: daß wir uns nun *véritable* in die Augen schau'n, Gevatter — lohnet Euch das so viel mehr den Postweg von Cöthen nach Halle, als wenn Ihr Faschen in Zerbst oder Kuhnauen in Leipzig heimgesucht?"

„Mir schon," schmunzelt Bach und greift dankend in das Zuckerschälchen, das die greise Madame Händelin ihm hinhält, wählt auch das größte Stück Butterkuchen vom Tisch und kaut davon einen stattlichen Bissen. „Habe mir Dero schönste *Pièces* längst *ipsa manu copieret* und ergattere mir davon, was zu kriegen. Dachte, es müßt' um Euch ein wunderliches *Fluidum* sein, fühl' mich auch, wenn ich in Dero fröhliches Antlitz blicke, so wohl wie nie im Leben. Daß ich so sehnsüchtig war, Euch zu seh'n, machet vielleicht einige *Solitüde*, indeme voriges Jahr Wittmann geworden."

Händel rückte näher und füllte dem Gast erneut die Tasse, gab auch sorgsam Sahne dazu.

Mutter Händel setzte sich an den Tisch, strich sich den geblümten Seidenrock glatt und fragte, ob der Herr Musikdirektor Kinder habe. Der gab Bescheid: „Ja, Friedemann und Philipp Emanuel und ein paar Mädelchen."

Händel fuhr eifrig los: „Mensch, und da fährest du auch nur einen Tag weg? Wenn's noch um eine Orgelprobam ginge! Oder zumindest um ein Concert — aber bloß, um mich *old opera man* am Rockzipfel zu erwischen?"

Bach lachte kräftig: „Was bist du um meine Flachsköpfe besorgt? Verstehst du was von denen ABC-Schützen, Herr Junggesell? Mögte ihm gleich um ein Wurmmittelchen vor einen von denen *tironibus* angehen, Mosjö *Doctor!*"

Händel geriet in Feuer: „Kinder! Kinder! Hier in Halle meine Nicht'gen und Neffen seind noch das Einzige auf der *mauditen* Welt —"

„Außer Orgel, Klavier und Operen!" fuhr die alte Mutter vergnügt dazwischen.

„Nun ja — aber doch: Kinder sind mir das köstlichste *Donum naturae*; lieset unsereins darin, als in den schönsten *Partituris*." Dann kamen sie auf Wurmmittel, auf die mancherlei Zubereitungen des Kaffees, auf Kochrezepte, auf die neue Mode der Staatsröcke mit geschweiften Schlippen, erzählten sich Schnurren von Kalkanten und Copisten, schimpften ausführlich auf Honorare und Honoratioren — bis nach einer Stunde das Posthorn vor dem Haus zum Scheiden mahnte. Da schüttelten sie sich lachend die Hände und sagten wie aus einem Mund:

„Kerl — es war himmlisch! Auf Wiederseh'n!"

Faſtnachtsſtreife durch das Berliner Muſikleben.

Von R. Gottſchalk, Berlin.
Mit Zeichnungen von Joachim von Roebel, Berlin.

Stehn Feld und Garten nackt und kahl,
dann meldet ſich Prinz Karneval.
Mit Schellenläuten, Kling und Klang
zieht er in Stadt und Dorf entlang
und treibt ſein ausgelaſſen Spiel.
Wenn's nur den andern auch gefiel',
den andern, die er manchmal rupft,
ein wenig an der Naſe zupft!
Nur zu, er traue ſich hervor!
Ein jeder hat etwas Humor,
und manches, was bedenklich ſcheint,
iſt doch im Grunde gut gemeint.

*

Wilhelm Furtwängler

Zum Staatsrat hat man, wie bekannt,
des Stabes Meiſter jüngſt ernannt.
Ein Staat iſt's, wie er Feuer ſchürt
in dem Orcheſter, das er führt.
Recht lange mög' dem Staat, dem wachen,
vergönnt ſein, mit ihm Staat zu machen!

*

Erich Kleiber

Beim Publikum ſteht hoch in Gunſt
Herrn Kleibers große, edle Kunſt.
Manch Kunſtwerk, von ihm ausgelegt,
hat ſeiner Hörer Herz bewegt.
Als Feldherr vor der Seinen Schar
führt er ſie einfach wunderbar.
Mög' er — der Himmel wird's ihm lohnen —
mit wilden Neurern uns verſchonen!

*

Leo Blech

Noch einer ſteht an erſter Stelle,
ſpricht man vom Pult der Staatskapelle.
Was er gibt von der Kunſt der holden,
iſt nicht von Blech, nein, wahrhaft golden;
der Genius ſich darin ſpiegelt.
Ich geb's verbrieft ihm und „verſiegelt".

Wer sich erbauen will, der flieh
in unsre Singakademie.
Hier legt man ab die Alltagssorgen,
fühlt sich erhoben und geborgen.
Ein altberühmter Meisterchor
schickt ernsten Sang zu Gott empor.
Wer hier erlebt den großen Bach,
dem geht der Klang durchs Leben nach.
Des Chores Führer und Beweger
ist eines großen Namens Träger,
der auch als ernster Komponist
des großen Ahnherrn würdig ist.

Georg Schumann

*

Bestrickend sind die Stimmenmittel
des Sängerchors von Bruno Kittel.
Der Freude Lied, wo's auch erschallt,
verleiht er wirkungsvoll Gestalt.
Ob Bach, ob Brahms, es tut der Chor
durch Kraft und Wohllaut sich hervor.

Bruno Kittel

*

Weit über Deutschland drang der Ruhm
von Rüdels Musikantentum.
Er pflegt die Stimmen, daß sie klingen,
wie Engel in dem Himmel singen.
Berlin und Bayreuth hat's begeistert,
wie er die Chöre pflegt und meistert.

Heinrich Rüdel

*

Den Domchor führt mit sichrer Hand
ein Meister von dem Elbestrand.
Als Dirigent und Virtuos
ist er, wie allbekannt, gleich groß.

Alfred Sittard

*

Und an der Orgel sitzt ein Mann,
der ihm die Wage halten kann.
Zwei Künstler von so hohem Rang,
das gibt, fürwahr, recht guten Klang.

Fritz Heitmann

Max von Schillings

In Pergamon auf dem Altar
ging's neulich zu ganz sonderbar:
in langem, wallendem Gewande,
wie man es trug im Griechenlande,
bewegten auf des Altars Stufen
sich Sänger, die dazu berufen,
der Menschen Freude oder Leid
zu künden in der Töne Kleid.
So brachten sie den Hörern nah
Glucks Oper Iphigenia.
Das alte tragische Geschehn
ließ Max v. Schillings' Stab erstehn,
des Meisters, dem des Todes Hand
den Taktstock unverhofft entwand.
Groß der Verlust, kaum zu ermessen!
Was er uns war, sei unvergessen!

*

Viorica Ursuleac

Es hatte einen großen Tag
die Oper mit Ursuleac.
Als Arabella sang sie so,
daß alles brannte lichterloh
und der Begeistrung Feuerwogen
wie Brunhild „wabernd" sie umzogen.
Die Szenerie war ein Gedicht,
von dem man heut noch lobend spricht.
Die Handlung sei nicht sittenrein?
Die Schuld trifft Hoffmannsthal allein.
Der Meister wohnte bei der Probe
und kargte nicht mit seinem Lobe.

*

Wilhelm Altmann

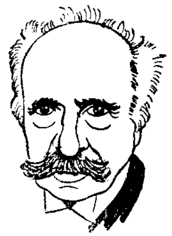
Herr Altmann alt? Nein, er ist jung!
Mit heil'gem Eifer und mit Schwung
wühlt heut er noch in alten Noten,
wie's ihm ein inn'rer Trieb geboten,
holt manches vor aus dem Archiv,
was drunten lange Jahre schlief.

*

Johannes Wolf

Ihm, der jetzt im Musikabteil
das Szepter führt, ein dreifach Heil! —
Wer ist so gut wie er beschlagen
im Tönereich aus frühen Tagen!
Die Mensuralnotation
beschrieb er uns vor Jahren schon.
Der alten Noten bunte Schar
stellt' er im Druck auf Tafeln dar
und lenkte seiner Schüler Blick
auf alte Sing- und Spielmusik.
Mög' er, der wohlgeübt im Schürfen,
noch lange also schaffen dürfen!

Ein Forſcher bleibt uns unvergeſſen,
vor dem Vieltauſende geſeſſen,
die er mit Wort und Ton und Blick,
mit reichem Wiſſen und Geſchick
manch Blatt aus der Muſikgeſchichte
erſchauen ließ in neuem Lichte.
Das Leben unſers Schubert Franz
durchforſchte er mit Eifer ganz.
Von mancher hübſchen Melodie,
die man ganz wilder Herkunft zieh,
weil ihr Erzeuger nicht bekannt,
hat er den Vater uns genannt.
Er ſchöpfte aus des Volkslieds Born
und ſchuf ein neues Wunderhorn:
ging Leib und Leben auch zu Bruch,
es lebt ſein „Kaiſerliederbuch".



Max Friedlaender

*

Kritiken, daß die Funken ſtieben,
hat er im „Tag" gar oft geſchrieben.
Jetzt funkt er mit dem Deutſchlandſender
als echter deutſcher Freudenſpender.
Von Überfremdung, beinah chroniſch,
befreite uns auf einmal D o n i ſ ch.

Max Doniſch

*

Den Vielgewandten kennt ein jeder,
der mit dem Wort und mit der Feder,
mit friſcher Stimme und in Noten
Muſik in Fülle uns geboten.
Er war der Künſtlergaben Richter,
daneben auch fa-M o ſ e r Dichter,
der in Novelle und Roman
ſich rühmenswert hervorgetan,
ſang Quodlibets im Corydon,
ſchrieb für Muſik ein Lexikon,
durchforſchte die Muſikgeſchichte
und weiſt den jungen Studioſen
der edlen Kunſt Metamorphoſen.
Die Schulmuſik verdankt ihm viel;
ſie zu veredeln war ſein Ziel.
Heut iſt ſein Wirkungsfeld beſchnitten;
doch ſein Verdienſt bleibt unbeſtritten.

Hans Joachim Moſer

Fritz Stege

Man ſchilt ihn Schlagerkomponiſt,
obwohl er gar nicht einer iſt.
Im Dienſt der Kunſt und ihrer Pflege
geht er ganz andre Weg' und Stege.

*

Maria Ivogün

Maria, friſch und unverbraucht,
ſingt herrlich, daß das Eiſen raucht,
und iſt beim hellen Sprühn der Funken
St. Michael ans Herz geſunken.

Michael Raucheiſen

*

Georg Schünemann

Einſt ſpielte er, der ſchnell Erhöhte,
am Muſenſitz die erſte Flöte.
Heut ſind ihm — traun, ein weites Feld —
viel Inſtrumente unterſtellt.

*

Fritz Jöde

Fritz Jöde hat der Feinde viel,
man ſchilt ihn und ſein Klimperſpiel
und wünſcht in andere Gefilde
ihn und die Muſikantengilde.
Mit Pfeilen rings geſpickt, o Graus!
ſieht wie Sebaſtian er aus.
Was kümmert das den Außenſeiter?
Er ſingt und tanzt und klimpert weiter.

*

Arnold Schönberg

Beaumont iſt, wie man jetzt erfährt,
zum Judentum zurückgekehrt.
Beneidenswertes, ſchönes Los!
Nun ruhe ſanft in Abrams Schoß!

Otto Klemperer

Und Klempereur hat über Nacht
ſich ſchnell nach Wien davongemacht.
Der Tannhäuſer nach ſeiner Art
bleibt nun den Wienern nicht erſpart.
Die werden ſtaunen, wie ein Mann
ein Kunſtwerk ſo verſchandeln kann.

*

Bruno Walter

Auch er war edler Kunſt Geſtalter,
der klaſſiſchen Muſik Ver-Walter.
Doch kehrte er uns ſchnell den Rücken,
um Sowjetrußland zu beglücken.

*

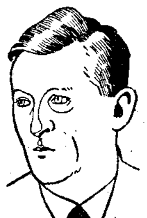
Leo Keſtenberg

Ein Rieſe geſtern, heut ein Zwerg —
das iſt Herr Leo Keſtenberg.

*

Max Trapp

Wohl fehlen noch in dem Bericht
ſehr viele Namen von Gewicht
von Künſtlern, die ein jeder kennt,
die ſozuſagen „prominent",
von ihrem Streben und Gelingen,
im „Trapp" ſich Anſehn zu erringen,
vom Kampfbund auch mit Havemann,
der ſchnell Bedeutung ſich gewann.
Allein ich muß es bleiben laſſen,
ſie nur im Umriß zu erfaſſen,
und will daher das Klügſte wählen,
der Leſer Nachſicht mich empfehlen.
Ich mache nun die Klappe zu
und ſetz' die Kamera in Ruh.
Ein Wunſch nur ſei mir noch erlaubt
fürs dritte Reich, erlebt, geglaubt:
Wir hoffen viel von Adolf Hitler
als echten deutſchen Geiſts Vermittler.
Mög' er die Künſtler auch befeuern,
das Leben auch der Kunſt erneuern!
Feſt ſtütze er des Reiches Bau! —
Hier endet unſre Faſtnachtsſchau.


Guſtav Havemann

Leipziger Bilderbogen.

Von Hans Mlynarczyk, Leipzig
mit Zeichnungen von Otto Pleß, Leipzig.

Musikstadt Leipzig! Welche Fülle der Gesichte entsteigt bei Nennung dieses hehren Namens der wohlklanggesättigten Atmosphäre von Musikgeschichte und tönendem Gegenwartsruhm, die über der Stadt Bachs, Wagners und der Muster-Messe (non papae Marcelli!) schwelt! Wie drängen sich hierbei vor der geistigen Netzhaut des Wissenden die Profile von Nikisch, Kormann, Clara Schumann, Teichmüller, Wohlgemuth, Lortzing, Kießig, Weitzmann, Schuricht, Schertel, Straube, Heuß, Thomanern, Weisbach, Schlebe, Schüler, Steinitzer, Wollgandt, Losse, Seidel-Sängern, Artur Preil und tausend anderen . . . hilf Himmel! Wie soll ich diesem Prominenten-Konglomerat ordnend-einteilend nahekommen!

Dankbar begrüße ich in meiner Hilflosigkeit die bewährte Einteilung der Leipziger Tagespresse, die das örtliche Musikleben klar und deutlich mit frappierendem Feingefühl scheidet in

a) Musikleben mit signierter Fachkritik „unterm Strich" und in

b) Musikleben mit freundlichen, ebenso unsignierten wie unverbindlichen Notizen unter „Stadtnachrichten".

Aus redaktionellen Gründen beschränke ich mich auf das unter a) genannte, eigentlich gesellschaftsfähige Leipziger Musikleben, das seit unzählbaren Bürgermeister-Generationen auf einem engen Gelände der City pulsiert, rechts und links der am Stauwehr wild schäumenden Pleiße, grenzbestimmt durch die vier sattsam bekannten musikalischen Kultur-Betonpfeiler Leipzigs:

1. Die sinnig vom Bachdenkmal einerseits und einem Autoparkplatz andererseits umsäumte altehrwürdige Thomaskirche.

2. Das patinagrün- und traditionsüberdachte Gewandhaus.

3. Das sowohl durch sein prachtvolles Unterrichtsgebäude, sein Alter und durch weltberühmte frühere Schüler allerwärts geschätzte Konservatorium, und

4. wiederum jenseits des städtischen Pleißenstromes: Das feuerleiterverschönte Profil des Neuen Theaters am Augustusplatz.

*

Das Thomaskantorat ist in der Melodei der deutschen Musikgeschichte ein bedeutungsvolles Sforzato. Der musikwissenschaftliche Doktorand, der Wert auf ein Summa cum laude legt, vermag nicht nur die Organisten von San Marco seit Adrian Willaert, nicht nur die Madrigal-Chromatiker von Cyprian de Rore bis Kroyer, sondern ebenso lückenlos die Leipziger Thomaskantoren von Scharnagel (nach Riemann um 1505) bis Karl Straube (nach Riemann und dem Leipziger Telephonbuch um 1934) aufzuzählen. Es hieße, ein seit 1883 inskribiertes 100%iges Mitglied des Allg. Deutschen Richard Wagner-Vereins über die unbedingt notwendige Beibehaltung der alten Parsifal-Wandeldekoration belehren wollen, würde ich in unserer ZFM begründen, welche große Bedeutung die Thomaskirche für die deutsche Bachpflege hat! In der Reihe der Dinge, die Bachs Kunst wahrhaft dem Volke vermitteln, rangiert die Leipziger Thomaskirche in unmittelbarer Nähe von Gounods Ave Maria. Was dem Naumburger sein Dom, was dem Frankfurter sein Römer, was dem Radebeuler sein Karl May, das bedeutet dem musikalischen Leipziger seine Thomanermotette. Sie machts dem guten Leipziger aber auch leicht. Erstens kostets keinen Eintritt, zweitens singen die prächtigen Thomanerjungen unter Karl Straube so wonnig schön, daß der lauschende Leipziger nichts zu wissen braucht von stilistischen Aufführungsproblemen, von Barock und Polyphonie: Die Thomaner singens ihm „ohne Umbogen" direkt ins Herz, was die musica sacra zu künden weiß von Gott und Jenseits, von Erdenlast und himmlischer Tröstung. Dazu läßt Günther Ramin mit Virtuosität und Schwung, mit drei Manualen und Pedal-Trillern, -Tremolo und -Glissandi die Orgelwerke von Bach bis Reger, David und Hoyer aus dem Prospekt der großen Orgel brausen und erweckt mit stilistischer Hellhörigkeit aus der neu-errich-

Otto Pleß

Die Fachkritik

Dr. Max Steinitzer

Zu Hans Mlynarczyk „Leipziger Bilderbogen“

teten, kleinen Barock- oder Renaiſſance-Orgel (Nichtgewünſchtes iſt zu ſtreichen!) Hofhaimer, Frescobaldi, Buxtehude, Pachelbel zu klingendem Leben. Und mit dem beglückenden Gefühl, wieder einmal auf dem beſten Wege zum anſtändigen, ſauberen Innenleben zu ſein, vergißt im dicht gefüllten Kirchenraum der Studienrat und Verlagsbuchhändler, der Arbeiter und Student, der Reichsgerichtsrat und Philateliſt Alltag und Beruf, faßt mutig edelſte Vorſätze voller Nächſtenliebe und Güte, wenn er unter Ramins Poſtludium das hehre Haus verläßt.

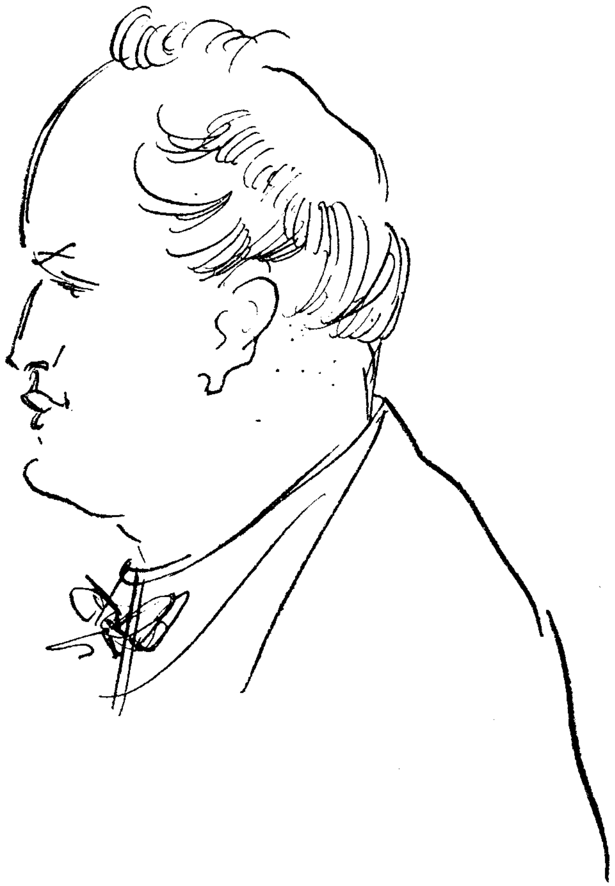
*

Unter Gewandhaus verſteht man keineswegs ſchlechthin ein Gebäude, es iſt vielmehr eine Hochburg bürgerlichen Kunſtſinnes und edler Muſikpflege. Die Ordensritter dieſer Hochburg — das Gewandhausdirektorium — reſidieren unter dem Vorſitz ihres Hochmeiſters Max Brockhaus in der dunkelrotſamtnen Vorſtandsloge, hoch über Saal, Galerie und Publikum, von der aus ſie mit berechtigtem Stolze alldonnerstäglich eine ſaalfüllende Gefolgſchaft und 153 Konzertwinter überblicken.

Zum verſtändlichen Ärger der überzeugten und gemeinſchaftbildenden Singe-Gemeindler teilt ſich das Gewandhaus noch immer in Ausführende und Hörer. Die Ausführenden ſind das Orcheſter unter Mitbeſchäftigung eines Dirigenten und Soliſten, die oft weit herkommen oder auch gelegentlich nicht weit her ſind. Es bedarf keines erhobenen Schwurfingers, daß die Mitglieder unſeres Gewandhausorcheſters, weitgerühmt in Deutſchland, Belgien, Paris, der Schweiz, in Leuna, Wurzen, Nerchau, durchweg erſte Soliſten ſind. Haſt du, faſzinierter Mithörer, noch nicht erlebt, wenn der ungenannte Konzertmeiſter oder Solobratſcher herrlich ſoliſtiſch auftauchte, wenn der mit nichten auf dem Programm gedruckte Flötiſt im Schlußſatz der Brahms'ſchen c-moll leicht erregt die Lippen ſpitzte und dann mit Gabelgriffen und Überblaſen betörend ſingend über dem Ganzen ſchwebte? Kennſt Du das, das Geſamtniveau der Aufführung beſtimmende Paukenſolo im Scherzo der Neunten? Das wären keine Soliſten? Na alſo! Ehrenſache iſts natürlich, daß der Einzelne nur ſolo ſpielt, wenn er dran iſt. Jagt wider die Partitur ein Streicher nur temperamentdurchpulſt, aber unangebracht ein doppelgriffiges Sforzato in die Generalpauſe oder ins ergreifende Pianiſſimo, muß ihn der Dirigent ſofort zurückſcheuchen. Damit kommen wir zur akuten Leipziger Gewandhausdirigentenfrage. Denn — ich ſage damit kaum Neues — mit dem Ordnunghalten nach Zählzeiten, mit Abſtoppen des Tutti bei der Fermate und erneutem Startſchuß, nachdem unter der Fermate alles eingelaufen iſt, erſchöpft ſich die Dirigenten-Tätigkeit keineswegs. Der Dirigent muß (laßt Blumen, bzw. Stilblüten ſprechen!) eine Coda „bis ins Jenſeitige dithyrambiſch zu ſteigern" wiſſen, er muß das Orcheſter „fanatiſch durch das Preſto peitſchen", er muß „bacchantiſch-orgiaſtiſch tollen" und wiederum das Adagio „anbetend zelebrieren" können. Das iſt alles nicht ſo einfach wies gedruckt wird. Jedenfalls ſucht das Gewandhaus nach einem Dirigenten, der ſich der Reihe ſeiner Vorgänger würdig anſchließt. Nun iſts ja nicht unintereſſant, bei der gaſtierenden Vielheit der Dirigenten Auffaſſungen (die es im Plural eigentlich nicht geben dürfte), Geſtik und Überzeugungskraft vergleichen zu können: Wenn der eine bei jedem Crescendo beinahe Handſtand macht, der andere ſich herriſch zurücklehnt, der dritte dem Orcheſter mit quellendem Auge dionyſiſche E-dur-Freude in Roßhaar, Schafdarm, Hornventil und Oboenrohr ſuggeriert oder Muck mit klaſſiſcher Ruhe und abſoluter Partiturtreue überzeugt. Es beſteht jedoch ernſthaft die Gefahr, daß die Smokings des Foyers zukünftig überhaupt nicht mehr von der Beethoven- oder Brucknerſymphonie, vom Werk und ſeinem Erleben ergriffen ſprechen, ſondern nur noch über „Auffaſſungen" mit den Schlachtrufen „Hie Schuricht, hie Weisbach, hie der, hie dort!" zähe aneinander vorbeiargumentieren. Armer Beethoven, armer Brahms!

Darum beten alle Leipziger, die dem Gewandhaus mit warmem Herzen, mit Anrechtsſcheinen, mit Liebe zum Werk unſerer Großmeiſter verbunden ſind, daß uns der Himmel in Bälde neben einem würdigen Wagnerdenkmal, neben erſprießlicher Fortentwicklung der Leipziger Meſſe und des Buchhandels, neben endlicher Durchführung der Linie 22 als Rundbahn auch einen dauernden, alle Konzerte dirigierenden Mann beſchere. Amen.

Schließlich möchte auch das Orcheſter wiſſen, woran es iſt, wie nunmehr für die kommenden



Otto Pleß

Der Thomas-Organist

Professor Günther Ramin

Zu Hans Mlynarczyk „Leipziger Bilderbogen“

Jahre verbindlich-einheitlich suggeriert, bacchantisch getollt und prestogepeitscht werden soll, wie weit man sich zuverlässig auf zu gebende Einsätze zukünftig verlassen kann.

*

Während die Kirchenmusik der Stadtkirche zu St. Thomae natürlich vom Stadtorchester, die Gewandhauskonzerte ebenso natürlich vom Gewandhausorchester ausgeführt werden, spielt im Neuen Theater, in der städt. Oper, das Städtische Opernorchester. Es muß einmal gesagt werden, was an jedem reellen Leipziger Musikergewissen seit langem peinigend nagt: Es gibt nur ein amtliches „Stadt-, Theater- und Gewandhausorchester!" Die drei Institute pumpen sichs einfach gegenseitig aus. Die von ruhmlüsternen Solo-, Terz-, Quart-, Quint- und Oktettkonzertierenden Orchestermitgliedern gern verwendete Bezeichnung „Mitglied des Gewandhausorchesters" ist von gesteigertem Propagandawert, aber irreführend und nicht ohne weiteres pensionsberechtigt. Da das berühmte Gewandhausorchester also auch im Neuen Theater spielt, ists verständlich, daß die von Dr. Schüler liebevoll geleitete städtische Oper mit unserem vortrefflichen Solistenensemble ein entzücktes Leipziger Theaterpublikum hinter sich weiß. Ob Schmitz, ob Braun, ob Conrad das Tempo bestimmt, ob Première, ob Abonnentenvorstellung, ob höchstpersönliche Schüler-Aufführungen des Ringes, ob Humperdinck-, ob Hofmann-Regie, ob altgermanische Götter und Helden, ob der Zigeunerbaron auf Sächsisch, der Vogelhändler auf Brügmann'sch: Vom unerhört gut sitzenden Smoking des 1. Parketts bis zum feiertäglich gebohnerten Gummikragen des „Topps" im dritten Rang erlebt der Leipzigeropernfreund mit seiner Oper Mythos und südliche Romantik, Liebesleid und Liebesfreud. Und ist unser liebes, gutes, altes Neues Theater am Augustusplatz auch nicht das Prachtgebäude der Dresdener Staatsoper mit Marmor-Foyer: Wir Leipziger, wir habens innerlich! Hört Euch nur die Opernenthusiasten an, wenn sie (am besten am Ausgang 2. und 3. Rang) vom Höhenerlebnis zur „Eleggdrischn" eilen, wie liebevoll sie von den Wagnerschen, Verdischen, Mozartschen Werken und den umschwärmten Interpreten reden. Mir scheinen solche Symptome wichtiger als internationaler Presse-Premièren-Rummel.

*

Als ältestes Konservatorium Deutschlands vermag das Leipziger Konservatorium eine lange Reihe gar wichtiger Musikernamen als seine Schüler aufzusagen. Das schöne Gebäude an der Grassistraße ist (außer den Ferien) ohne weiteres als die Brutstätte von Paganini-Säuglingen, Klengel-Epigonen, Schmalspur-Liszts und Bockelmann-Imitatoren kenntlich durch den kakophonischen Wust, der ihm aus Türen und Fensterritzen quillt und trieft: Kreutzer-, Klengel-, Grützmacher-, Germer-Etüden, Bachsche Inventionen, Klavierkonzert-Fetzen, teils mit Teichmüller-, teils mit Martienssen-Fingersatz, kristallklare Kontrabaß-Passagen, girrende Horntriller, Baßtuben-Kantilenen, Chor- und Orchesterklänge. Was soll ich noch zum Ruhme sagen, da alles Wissenswerte einwandfrei im gedruckten Prospekt steht?

*

Was singt, spielt, übt aber da alles noch inmitten des oben abgesteckten Kulturgeländes der Sächsischen City. In der Nikolai-Kirche — der Thomasfiliale, denn sie wird auch von den Thomanern betreut — wetteifert Karl Hoyer in liturgischem und Konzertorgelspiel mit den besten seines Faches. In der Universitätskirche hat Högner das Erbe Ernst Müllers würdig angetreten und meistert 4 Orgelmanuale und ein Pedalcembalo als Mithelfer des Universitätskantors Rabenschlag, der eine neue Schütz-Renaissance kultiviert, aber auch in die Moderne bis kurz vor Bach vorstößt. Und Stark in der Johanniskirche, Fest, der getreue Orgel-Eckehart aller Oratorien, Max Ludwig, Wohlgemuth, Herbert Schulze und all die anderen Mitarbeiter im musikalischen Weinberge des Herrn? Und das Symphonieorchester, das Akademie- und kulturpolitische, das Philharmonische, die Kammerorchester, die Streichquartette und Trios, die Zithervereine und der Rundfunk und all die Vorortveilchen, die ungenannt im Verborgenen blasen, singen, streichen? Ja, erstens ist das hier ein absolut unverantwortlicher Bericht und zweitens wird gerade von den unbekannten Leitern, Lehrern und Freunden unserer Volksmusik und Hausmusik außerhalb des öffentlichen Konzertsaales so wertvoll und ernsthaft an unserer lieben deutschen Musik gearbeitet, daß ichs geradezu für lächerlich halte, von solch ernsten Dingen in einem Karnevalsheft der ZFM zu schreiben!

Otto Pleß

Die Klavierpädagogik

Professor Robert Teichmüller

Zu Hans Mlynarczyk „Leipziger Bilderbogen"

Otto Pleß

Der Cello-gent

Fritz Schertel

Zu Hans Mlynarczyk „Leipziger Bilderbogen“

Die Bayerischen Belange.

Zum Fasching 1934 wahrgenommen in Wort und Bild
von Emil Wagner, München.

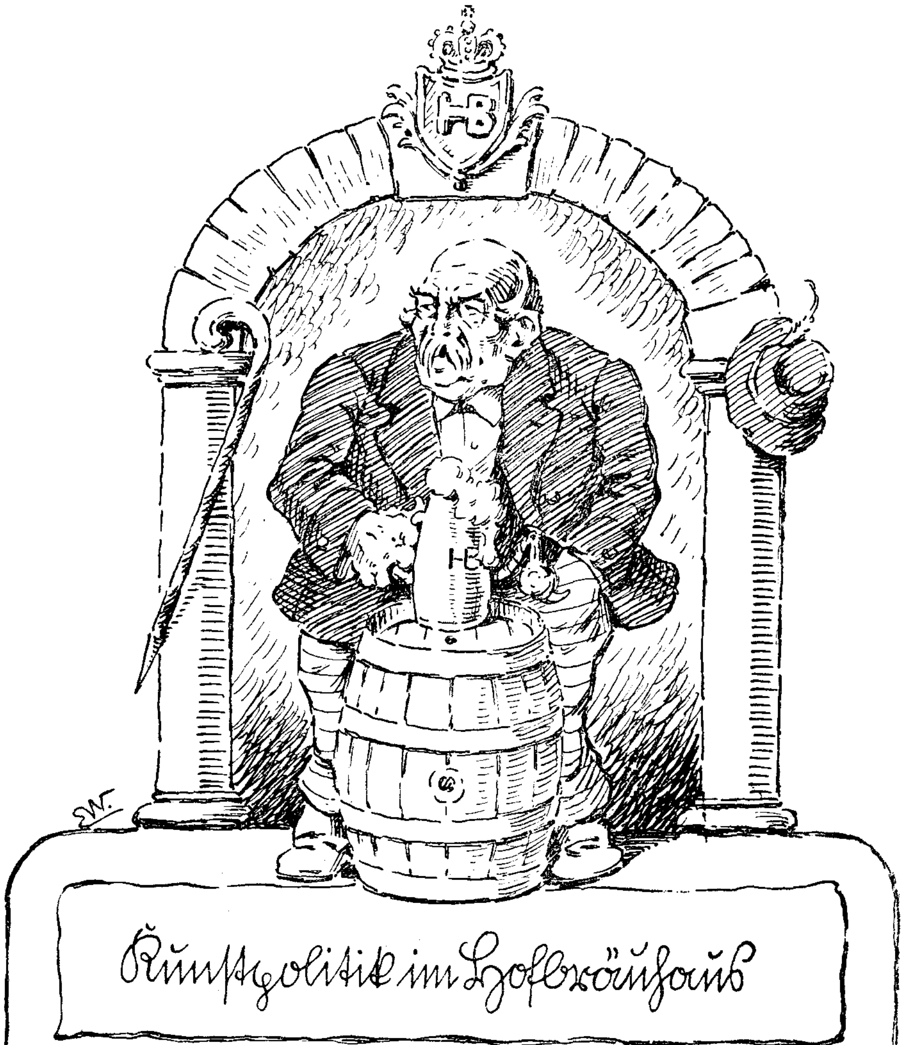
**Verehrter Freund und Volksgenosse
und Hauptschriftleiter Gustav Bosse!**

So zwischen Weihnacht und Neujahr,
Als emsig ich beflissen war,
„Bayrischen Belangen" nachzuspüren,
Um Ihren Auftrag auszuführen,
Besuchte mich zum Überfluß
Ein alter Bürokratius.
Mit seinen Fingern kurz und fett
Tupft er mir auf das Zeichenbrett
Und sagt: „Was hab'ns denn da gemacht?
Sie haben gänzlich unbedacht,
Auch frech und weidlich ungeschliffen
An dies- und jenem sich vergriffen,
Gar nicht bedenkend, daß man heute
Solch übermüt'ge lose Leute
Wie Sie – so wie es sich gehört –
Einfach ins Lager Dachau sperrt!"

Da war ich baff und sagte: „Dös,
Was ich da mach', mein' ich nicht bös;
Und nur ein solcher schwarzer Sünder,
Wie Sie sind, find't etwas dahinter.
Fahr'ns ab, Sie grauer, fader' sauer-
topfmäß'ger alter Grantlhauer;
Denn dös is g'wiß, an' G'spaß wie dies
Versteh'n Sie niemals nicht Sie Spieß!"

Da ging verdrossen er dahin,
Womit ich gut deutsch grüßend bin

Ihr

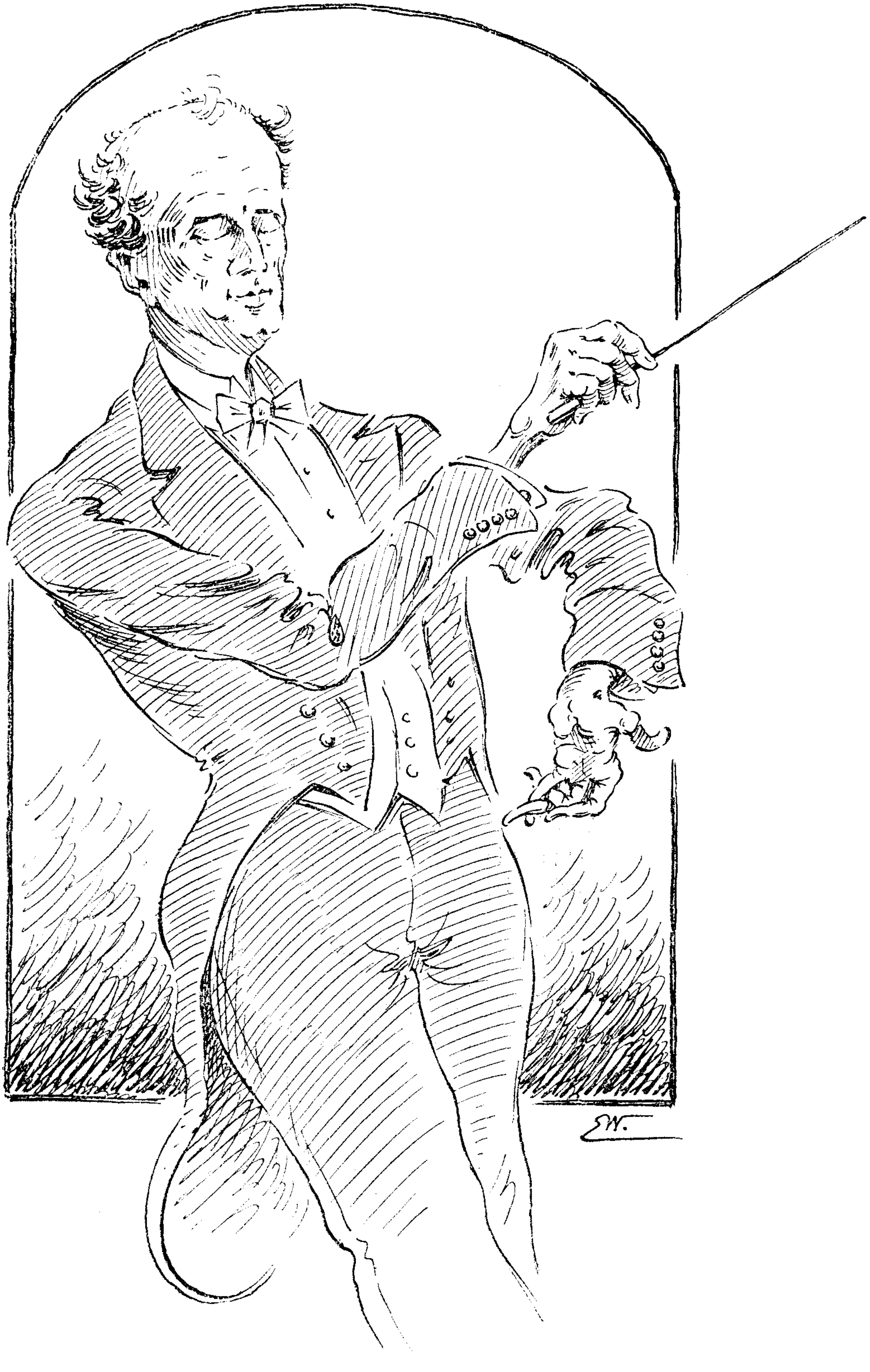


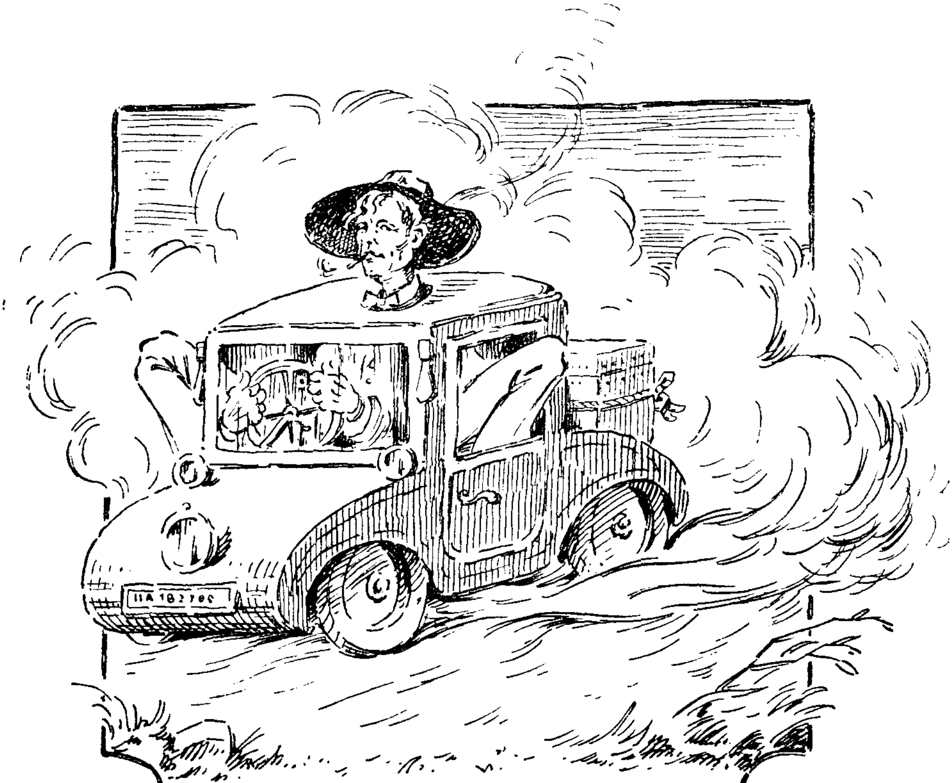
„Wenn in dem ganzen Deutschen Reich
Nord, Süden, Ost und Westen gleich,
So hab' i nix dagegen.

Wenn aber hier, wie überall,
Die Kunst bleibt international,
So find' i dös verwegen.

Da haben's gar den Wilhelm Furt-
wängler, an Bayern von Geburt,
Um den sie sich so reißen,

Ins Ausland, in die Fremd verbannt
Und ohne jede Scheu ernannt
Zum Staatsrat bei die Preißen!"


EW.



Wo fährt heut' Knappertsbusch wohl hin
Mit seinem neuen Wagen??
Er fährt in Eile nach Berlin,
Nach Richard Strauß zu fragen.

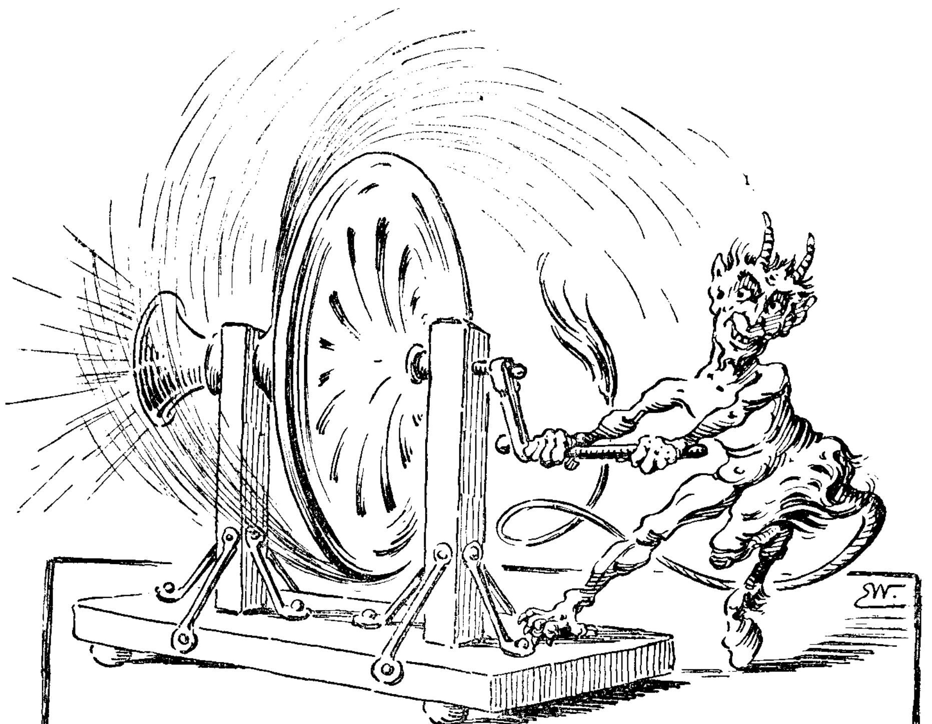
Der hat ihn nämlich hinbestellt
Als Kammerpräsidente,
Damit er die Lizenz erhält
Für Staberlprominente.

Betreff: Reichsmusikkammerfragebogen.

„In Anbetracht dessen, daß Hans Knappertsbusch der ‚Arabella' so schön auf die Beine geholfen hat, wird vorläufig auf Beantwortung der Frage ‚Verwendungsmöglichkeit' verzichtet."

Der Vogelhändler

„Ein Münchner Schlager! Ich hab's ja gedacht,
Weeß Knöppchen!
Nu sagt, wie hat er denn das gemacht?
Ja, Köppchen!"



„Spuk"-Lautsprecher

Ein Lautsprecher ist ja wohl in Verbindung
Mit Opernmusik eine schöne Erfindung.
Und diese ist wiederum wieder 'ne scheene
Erfind- in Verbindung mit einer Sirene.
Das Publikum wird von der ehernen Kraft
Der dramatischen Wirkung dahingerafft
Und find't die Erfindung fabelhaft.

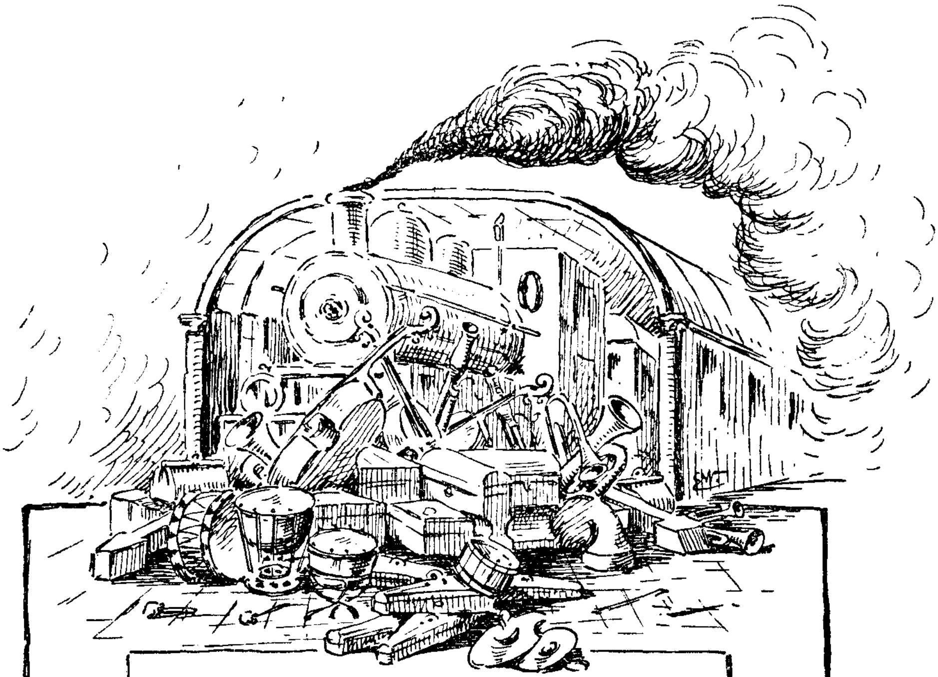
Dabei hat der Operntheaterdirektor
— (So sagt wenigstens der Verwaltungsinspektor) —
Nichts weiter als wie bloß die Anschaffungskosten,
Beglichen durch Sparung von Musikerposten.
Denn die Instrumente ein jeder Mann,
Der momentan arbeitslos, spielen kann;
Er drehet ja nur einen Hebel an.

Doch nichts ist vollkommen auf dieser Welt!
Hat hier man die Wirkung und spart dort noch Geld,
Und sitzt voller Stimmung der Kompositeur
Auf einsamem Throne, dann ..... kommt das Malheur:

Die Spannung ist groß!
Ein Taktstöckchenstoß ....
Das G'lump geht net los!!!

Was ist denn mit unserm Geheimrat los?
Er liegt zerschlagen und zerschunden,
Das eine Auge gar verbunden,
Begraben in einem Riesenstoß
Von alten, fettigen und vergilbten,
Zerriss'nen, dreckigen und zermilbten,
Verstaubten, geräucherten, halb verbrannten
Papieren und Heften und Folianten?"

„Da gibt es nur *eine* Antwort drauf:
Er findet mal wieder „*Haydn's*" auf!"

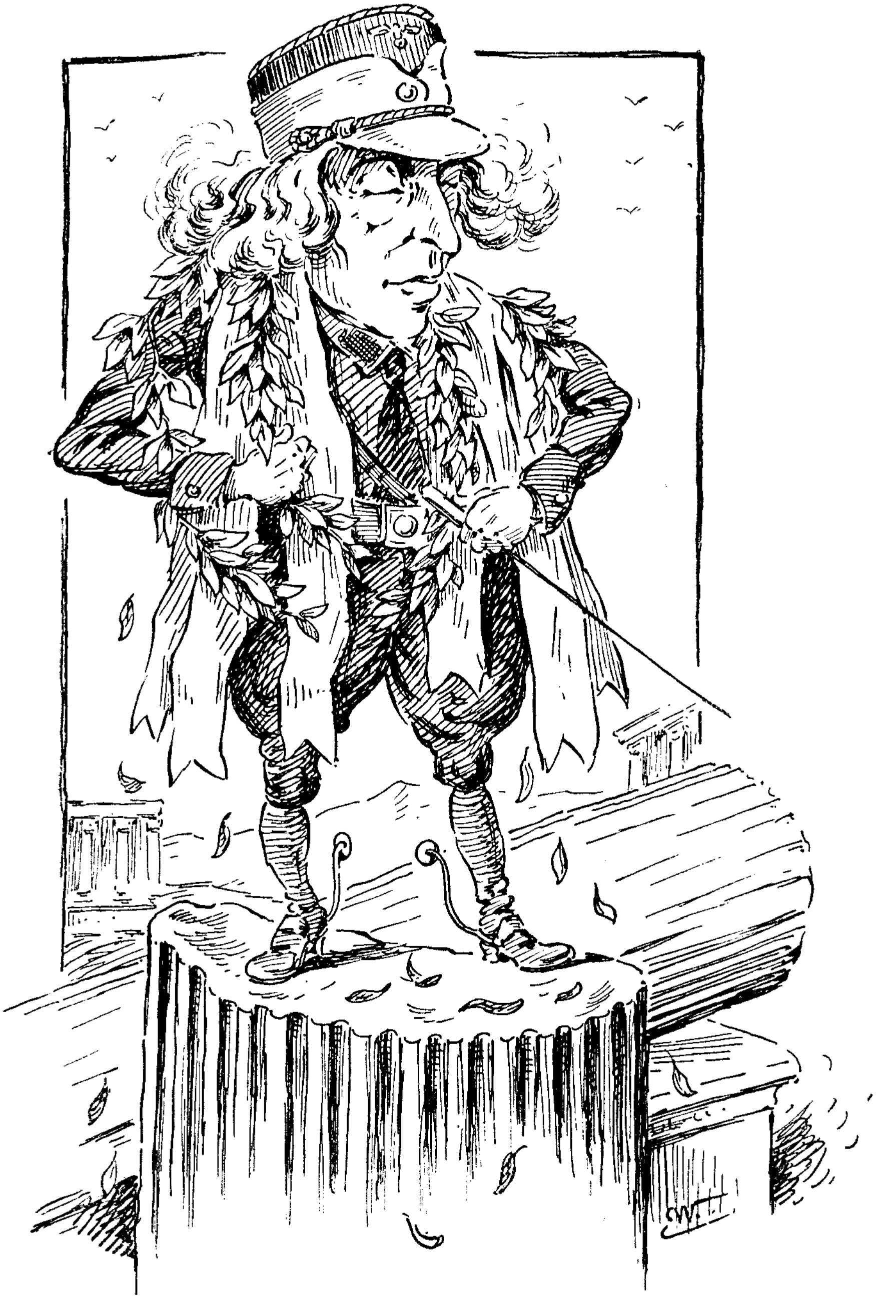


Romreise

Als noch die Blätter „frisch und grün",
Sah man Maestro A d a m zieh'n
Ins Land, wo die Zitronen blüh'n,
Mit Streich- und Bläserchor.

In Spiel und Rede sehr geschickt
Ist da der große Wurf geglückt,
So daß man ihn mit Lorbeer schmückt
Wie selten noch zuvor.

Am End', steht er an klass'schem Ort
Und denkt betrübt an Wolframs Wort:
„Schon fällt das Laub", (Sekundakkord)
„Die Heimkehr steht bevor!"



Ob stark, ob leis, ob Dur, ob Moll,
Wie spielt der Josef wundervoll!
Man weiß nicht, was man sagen soll.

Der ganze Mensch, die ganze Art,
Die Stirn, die Augen und der Bart,
Der Frack und der Kravatte Fülle,
Die weiße Weste und die Brille,
Der Mund, der Gurgel Auf und Nieder,
Sogar der Uhrkett' gold'ne Glieder,
Kurz alles, was von seinen Haxen
Bis 'nauf zum Kopf mit ihm verwachsen,
Ist Ausdruck, welcher Eindruck macht,
Ist tiefgefühlt und wohldurchdacht,
Gänzlich zu schweigen, wie die Welle
Des langen Haares manche Stelle
Verständnisinnig illustriert,
Indem sie merklich mitvibriert.

Doch, was ich eigentlich sagen wollte: Es ist nur gut, daß der Josef nicht nur Beethoven und Liszt,

sondern auch mal Schumann und Chopin spielt, denn sonst bekäme man sein Gesicht wohl überhaupt nicht zu sehen.

Kleine Faſtnachtsbäckerei 1934.

Von Willi von Moellendorff, Stettin.

Lucus a non lucendo.

Gebrauchsmuſik nennen wir die Sorte Muſik, die einfach nicht zu gebrauchen iſt.

Späte Berichtigung.

Manche Muſikanten halten das ganze „Wohltemperierte Klavier" für nichts anderes als für einen Druckfehler. Sie meinen, es müſſe doch offenbar heißen: „Das wohltemperierte Glas Bier".

Im Stil der letztverfloſſenen Jahre.

Die neue Symphonie Meiſter Gipfelhafts iſt wieder einmal ganz famos aufgezogen. Sozuſagen mit allen Chikanen arbeitet unſer berühmter Neutöner. Und wenn er nicht mehr weiter kann, dann fängt er wieder von vorne an. Wie geſagt: ein großer Meiſter!

In demſelben Stil.

Glauben Sie an Gott? — Natürlich, hundertprozentig — — — das heißt — na, ſagen wir mal: 98prozentig.

Der Fortſchritt.

In der alten Lernſchule brachte der Lehrer den Schülern alles bei, was er ſelbſt wußte. In der darauffolgenden Arbeitsſchule bringt der Lehrer den Schülern immerwährend nur die eine Weisheit bei, daß ſie alles was ſie bei ihm lernten, aus ſich ſelber wüßten. Und das eben war der große Fortſchritt.

Reformierte Sprichwörter aus derſelben Zeit.

Der gerade Weg iſt der ſchlechteſte.
Ehrlich währt nie lange.
Unrecht Gut gedeiht vorzüglich.

*

Guck dir bloß mal da den Konzertmeiſter an: der arme Kerl hat ja eine dicke Backe! — — Aber Kind, das iſt doch auch der Priemgeiger!

Kritiſche Saphire.

Von Walter Niemann, Leipzig.

Viertes Gefunkel.*)

Muſikaliſche Unfallchronik
oder: Wohin die Sender-Gruppen-Zuſammenlegung führen kann.

In die pſychiatriſche Abteilung des Krankenhauſes St. Michael in Leipzig wurde ein Unglücklicher eingeliefert, der an einem Tage von den drei zur Südoſtgruppe (Leipzig, Breslau, München) zuſammengelegten Sendern dreimal die Ouvertüre zu Aubers „Stumme von Portici" gehört und durch die dreimalige Häufung ihrer aufreizenden revolutionären Marſch-Rhythmen einen Tobſuchtsanfall erlitten hatte.

*

In das gleiche Krankenhaus wurde ein anderer Patient eingeliefert, der durch chroniſche Schlafentziehung einen ſchweren Nervenzuſammenbruch erlitten hatte. Der Bedauernswerte hatte nämlich ſchon über ein Jahr lang täglich alle Spät- und Kurzwellenkonzerte von 11

*) Vgl. April- und Juniheft 1932, Märzheft 1933 der „Zeitſchrift für Muſik".

bis 2 Uhr nachts und alle Frühkonzerte von 6 Uhr ab gehört, und infolgedessen hatte sich bei ihm durch diese gewaltsame Schlafentziehung eine schließlich akut in Form eines Nervenzusammenbruchs reagierende chronische Schlaflosigkeit herausgebildet. Man hofft, ihn am Leben zu erhalten.

*

In das gleiche Krankenhaus wurde der erste Ansager eines Großsenders eingeliefert, bei dem eine bedrohliche plötzliche Geistesverwirrung den Anlaß zu einem Selbstmordversuch gab. Er hatte sich nach einer Programmansage aus dem Senderaum entfernt (immer die alte Geschichte! D. Red.) und nach Schluß des ersten Satzes eines Beethovenschen Klavierkonzerts irrtümlicherweise schon das ganze dreisätzige Konzert als gehört abgesagt. Als er sich nun vor die Notwendigkeit gestellt sah, am Schluß des Beethoven-Konzerts nochmals die gleiche Ablage zu sprechen, schoß er sich aus Scham und verletztem Ehrgefühl im Nebenraum in den Kopf. Sein Zustand ist hoffnungslos.

*

In die gleiche Abteilung des Krankenhauses wurde ein Sachse eingeliefert, der über die ihm völlig unverständliche zweistündige oberschlesische volkstümliche Dialektsendung des Breslauer Senders derart intensiv nachgegrübelt hatte, um ihren Sinn zu verstehen, daß er schließlich wie ein Kind, mit tiefen Sorgenfalten vor der Stirn vor sich hingemurmelt hatte: „Nu, was heeßt' d'nn das?! Nu, was heeßt' d'nn das?! Nu, was heeßt' d'nn das?!" und schließlich, unter Verweigerung aller Nahrung, der Psychose einer hoffentlich vorübergehenden Geistesverwirrung anheimgefallen war.

*

Ganz besonders interessant ist die Krankheitsursache eines mit allen bedenklichen Symptomen alkoholisch überhitzter Zerstörungswut eingelieferten jungen Mannes. Dieser — ein Leipziger —, der noch nie in Oberbayern war („Jeder einmal in Oberbayern" D. Red.) und noch nie einen Bergjodler von Eingeborenen gehört hatte, wurde durch die Übertragung einer glanzvollen Jodeldarbietung des bayrischen Senders derart begeistert an- und aufgeregt, daß er plötzlich aufsprang, zuerst eine halbe Stunde unausgesetzt jodelte, dann alle nicht niet- und nagelfesten Gegenstände im Zimmer zertrümmerte, seinen gefüllten Maßkrug durchs Fenster warf und schließlich derart mit seinen Angehörigen zu raufen begann, daß die nächste Polizeiwache zu ihrem Schutze angerufen werden mußte. (Ein hochinteressanter Fall von Angleichung verschiedenen Rassen-Temperaments! D. Red.)

*

Überaus kompliziert erscheint die Krankheitsgeschichte eines weiteren eingelieferten Patienten. Bei diesem seit einigen Wochen zu Besuch bei seinen Verwandten in Leipzig weilenden Schlesier hatte sich schließlich durch die vielen Übertragungen des Breslauer Senders auf den Leipziger der schreckliche Wahn herausgebildet, daß er nicht in Leipzig, sondern noch in Breslau lebe. Infolgedessen verwechselte er fortgesetzt seine Leipziger Tante und Onkel mit seinen schlesischen Eltern, Leipzig mit Breslau, die Pleiße mit der Oder, den Thüringer Hof mit dem Schweidnitzer Ratskeller, sprach alle Leipziger auf der Straße in dem ihnen unverständlichen schlesischen Dialekt an, usw. Die sich aus allem ergebenden Schwierigkeiten, Hemmungen und Widerstände untergruben schließlich seine Gesundheit derart, daß er mit allen Anzeichen tiefster melancholischer Depression (Schwermut, Trübsinn) in die psychiatrische Abteilung des gleichen Krankenhauses eingeliefert werden mußte.

*

Eine eingelieferte Patientin dagegen ist gewissermaßen das Opfer der Geburtstags-Jubiläen im Rundfunk. Eine leidenschaftliche Verehrerin der feinsinnigen Dichterin Thusnelda Himmelreich, wurde sie durch die dreimaligen Thusnelda Himmelreich-Geburtstagsfeiern der drei zusammengeschlossenen Sender derart erregt, daß sich bei ihr eine bedenkliche „Poetische Hyperästhesie" herausbildete, an deren Folgen sie noch schwer darniederliegt.

*

In München haben die vielen Übertragungen des Leipziger Senders seit dem 3-Sender-Zusammenschluß das erste Opfer gefordert: Hier erlitt ein Hörer nach der 444. Aufführung von Heinrich Hofmanns Irrlichtern und Kobolden, Nicodés Sinfonischer Suite, Carl Reineckes Tanz unter der Dorflinde und Vorspiel zum 3. Akt „Manfred", Philipp Scharwenkas Wald- und Berggeistern, Heubergers „Opernball", Griegs Norwegischen-, Brahms' Ungarischen-, Heidingsfelds Zigeuner-Tänzen einen leichten Tobsuchtsanfall. Er rief fortgesetzt: „Dö Leipz'ger Limonaden-Musi, dö zuckerlsüaße, dö damische, dö ausg'schamte!!" und bedrohte seine Angehörigen, so daß er zwangsweise ins Krankenhaus eingeliefert werden mußte.

*

Weiter wurde ein bedauernswerter Setzerlehrling der „Mirag"-Rundfunkzeitung eingeliefert, der, wie man in Sachsen sagt, „eenen Glabbs" dadurch erlitten hatte, daß er im Programmteil — 13/12. 33. Stunde der Nation — Else C. Kraus (Berlin) das D-moll-Klavierkonzert von Mozart spielen, unter ihrem Bild aber singen lassen mußte. Nun hatte sich der Lehrling innerlich damit krank geplagt, was die Solistin nun wohl tun würde: singen oder spielen?!

*

Endlich wurde dort eine Konzertsängerin eingeliefert, die besagten „Glabbs" dadurch erlitten hatte, daß sie mit ihren Angeboten gesanglicher Mitwirkung beständig von Leipzig nach Breslau, von Breslau nach München, von München nach Leipzig, und so fort am laufenden Band, verwiesen wurde. Sie war schließlich „verbiestert", wie der Hamburger sagt, welche Stadt nun drankam, und diese Unsicherheit hatte ihr den Kopf verwirrt, daß sie eines Morgens beim Frühstück schlabbernd und kindlich lallte: „Was tommt denn nu fürs dute Mielchen?"

*

Neueste Meldungen.

Einem tiefgefühlten Bedürfnis entsprechend, werden die deutschen Sender täglich Nachtkonzerte zwischen 12 Uhr nachts und 6 Uhr morgens einrichten. In ihre Programme werden endlich alle zeitgenössischen Werke, alle ihre Ur- und Erstaufführungen aufgenommen, um ihnen die denkbar größte Verbreitung und Resonanz bei den Hörern zu geben. (Eine geniale Lösung! D. Red.)

*

Die Berliner Konzertdirektion Teutschbein & Co. plant eine völlige Reform des Freikartenwesens. Um die „Freiberger", die infolge Fahrt-, Garderobe-, Programmspesen, schlechten Wetters usw. schon vielfach überhaupt nicht mehr in die Konzertsäle zu locken sind, wieder heranzuziehen, verspricht ihnen Teutschbein & Co. freie Autofahrt hin und zurück auf Anruf, freie Garderobe und Programme, freies kaltes Büfett in der Pause oder freies anschließendes Abendessen in beliebigem Restaurant und auszeichnende Nennung ihrer Namen durch den Rundfunk.

*

Zwei Jubiläen. Die hochgefeierte Pianistin Nelly Ei beging das goldene Jubiläum der 500. Aufführung von Brahms' F-moll-Sonate (? Wir möchten hier einen Hörfehler vermuten und das B-dur-Konzert von Brahms dafür einsetzen! D. Red.), der hochgefeierte Pianist Frédéric Malong das der 500. Aufführung von Beethovens Waldstein-Sonate, und zugleich das diamantene Jubiläum des 1000. Beethoven-Abends. (Wir schlagen vor, den beiden berühmten Künstlern je eine goldene Plakette mit der Umschrift „Dem Verdienste um die Förderung der Kunst der lebenden Komponisten seine Krone!" zu widmen. D. Red.)

*

Eine geniale Neuerung auf dem Gebiete des Musikalienhandels hat das Leipziger Musikhaus Max Moritz Moos (MMMM) eingeführt: es stellt in seinen Schaufenstern keine Musikalien mehr, sondern nur noch Bilder (Photos, Bildkarten) aus: Bilder von Pianisten, die traumverloren die Tasten streicheln, von Sängern, die grade das hohe C herausschmettern, von Cellisten und Geigern, die vibrato mit geschlossenen Augen eine süße Kantilene auf ihrem Instru-

ment ſingen, ja ſogar Komponiſten, die ſoeben die letzte Hand an ihr neueſtes Weihnachtsſtück „Chriſtkindleins Klingeglockenklänge“ op. 573 legen. Die in letzterem Fall zugehörigen Muſikalien werden im Zeitraum von einigen Monaten auf etwaige Beſtellung nachträglich geliefert. Der Erfolg dieſer Neuerung war eklatant: die Volksgenoſſen drängten ſich in das Geſchäft wie in ein Panoptikum auf dem Meßplatz, und in einigen Stunden war der Laden leergekauft.

*

Das Leipziger Gewandhaus veranſtaltet, um ſeine Konzerte in nächſter Spielzeit möglichſt abwechſlungsreich zu geſtalten, vor dem letzten Konzert dieſes Winters eine geheime Abſtimmung, wonach jeder Beſucher auf einem Zettel den Namen des von ihm gewünſchten Gaſtdirigenten vermerken ſoll. Man hofft auf dieſe Weiſe, einem tiefgefühlten Bedürfnis Rechnung tragend, etwa 22 Gaſtdirigenten die Pforten des Leipziger Gewandhauſes öffnen zu können.

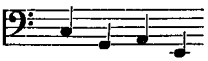
(Fortſetzung folgt.)

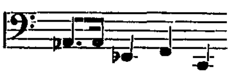
Bedenk, o Wanderer im Wellenraum ...

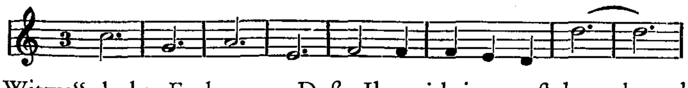
Von Ofagobres.

Da ſoll es Hinterwäldler geben, die vorſintflutlich noch keinen Radio bei ſich Tag und Nacht raſen laſſen. Mit denen wollen wir nichts zu tun haben; ſie intereſſieren uns überhaupt nicht. Wir wenden uns an die up to date-Fortſchrittler, denen „Trautes Heim, Glück allein“ nicht genug iſt, die nun glücklich an ihrem Lautſprecher herumdrehen dürfen, daß es quietſcht und pfeift und dröhnt (ſo der Rückkoppler nicht in Ordnung!) und von denen ein vages Gerücht gehen ſoll, daß ſie nörgeln und raunzen, weil ſie für ihre zwo Reichsmark pro Monat noch nicht genug aſſortiertes Warenhaus in die Stube geliefert bekommen.

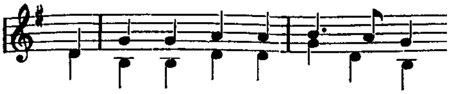
Sie bedenken nicht, daß drei, nein elf Sender unermüdlich am Werke ſind, den nötigen Stoff ihnen ins Hirn zu pumpen. Von der morgendlichen Gymnaſtik der Hausfrau über polyneſiſche Kannibalentänze zum Fußballmatch; kaum iſt deſſen Wachsplattenaufnahme abgerollt, tönt Beethoven, Bach, Mozart, liebreich unterbrochen von Bromme, Rechling, Blon, „manchmal“ auch vom perſiſchen Markt Ketelbys. Schallplatten die Menge folgen; ſelbſtverſtändlich keine Konkurrenz dem lebendigen Muſizieren, ſondern nur Reklameanreiz zum Kauf; und vorſorglich ſollen ſie der ſingenden, krähenden, jodelnden Kreatur ad aures demonſtrieren, wie Muſik in Wirklichkeit zu klingen hat. Auf daß das Wort nicht fehle: Gelahrte Vorträge über Landwirtſchaft; Diktate für Redeſchrift, Kurt Sell erzählt von den neueſten Skandälchen Amerikas; hohe Politik wird gemacht; ſelten genug das Hörſpiel eines Dichters. Was wollt Ihr eigentlich mehr? Ihr rümpft die Naſe und zetert! Seid froh, daß Ihr zwo Reichsmark zahlen dürft; ſeid froh, daß Euch damit das Tor zum Paradieſe aufgeſchlagen wurde. Tretet ein:

Nehmt die Tatſachen, wie ſie ſind. Hört richtig. Da vermeint Ihr am ehemaligen Münchner Sender die Parſifalglocken als Pauſenzeichen zu vernehmen. Weit gefehlt. Das ſind nie und nimmer die Parſifalglocken. Nicht auszudenken, wenn Ihr mit deren Gedröhn frühmorgens aus den Federn, abends in die Federn getrieben würdet! Außerdem ſind ja die großen Baßſchwingungen funkiſch ſchwer zu faſſen. So hat alſo unſer lieber (ehemaliger) Münchner Sender ſie um mehrere Oktaven in die Höhe gerutſcht und etwas ganz Beſonderes hineingeheimnißt. Anſtatt

oder gar



wurde

Lehárs „Luſtige Witwe“ lacht Euch an. Daß Ihr richtig verſteht: der ehedem Münchner Sender meinte es gut mit Euch; er ſorgt für Humor. Aber nicht nur München, auch Berlin

verſucht, ein Lächeln Euch zu entlocken, mit dem für den hohen Norden ſelbſtverſtändlich lehrhaft erzieheriſchen Unterton:



dazu gibt es dann noch einen Vortrag über das 7. Gebot in der Muſik, wo den großen, den kleinen „Anlehnern" in musicis auf die ſtehlenden Finger geklopft wird. So ſpürt Ihr überall die liebevolle Fürſorge all der Sender, die Euch für zwo Mark pro Monat betreuen. Alſo braucht Ihr nicht mehr gar ſo griesgrämig kritteln!

Nehmt die Dinge, die unabläſſig Euch aus dem Lautſprecher entgegenhallen, à la Coué von der poſitiven Seite! Seht, da beklagen ſich dieſe funkbeſeſſenen Miesmacher, daß ſie innerhalb der letzten Wochen die Freiſchützouvertüre, das Geſamtwerk Beethovens, oder aber die unſterbliche Poſt im Walde, das Weſerlied, den Trompeter von Säckingen (Behüt' dich Gott, es wär ſo ſchön geweſen!) nun gar ſchon zum 31 599. Male gehört hätten. Was Neues: fordert Ihr?! Und merkt nicht, daß wiederum die Sender nur Euer Beſtes wollen. Wie anders könnt Ihr all die Muſik genaueſtens kennenlernen? Und dann: im Hintergrunde ſteht ſicherlich ein Preisausſchreiben; es gilt den Hörer zu finden, der obgenannte Muſik wirklich 31 599mal abgehört hat, ohne den Veitstanz zu kriegen! Was ſoll man denn noch ſpielen? Ihr habt pro Woche 30 Schallplattenkonzerte, 30 Unterhaltungskonzerte, von Tanz- und Nachtmuſik nicht zu reden — Ihr habt, was Ihr wollt. Der Funkbetrieb arbeitet 18 Stunden täglich. Wie ſoll ſo ein Tag überhaupt ausgefüllt werden? Glaubt Ihr in Eurem Unverſtand, daß Wort und Ton, Politik, Ziviliſation, das bißchen Kultur, daß Land- und Wirtſchaft und all das andere Zeug nur herangeſchleppt werden, um die Löcher, aus denen der Ablauf ſolch eines Tages mühſam zuſammengeſetzt iſt, aufzufüllen?

Nein. Das tun die Sender nur, um dem Funkhörer Gelegenheit zu geben, ihre Talente im Raunzen, im Mäkeln, im Kritteln zu üben. Außerdem wollen Funkzeitſchriften und — die Kritiker auch leben! Sie fühlen ſich als „Sprachrohr" der öffentlichſten aller Meinungen. Wie einfach wäre es, paßt Euch das Programm nicht mehr, den Funk bei der Poſt kurzerhand abzubeſtellen! „Sieh, das Gute liegt ſo nah'!" Doch das verbietet liebgewordenes Trägheitsmoment. Man hätte dann ja auch keine Gelegenheit mehr, an den Herausgeber der Funkzeitſchrift den bekannten Brief zu ſchreiben, der u. a. das, auch für die familiennahe Umwelt nicht zu unterſchätzende Ergebnis haben dürfte, daß man ſich (Glück muß der Menſch haben!) endlich gedruckt ſieht. Doch dann bringt o wehe! der „liebe Zufall" darunter gerade die entgegengeſetzte Meinung. Uhl und Nachtigall glotzen ſich an. Angſt im pochenden Herzen frägt man ſich „überzeugungstreu": Wer hat nun Recht? Endergebnis: der Herausgeber freut ſich ob der Meinungsfarbigkeit ſeines p. p. Leſerkreiſes; vergnügt gibt er Proteſt und das ſpärliche Lob (auch das ſoll vorkommen!) an die Funkleitung weiter. In den weiten Räumen des Funkhauſes aber lieſt man „ſelbſtverſtändlich" all die ſo ſehr wertvollen Anregungen, handelt „ſelbſtverſtändlich" darnach: Papierkorb nämlich. Denn ſonſt würde das Durcheinander der Programmgeſtaltung noch phantaſtiſchere Formen annehmen, würde gleich der ewiggrünen Entenpeſt ſich grotesker Ärger breiten.

Da ſind die über'm großen Teich uns doch über; praktiſch wird hier das Funkproblem gepackt, gewalkt, gelöſt: Stunde für Stunde, jahraus, jahrein Reichspoſtreklame! Und wenn (ſelten genug) eine Beethovenſymphonie oder Iſoldens Liebestod, dann flüſterts gemach mitten hinein: „Bachſtelzens Korſettſtangen ſind doch die beſten". Dazu lächelt eine (ſelbſtverſtändlich) berückend ſchöne Anſagerin Euch an: Keep smiling. Lächle.

Erſtaunlich, daß dieſe Yankee-Patentlöſung noch immer nicht bei uns im Schwange iſt. Den Sparmaßnahmen wäre im Nu auf die Beine geholfen. Der Einnahmeſtrom durch Hörer und Reklame ſchwillt ins Sagenhafte. Und das Ausgabebächlein für all die unnötigen Dinge „Wort und Ton" kann verſickern.

Ehe es aber ſo weit bei uns iſt, entfleucht inzwiſchen andere koſtbare Gabe der Büchſe der Pandora: das Überraſchungsmoment. Grantig noch drückſt Du den Knopf: Schon nach er-

wärmenden Sekunden entzückt Dich Dein tenoraler Liebling; entzückt Dich ausgerechnet Dein Leib- und Magenstück; hörst Du die Wasser der Themse gepeitscht vom 24er oder 32er Schlag der Oxford-Cambridge-Mannschaft; der Daglfinger Gaul, auf den Du im Stillen (nur!) gesetzt, gewinnt wirklich! Hast Du Glück, erwischst Du vielleicht ein Kasperltheater, gar eine veritable Oper, die sinnig dann kurz vor dem Schluß abgeschaltet wird (Überraschungsmoment!), weil der wichtige Vortrag „Warum sind Fliegen im Stall?" parat steht. Welch spannender Genuß liegt überhaupt in der geradezu genießerisch köstlichen Gewohnheit der Sender, kurz vor dem Schluß, ja inmitten eines Streichquartettsatzes abzuschalten, und wenn das unmöglich, wenigstens die Programme, auf die Du Dich gespitzt, zu ändern, zu kürzen, wenn sie zu kurz, aufzufüllen, oder einfach ganz ausfallen zu lassen. Wenn, o Hörer, Du kleinlichen Unverstandes vermeinst, das seien sendetechnische Unebenheiten oder Schönheitsfehler, so irrst Du gewaltig. Das ist lediglich sorgsam ausgeklügeltes Überraschungsmoment der Sender — Dir zur Freude; Dir aber auch zu Nutz und Frommen, auf daß Du stets wach und gespannt, dankbar zugleich die Gaben entgegennimmst, die Dir geboten.

Zum Schluß ein Wort noch Euch Miesmachern ins Gewissen: Ihr zetert vielleicht, daß die Wellenlängen geändert, noch einmal dann geändert werden; Ihr raunzt, daß alle Nas' lang was anderes kommt, was am Apparate — so er ordnungsgemäß funktionieren soll — Geld kostet. Und wißt nicht primo: — nein, das kann nicht verraten werden! Secundo: was würdet Ihr tun, wenn ein Einheitssender Euch belieferte? So seid tertio, Ihr Wanderer im Wellenraum, froh, daß Ihr, was sonst niemals im Leben möglich, zur Zeit noch nur am Knopf zu drehen braucht, und Ihr habt vielleicht das, was Ihr wollt!

Hallo, Hallo! Hier Aschermittwoch!

Tagesprogramm vom 14. Februar, verbrochen unter verantwortlicher Redaktion von Argus Ganzohr, Altenburg.

6,15: Harmonisches Morgengeläut von zehn Kuhschellen.

6,30: Morgengymnastik:
Fällt heute aus, es ist ja doch noch niemand munter.

7,00: Frühkonzert auf einer Schallplatte:
Schlaf, Kindlein, schlaf (Volkslied).

7,30: Frühkonzert auf einer zweiten Schallplatte:
Immer langsam voran, immer langsam voran, daß der Abhörkapellmeister mitkommen kann.

8,00—10,00: Bekanntgabe aller Sendungen, die in der nächsten Zeit geändert oder verschoben werden.

10,05: Schulfunk:
Lehrspiel: Programmsitzung, ein Leerlauf ohne Ende.
Mitwürgende: Das Regiekollegium des Senders zu Geistvollhausen.

11,00: Hineinlegung in die folgende Sendung.

11,30: Reichssendung, Bachkantate:
„Des Hörers Mund sei voll Lachens, und seine Zunge voll Rühmens".

12,15: Mittagskonzert. (Horchste nich druff, verpaßte nischt.)

14,10: Die Sendeleitung spricht:
Musikalischer Programmleiter Dr. Morschik: „Wie vermeide ich, daß mir was einfällt?"

14,30: Vortrag des Herrn Universitätsprofessors Dr. Platt-Mühlauer: „Wie konnte es geschehen, daß Wolfgang Amadeus Mozart bei seinem Tode außer seiner Witwe auch seine sämtlichen Werke hinterließ?"

15,00: Stunde der Hausmuſik:
Aus dem „Botaniſchen Kindergarten“ von Theodor Pflanzer: a) Fliegen-, b) Steinpilz, c) Stinkmorchel. Ausführende: Der Komp- und andere Niſten.

16,00: Nachmittagskonzert:
Die Stücke, die ſeit Jahren gehn,
Die klingen immer wieder ſchön.
1. Fadingspolonaiſe.
2. Stehaufmännchens Putzpomade.
3. Noch amal.
4. Noch amal.
5. Noch amal (Carl Zeller).
6. „Sein oder Nichtſein, das iſt hier die Frage“, Arie aus „König Lehar“, geſungen von Richard Zauber.
7. O Blume von Hawaii, wie ſchnell biſt du verblüht (Paul Abraham).

17,30: Stunde der Volksmuſik:
Hörbericht aus der Laubenkolonie „Grün iſt die Heide“: „Der Zerwanſt im Schrebergarten“.

18,00: Der Komponiſt Ermanno Suisorbma gibt eine Belehrung von ſich:
Warum, wenn man bei dem Wort „Ballade“ an finſteres Mittelalter denkt, das bei einer modernen Sinfonie doch noch lange nicht der Fall zu ſein braucht.

18,15 (aus Berlin): Der mit Recht beliebte Komponiſt Paul Rechtſe plaudert aus ſeinen Lebenserinnerungen: „Wie es bei Nakiris Hochzeit zuging.“

19,00: Ringſendung Paris—Wien—Prag: Fauler Emigrantenzauber.
In einer Pauſe ſpricht Alfred Kerr über die Frage:
Wie konnte man die Reichskulturkammer ohne MICH gründen?

21,00: Beethoven-Abend:
1. Sprechchor: Ich will dem Schickſal in den Rachen greifen.
2. Paſtoralſinfonie.

22,30—0,30: Tanz- und Unterhaltungsmuſik des Hem-Plem-Orcheſters.
(Auch für den Kurzverſtandſender.)

Niente.

Mit Conrad Anſorge auf der Entenjagd: eine nahezu ganz wahre Geſchichte, erzählt von Ferdinand Pfohl, Hamburg.

Wir waren alte Freunde: Conrad Anſorge und ich. In der Blütezeit des Leipziger Liſztvereins haben wir uns kennen gelernt. Es gab kaum ein Konzert des Liſztvereins, zu dem, in den 80er Jahren, die Liſztſchüler aus Weimar zu uns, nach Leipzig hinüber zu fliegen nicht als Ehrenſache betrachtet hätten: Aufregend lebendige Gäſte, übermütig, von genialiſchen Launen geſtachelt, glänzende Pianiſten, die mit ausgereifter Meiſterſchaft Klavier, aber auch fanatiſch Poker ſpielten und Sekt dem Leipziger Trinkwaſſer vorzogen. Das war ein Schmauſen und Brauſen, an dem ich als ſchüchterner Zuſchauer, leider nie als jauchzender Bacchant, ſozuſagen nur an der Peripherie dieſes überſchäumenden Lebensgenuſſes teilnahm. Aber die Leipziger Studienzeit, reich an Erleben und Lernen, ging zu Ende; die Liſztſchüler zogen aus dem verwaiſten Weimar in die weite Welt und mich hatte mein Schickſal nach Hamburg geführt. Jahrelang blieb die äußere Verbindung mit dem ebenſo verinnerlichten und poeſievollen, wie frohmütig heiteren und prachtvoll ehrlichen Conrad Anſorge unterbrochen. Da kam eines Tages ein Brief, in dem Conrad Anſorge den Wunſch äußerte, ſich in den Sommerferien in froher Gemeinſchaft mit mir einige Erholungstage zu verordnen und eingeroſtete Freundſchaft blank zu putzen. Ich ſchrieb ihm ſofort ein freudiges „Ja“ und ſchilderte ihm

meinen „Weltfluchteinſamkeitsſonnenwinkel“, das junge Nordſeebad Skt. Peter, wo ich als treuer Ferien-Stammgaſt ſeit zehn Jahren jeden Sommer einzukehren pflegte. Dort riegelt, faſt zehn Kilometer lang, eine pittoreske Dünenkette die grüne Marſch ab, ſpannt ſich vor dem breiten Strand, vor Heide und magerer Weide als Sicherung gegen winterliche Sturmfluten; dort harft der ſteife Weſt in den Wipfeln eines ſtämmigen Kiefernwaldes, in dieſem Nordſeeklima etwas Einmaliges und Einzigartiges; dort wachſen Weißtannen und Blau-Fichten, umſäumen in phantaſtiſchen Gruppen die verſteinte Wellenbewegung der Dünen; dort flüſtert der Sandhafer, ſtarrt die Kriechweide, dort glänzen Süßwaſſerpfützen und kleine moorige Tümpel, in denen abendlich Wildenten einfallen. Dort wird man vorzüglich verpflegt; es gibt Pilsner Urquell im Strandhotel, wo ich von jeher wohne; es lockt ein Billard und ein altes Pianino: Urwüchſige Natur und Kultur in erfreulichem Zuſammenklang. Und ſiehe da: eines Tages war Conrad Anſorge ganz im ſtillen aus Berlin gekommen, wohin er übergeſiedelt war.

Als ich zur Mittagszeit von einer Jagdſtreife mit ein paar am Ruckſack baumelnden Enten die ſchöne Veranda des Strandhotels betrat, ſaß er bereits vor einem Morgenſchoppen: Überraſchung und Wiederſehensfreude! „Alſo, du kommſt von der Jagd? Enten geſchoſſen! Großartig! Das möchte ich auch. . . . Weißt du: ich bin paſſionierter Jäger. Nimm mich, bitte, mit! Meine Flinte habe ich mitgebracht. Wann wollen wir losgehen?“ Ich erlaubte mir eine Gegenfrage: „Haſt du denn ſchon einmal Weidmannsheil gehabt?“ Er antwortete: „Doch! Selbſtverſtändlich! Auf einer Treibjagd ſchoß ich einmal einen Haſen und einen Treiber. . . . Aber beide leben noch . . . Hoffentlich . . .“ Als wir nachmittags einen kleinen Jagdbummel unternahmen, merkte ich ſehr bald, daß Anſorge von Jägerei und Schießen keine Ahnung hatte, Kenntniſſe, die man von einem Klavierpoeten, von einem Schubertſpieler ſeines Ranges ſicherlich weder beanſpruchen noch erwarten darf. Indeſſen, er beſtand darauf, mit mir am nächſten Abend die Freuden des Entenſtrichs auskoſten zu wollen. „Gibt es hier auch ſo etwas, wie den berühmten Schnepfenſtrich?“ frug er mich. „Nein, lieber Anſorge,“ antwortete ich, „Schnepfenſtrich gibt es im Auguſt am Jungfernſtieg in Hamburg, aber nicht in den Dünen . . .“ „Gott ſei Dank, wie ſchade!...“ „Morgen werde ich dich an einen kleinen Teich anſetzen, wo Stock-Enten und die kleineren Krickenten ſchofweiſe einfallen . . .“ „Was iſt denn ſ c h o f weiſe,“ lautet ſeine Gegenfrage, „iſt das nicht ein Druckfehler?“ „Nein, lieber Anſorge,“ belehre ich ihn, „von Dreckfuhler keine Spur.“ Dann erkläre ich ihm, daß Schof einen ganzen Flug Enten bedeutet: fünf, zehn und mehr Stück; eine Familie, eine Kameradſchaft. „Großartig!“ meint er. „Da werde ich mal ordentlich dazwiſchen pfeffern . . . mit 25—30 Patronen werde ich wohl auskommen!“ Er war ganz Mordgedanke worden; ich aber ſah mich vor die Aufgabe geſtellt, die Schießfreudigkeit des verehrten Freundes zu befriedigen, ohne ſie durch Maſſenmord zu entwerten.

Da blitzte ein faſt ſchon abgefeimt hinterliſtiger Gedanke durch meinen Schädel: Es fiel mir ein, daß im Strandhotel auf einem Jagdbord ausgeſtopfte See-Vögel verſchiedener Art ſtanden. Unter ihnen fand ich als beſonders geeignete Scheibe eine Brandgans, einen jener ſtattlichen Wildvögel, die durch das blendende Weiß des Gefieders, eine zimmetbraune Schulterbinde und durch den grünlich metalliſchen Glanz der Schwungfedern den Reiz beſonderer Farbenſchönheit empfangen. Dieſe Brandgans holte ich von ihrem ſicheren Standort herab, befeſtigte die dicke, naturähnlich aufgefärbte Korkplatte des Untergeſtells auf einem breiteren Brett, um der Gefahr des Umfallens vorzubeugen; brachte dann an jedem der beiden Pole eine lange Schnur an, deren Gebrauchsnotwendigkeit ſofort einem verſchwiegenen Jagdgenoſſen einleuchtete, den ich in alle Einzelheiten des teufliſchen Plans einweihte und deſſen Mithilfe ich bedurfte. Die ausgeſtopfte Brandgans wie die ganze Angelegenheit empfahl ich angelegentlichſt der Aufmerkſamkeit des verſchmitzt lächelnden Gehilfen, auf deſſen frieſiſche Schlauheit ich mich verlaſſen konnte. Nach dem Abendbrot machten wir uns zu Dreien auf den Weg; Anſorge trug eine kleine, grauſeidene Reiſekappe auf dem edlen Haupt und eine Unmaſſe Patronen in den Hoſen- und Rocktaſchen. Nach halbſtündiger Wanderung im köſtlichen Seewind durch die heilige Stille und Einſamkeit der Landſchaft gelangten wir an unſeren Dünenteich. Ich ſetzte den in Erwartung fiebernden Anſorge in den Rand einer kleinen Vordüne, mit dem Blick nach dem hellen weſtlichen Abendhimmel, ſchärfte ihm ein, nicht erfolglos nach fliegenden,

ſondern nur auf bereits eingefallene Enten zu ſchießen, die auf der Waſſerfläche zwiſchen den Schilfrändern hin und her ſchwimmen werden. Ich würde ihm mit meiner Entenquake Zeichen geben. Ungefähr fünfzig Schritte von ſeinem Anſitz entfernt lief die Schnur von der im Schilf verſteckten Brandgans auf der einen Seite zu mir, auf der gegenüberliegenden zu meinem Jagdgehilfen. Wir beide drückten uns in Düne und Sand. Und nun konnte das Abenteuer ſeinen Anfang nehmen. Ich zog meine Entenquake aus der Taſche, blies hinein und entlockte ihr Laute von unwahrſcheinlich knarrender Verliebtheit. Ein Blick zu Anſorge ertappte den Ruck, mit dem er ſeine Flinte an die Backe emporriß. Ich zog an der Schnur, das Schilf bewegte, bog ſich und die ſtolze Brandgans glitt aus ihrer Verborgenheit in den Silberglanz des Waſſerſpiegels hinaus. Bums! krachte es einmal; Bums! krachte in der nächſten Sekunde der zweite Schuß; der eine wie der andere peitſchte einen Meter h i n t e r dem koſtbaren Vogel in das Waſſer. Jetzt zog der Jagdgehilfe an der Schnur und die Brandgans ſchwamm nun mit Steiß und Pürzel voran, ſicherlich gegen alle Gewohnheit und Überlieferung braver Schwimmvögel. Wieder ſpie Anſorges Flinte ihren Schrot über das Waſſer; aber wieder ſchwamm die unſterbliche Brandgans in den Schilf hinein, kam abermals heraus, bald mit dem Schnabel, bald mit dem Stert voran: immer unverwundbar. Das krachte und knallte unaufhörlich; polizeiwidrig rollte das Geknatter durch die ſchweigſamen Dünen. Ich krümmte mich vor Heiterkeit über den feuerſpeienden Schützen dort drüben, über die groteske Komik dieſer wunderlichen Entenjagd. . . .

Wie ſollte das enden? Aber da geſchah etwas Unvorhergeſehenes: auf einer Düne ſah ich die mir wohlbekannte Geſtalt des dicken Wachtmeiſters auftauchen. Ich ſpringe eiligſt zu Anſorge: „Du haſt doch hoffentlich deinen Jagdſchein? Der Gensdarm kommt . . .“ Er ſchaut mich verblüfft und erſchreckt an. Er hat keinen Jagdſchein. . . . „Donnerwetter, Anſorge, ſchnell dort in das Schilf; ganz tief hinein; ob du naß wirſt oder nicht, iſt gleichgültig. Nicht muckſen! . . .“ Er ſprang hinein; das Waſſer gurgelt unter ſeinen Stiefeln und „die Einöde verſchlingt ihn“ . . . Inzwiſchen war denn auch wirklich der Wachtmeiſter in unſer Dünental herabgeſtiegen. Die Rieſenknallerei und das unerhörte Schnellfeuer in dieſer ſtillen Abendſtunde hatte ſeinen Verdacht erweckt. Nun wolle er mal nachſehen, was da eigentlich los iſt. Wir ſeien doch zu dreien auf die Jagd gegangen. Wo iſt denn nun der dritte Herr? Und wer iſt denn dieſer Herr? Hat er ſeinen Jagdſchein? Wenn nicht, ſo müßte er ihn anzeigen; es ſei in dieſem Fall faſt ſicher, daß er als Wilddieb zu 4—6 Wochen Gefängnis verurteilt würde. . . . Das waren nun freilich fatale Ausſichten. Sonderbare Laute drangen aus dem Schilf an unſere geſpitzten Ohren: ängſtlich gepreßte hohe Fagottöne, dann tiefes Kullern und kurzes Gepraſſel. Ich fabelte dem Wachtmeiſter etwas von einer Rohrdommel vor, die im Schilf rumore, und berichtete dann von dem fremden Herrn, er ſei ein ſehr berühmter Mann, Hofpianiſt des Vizekönigs von Kalkutta und Nachkomme des ebenſo berühmten Baumeiſters, der Friedrich dem Großen das Schloß Sansſouci gebaut habe und darum auch den Künſtlernamen Sansſouci trüge. „Noch nie gehört!“ knurrte der Wachtmeiſter. Ich lud ihn zu einem kräftigen Abendſchoppen im Strandhotel ein, wo er auch den berühmten, uns bereits vorangegangenen Hofpianiſten Sansſouci kennen zu lernen die Freude haben werde, ihn, der hier nur auf die ſchwimmende Scheibe geſchoſſen habe. Scheinbar befriedigt verſprach der Geſtrenge zu kommen und verabſchiedete ſich in erheblich gebeſſerter Stimmung.

Kaum war er fort, kroch Anſorge aus dem Röhricht, bleich und verſtörter, als es die Verlegenheit des Augenblicks rechtfertigte. Freilich, er hatte ſchwere Angſt gelitten, und bei dem Gedanken, als Wilddieb in das Gefängnis geſteckt zu werden, war ihm nicht nur heißer und kalter Schweiß, ſondern auch anderes ausgebrochen. „Ich habe meine Hoſe beſchoſſen,“ ſtammelte er, worauf ich ihm Mut machte mit der Bemerkung, dieſe Hoſe als menſchliches Dokument dem damals gegründeten Conrad Anſorge-Verein in Wien vermachen zu ſollen. Die Verbindung der Tonica Schißmoll mit der Dominante Pißdur ſei ein überzeugendes Harmonieabbild von der ſeeliſchen Not, die zwar den Heldenmut eines großen Pianiſten erſchüttern könne, aber doch auch wiederum zeige, wie wir alle immer dem Menſchlichen verhaftet bleiben. . . . Anſorge bemühte ſich zu lachen, und ſchließlich lachte er wirklich. Ja, er reckte ſich ſogar ſtolz, als er auf meine Frage nach ſeiner Jagdbeute antwortete, er habe mindeſtens zwanzig

Enten geschossen; hochgemut und siegesfroh stieg er in das Schilf, um seine Enten zu holen: der Augenblick gespannter Erwartung löste sich in homerisches Gelächter, als er, in unsere Zugschnur verwickelt, die ausgestopfte Brandente entdeckte, die er eine Stunde lang in wildem Jagdeifer beschossen hatte, ohne sie ein einziges Mal getroffen zu haben. Dem prächtigen Vogel hatte mein Jagdhelfer ganz heimlich einen Zettel an den Hals gehängt, auf dem zu lesen war: „Ich bin schon aufgefressen; du kommst zu spät. Ich bin ausgestopft und liebe dich, Conrad!" Nun lachte auch Conrad wieder in alter Herzlichkeit; vergnügt rief er uns zu: „Ihr Erzgauner, oh, ihr Schurken! Das nennt ihr Entenjagd?" Ich antwortete ihm: „Ja, für deine Jägerlaufbahn gilt die schicksalhafte Bestimmung: »Nie-Ente« und darum mußte auch das Ergebnis dieser Entenjagd zum Niente führen.... Aber heute Abend wollen wir vergnügt sein und lachen. Wir Drei und der Wachtmeister dazu: ich glaube, das wird unser Abenteuer zur heitersten Coda verklären!" Und so geschah es.

Hans Wildermann Meistersingergruppe (Köln 1907)

E N D E D E S F A S C H I N G S T E I L E S

Zweite internationale Tagung für neue katholische Kirchenmusik zu Aachen.

5.—8. Januar 1934.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Allgemeines.

Die 1. Tagung der Gesellschaft für neue katholische Kirchenmusik fand vor drei Jahren in Frankfurt a. M. statt. Sie dürfte noch in aller Erinnerung sein. Stand sie doch stark im Zeichen des Kampfes gegen den sog. Cäcilianismus. Der Cäcilienverein hatte seine geschichtliche Sendung, die katholische Kirchenmusik aus der Veräußerlichung und Verflachung zu befreien und wieder zu Ernst und Würde zu führen, erfüllt. Statt seinem „Programm" im Innersten treu zu bleiben und alles anzuerkennen, was sich in seinem Geiste, aber mit den Mitteln einer zeitgemäßen Tonsprache um die Bereicherung der Kirchenmusik bemühte, war er ein Hemmschuh der Entwicklung geworden. Da das Kirchenregiment vielerorts auf seiner Seite stand, sahen sich die Neuerer in den Hintergrund und in die Abwehrstellung gedrängt. Der Ungeist der meist unter jüdischer Führung stehenden „Hypermoderne" machte es den Fortschrittlichen unter den Kirchenmusikern schwer, sich durchzusetzen, und den „Cäcilianern" leicht, ihre Stellung zu behaupten. In dem Hin und Her des Kampfes wurde oft übersehen, daß es den „Jungen" nicht um die Entthronung Palestrinas, ja des „alten Stiles" überhaupt und um so etwas wie eine Verweltlichung der Kirchenmusik im Sinne „modernster" musikalischer Untaten ging, sondern daß sie lediglich verlangten, auch die Kirchenmusik an der Sprache und dem Ausdrucke der Gegenwart teilhaben zu lassen. Genau

so, wie der Kanzelredner seine Zuhörer heute nicht mehr mit einer Predigt im Stile Augustins packen könne, sondern seine Sprache sprechen müsse, sei dem Kirchenmusiker das Recht zuzuerkennen, sich im Tone seiner — unserer Zeit an die Gläubigen zu wenden.

Wie gesagt: die Frankfurter Tagung stand noch im Zeichen des Kampfes um diese Dinge. Die Zusammenkunft in Aachen offenbarte den Sieg des Neuen. Dies kam schon in ihrer Benennung zum Ausdrucke. Hieß es in ihrem Titel doch nicht mehr: „... zur Erneuerung", sondern einfach: „... für neue kathol. Kirchenmusik". Noch ein anderer wesentlicher Unterschied hob sie von Frankfurt ab: Damals bildeten kämpferisch gestimmte Vorträge und Aussprachen „zur Lage" einen Hauptbestandteil der Tagung; in Aachen hörte man dergleichen nicht mehr. Mit dem Cäcilienverein ist inzwischen anscheinend eine Verständigung gefunden worden: sprach doch sein Vertreter beim Festakt freundliche Worte und tagte der Verein doch gleichzeitig mit den „Neuen" in Aachen. Diese Zusammenarbeit ist zum Heile beider „Richtungen" nur zu begrüßen.

Aus dem Gesagten dürfte zur Genüge klar geworden sein, daß es sich bei der 2. internationalen Tagung für katholische Kirchenmusik nicht um eine lediglich kirchliche Angelegenheit handelte, von der die musikalische Öffentlichkeit keine Notiz zu nehmen brauchte. Das Gegenteil trifft zu: in dem Maße, in welchem die katholischen Kirchenmusiker den Anschluß an die Musik der Zeit suchen und herstellen, ist diese Zeit verpflichtet, sich um all das, was dort zum Leben, zur Lebensnähe, kurz: zu uns drängt, zu kümmern.

Ein weiterer, wichtiger Gesichtspunkt, von dem aus die neue Vereinigung verdient, beachtet zu werden, ist ihre Betonung des Völkischen. Heißt es doch im Programmheft des Festes (S. 4): „Dante war katholisch und national. Deshalb konnte er international sein. Kein Musiker darf glauben, er könne Erfolg haben, wenn er seine Nationalität verleugnet. Solche Gesinnungslosigkeit führt zum Ruin" (Dauffenbach). Über eine fruchtbare Internationalität schreibt derselbe Verfasser: „... Das Problematische und Grüblerische der deutschen Kirchenmusik von heute wird von dem unbeschwerten Musizieren der Romanen lernen; diese können von den Deutschen den Ernst des Schaffens, das Ringen um den Ausdruck annehmen" usw. „Im Wettkampf mit den Völkern erstarkt die eigene Nation. Es heißt nicht sich befehden, nicht in Eigendünkel seine eigenen Werke als das Nonplusultra den anderen Völkern hinstellen, sondern es heißt, die anderen Völker kennenlernen, um zu erfahren, wie jedes in seiner Sprache Gott lobt."

Auch das sind neue, zeitentsprechende Töne und ebensosehr wie die rein musikalischen von weittragender Bedeutung.

Welche Völker bei der Tagung vertreten waren, kam außer durch die Werkwahl der Aufführungen bei dem Festakte und bei der Begrüßung durch die Stadt recht eindrucksvoll zur Geltung. Nahmen doch beim Festakte die Abgesandten Österreichs, Ungarns, der Schweiz, Italiens, Spaniens, Frankreichs, Belgiens, Hollands, Dänemarks und Polens das Wort zu kürzeren oder längeren Ansprachen — alle in einem Teile ihrer Rede in der jeweiligen Landessprache. Daß der bayrische Jesuit Menzinger im Namen Dänemarks dänisch und der Elsässer Mathias im Namen Frankreichs französisch sprach, berührte allerdings eigentümlich-schmerzlich. In diesen beiden Männern wirkte sich der Grundsatz katholischer Internationalität stärker aus als derjenige völkischer Eigenartswertung.

Und noch etwas anderes forderte zur Kritik heraus: die Bekundung der Absicht nämlich, „alles Nichtchristliche in der Musik allmählich aus dem Konzertsaale zu verdrängen" (Dauffenbach). Abgesehen davon, daß sich für die Bestimmung von „christlich" und „nichtchristlich" in der Kunst (nicht nur in der Musik) schwerlich die nötigen Maßstäbe finden lassen werden, bedeutete es geradezu einen Verlust für die Musik und käme einer Verarmung gleich, wenn alles „Heidnische" aus ihr ausgemerzt würde. Wieviel Urheidnisches steckt nicht allein in den christlichen Festen und infolgedessen auch in der Kunst, die ihnen entstammt und die für sie bestimmt ist! Wieviele Symphonien könnte man wohl als „christlich" ansprechen und demgemäß noch dulden? Möchten wir auf „Paradies und Peri", den „Barbier von Bagdad", den „Zauberlehrling", den „Don Juan" (Strauß) und hundert andere „heidnische" Herrlichkeiten verzichten? Wir denken nicht daran! In diesem Punkte

gilt es, dem überspannten Anspruche einer neuen „katholischen Aktion“ von vornherein mit aller Deutlichkeit entgegenzutreten. Wohlgemerkt: nicht aus konfessionellen Gründen. Mit Konfessionalität haben wir hier nichts zu schaffen. Sondern in berechtigter Wahrung künstlerischer Belange, letzlich sogar: völkischer Belange. Denn es geht in der Abwehr des von Dauffenbach verkündeten Auslese-Willens um nichts mehr und nichts weniger als um den Bestand des von den einzelnen Kulturvölkern aus ihren Urkräften heraus Geschaffenen. Diese Kräfte aber sind älter als das Christentum, und sie haben ihre schöpferischen Aufgaben gegenwärtig und zukünftig noch in genau derselben Weise zu erfüllen, wie sie sie in der Vergangenheit erfüllt haben.

Ob als politisches Ergebnis der Tagung — es wäre wahrhaftig kein nebensächliches! — eine vorurteilslosere Beurteilung Deutschlands im Dritten Reiche herausspringt, bleibt abzuwarten. Aachen hat sich jedenfalls ernstlich bemüht, sich — und damit Deutschland — von seiner besten Seite zu zeigen; das Ausland könnte also durch seine Sendboten in Zukunft wahrheitsgetreuer unterrichtet werden, als es das letzte Jahr über meist geschehen ist.

*

Der nachfolgende Bericht ordnet die Überfülle des in den vier Festtagen Aufgeführten nach Chor- und nach Instrumentalwerken. Den Übergang von der einen zur anderen Gruppe bilden die von Instrumenten begleiteten Gesangswerke. Eine Schlußbetrachtung gilt den Ausführenden.

*

Chorwerke.

Es ist nur natürlich, daß die Gruppe der Chorwerke in der Hauptsache die eigentlich kirchlichen Werke umfaßte. Sie alle anzuführen, ginge ins Uferlose. Es findet daher nur Erwähnung, was nach der einen oder anderen Richtung hin aus dem Rahmen des Üblichen fiel.

Mit großer Spannung wurde die Messe „Gaudens gaudebo“ von Josef Lechthaler erwartet. In der Tat stellte sie sich als ein in Auffassung, Stimmführung und Harmonik hochmodernes Werk heraus. Wolf-Pfitznersche Eigenwilligkeit gaben ihr das Gepräge. Leider entsprach die Schwierigkeit ihrer Darbietung nicht dem von ihr hinterlassenen Eindrucke. Da war noch zuviel gewollt und mehr „gekonnt“, als gemußt. Da strömte und blühte es nicht genug. Satztechnisch und mehrmals auch wortausdeuterisch eine außerordentliche Arbeit; musikalisch jedoch nicht vollbefriedigend. Da ging Ettore Desderi mit seiner Messe „Dona pacem“ (Uraufführung) anders ins Zeug! Bei diesem hervorragenden Tonsetzer durchdringen Geist und Blut, kirchliche Bestimmung und glanzvolles Klingen einander in hinreißender Weise. Daß auch germanische Musiker zu schönen, einheitlichen Leistungen gelangt waren, bewiesen der Schweizer Joh. Bapt. Hilber, der Rheinländer Hermann Schroeder und der Flame Lodewijk de Vocht. Hilbers „Maria“ (Uraufführung) zeichnete sich durch Kraft und Innigkeit, Schroeders „Te Deum“ durch Lebhaftigkeit und Schwung, de Vochts „Himmlische Prozession“ durch wahrhaft überirdische Seligkeit aus. Gut waren auch die Chorwerke von G. Rüdinger, K. Kraft, O. Jochum, Jaap Vranken, F. J. Wagner, Th. Pfeiffer, H. Lang u. a. Manche davon wären in weniger überragender Gesellschaft sogar als starke Leistungen aufgefallen.

*

Begleitete Gesangswerke.

In dieser Gruppe gab es die größten Gattungs- und Wertunterschiede. Vom schlichten Klavierliede bis zum zünftigen Oratorium, von Eidens bis van Nuffel führte jeweils ein weiter Weg. Die Lieder waren in eine besondere „Geistliche Hausmusik“ eingebaut. Daß die Hausmusik bei der Größe der Veranstaltung überhaupt Berücksichtigung gefunden hatte, darf man als ein Zeichen ihrer wiedererwachenden Schätzung freudig begrüßen. Die Lieder stellten — bis auf das Kurthensche — erfreuliches Mittelgut dar. Sie stammten von A. v. Othegraven, W. Kurthen, H. Schroeder, Albrecht Prinz von Hohenzollern und G. Rüdinger. Ein dänisches und ein deutschrussisches Volkslied fügten sich gut in ihre Umgebung ein.

Stärkste Beachtung fanden der Psalm „In convertendo Dominus" des Mechelner Domkapellmeisters Julius van Nuffel, der 150. Psalm des Aacheners Josef Eidens und das Oratorium „Die Samariterin" des Lehrers an der päpstlichen Musikschule zu Rom, Licinio Refice. Van Nuffel erkundet zwar kein musikalisches Neuland, gibt aber in ausgezeichneter Arbeit jedesmal — und so auch in dem genannten Psalme — einen herrlichen Chorklang und ein vornehm behandeltes Orchester. Das Persönliche seiner Musik fließt ganz offenbar aus seinem stark beteiligten Gemüte. Anders Eidens. Er geht von außen an seine Arbeit heran und ist in seiner Tonsprache von Vorbildern der jüngsten „Moderne" beeinflußt. Kein Wunder, daß sein Werk bis auf wenige Stellen kalt, starr und verkrampft wirkte. — Eidens' „150. Psalm" ist übrigens ein Musterbeispiel dafür, daß auch eine „christliche" Wortvorlage (eigentlich ja eine vorchristlich-jüdische) durchaus „heidnisch" vertont werden kann! — Einen der stärksten Erfolge der ganzen Tage holte sich Refice mit seiner „Samariterin". Refice benutzt mit einer für deutsche Begriffe auffallenden Unbekümmertheit „weltliche" Mittel des italienischen Verismus sowohl in den Motiven und Klangbildern des Orchesters als auch in der dramatischen Führung der beiden Solostimmen (Jesus und Samariterin). Aber er benutzt sie mit einer unzweifelhaft blutmäßig bestimmten Selbstverständlichkeit und außerdem letztlich doch mit einem Geschmacke, d. h. einem vornehmen Maßhalten, daß er jedermann in den Bann seiner Tonwelt zieht und, wie gesagt, den stärksten Erfolg des Festes heimtragen konnte. Refices „Samariterin" würde im deutschen Konzertsaale heimisch werden können. Des bin ich sicher. „150. Psalm" und „Samariterin" waren Uraufführungen.

*

Instrumentalwerke.

Bei den Schöpfungen für großes Orchester schnitt Italien nicht so gut ab wie Deutschland (andere Völker hatten nichts beigesteuert). Franc. Malipieros drei Stücke „Frieden, Krieg, Sieg" boten zwar Bezeichnendes für den Komponisten und seinen in der jüngsten Vergangenheit verhafteten Stil, sprachen aber eben deshalb nicht an. Schließlich war auch nicht zu entdecken, wo in diesen Stücken der geistliche Einschlag stecken sollte. Entschieden kirchlicher gab sich ein „Gregorianisches Konzert" für Violine und Orchester O. Respighis. Aber es litt, trotz vieler Schönheiten im einzelnen, an allzugroßer Ausspinnung. Der junge Bayer Karl Hoeller dagegen bewies in seinen „Hymnen für Orchester" (es wurden von den vier angezeigten leider nur zwei gespielt) starke Phantasie- und Gestaltungskräfte und rückte durch „Anbetung" und „Toccata" unbestritten in die vorderen Reihen der „Neuen" des Festes.

Daß die Orgel bei dem kirchlichen Charakter der Tagung stark in den Vordergrund trat, war selbstverständlich. Flamen und Deutsche waren hier führend. Heinrich Weber (Aachen), Hanns Kirchhelle (Arnsberg), A. Jenny (Schweiz) und Floor Peeters (Mecheln) — ausnahmslos Schöpfer und Spieler! — gaben so Vorzügliches, daß zwischen der Tüchtigkeit der einzelnen Leistungen schwer abzuwägen war. Vielleicht darf man Kirchhelle als den stärksten unter den drei Deutschen, Peeters aber als den überhaupt Besten hinstellen. Peeters spielte außerdem eine Symphonie „Passion" des tüchtigen Franzosen Dupré, ein trotz seines „Programms" innerliches und gut klingendes Werk.

Für Soloinstrumente war wenig Raum vorhanden. Das einzige Erwähnenswerte stellten hier die vier feinsinnigen Choralvorspiele für Klavier des in Köln wirkenden Karl Erdle dar. O. Respighis zwei Stücke für Klavier zu 4 Händen besaßen gewiß ihre Vorzüge, waren aber nichts so Besonderes, als daß ihre Aufführung verständlich geworden wäre. Dann schon lieber die „Rumänischen Weihnachtslieder" (zwei „Zyklen" für Klavier) von Bela Bartók!

Mit der Feststellung des Mangels an Solomusik berühren wir eine bemerkenswerte Eigentümlichkeit in der Werkwahl der Tagung. Man hatte sich bei ihr offensichtlich von dem Gemeinschaftsgedanken leiten lassen. Auch hierin dürfen wir einen Ausfluß und Ausdruck der Zeit erblicken und — begrüßen.

*

Die Ausführenden.

Der Umfang des Tagungswerkes bedingte zu seiner Bewältigung eine so weitgehende Arbeitsteilung, daß es wiederum außerhalb des Bereiches der Möglichkeit liegt, alle Ausführenden nach Namen und Leistung gebührend zu würdigen. Es seien deshalb im Folgenden nur die hervorstechendsten genannt. Allen voran gebührt dem Aachener Domchor unter Domkapellmeister B. Th. Rehmann das Lob, sich schier selbst übertroffen zu haben. Trotz aller Beanspruchung blieb er klar, gesund und spannungsfähig und befriedigte selbst die höchsten Ansprüche. Dem sonst so glänzend „in Form" befindlichen Lehrer- und Lehrerinnengesangvereine unter Studienrat Willy Weinberg hatte scheint's das Studium der Lechthalermesse die Schwingen etwas gelähmt. Immerhin brachte er es zu so vorzüglichen Darbietungen wie den Rüdingerschen und Vrankenschen Chören und dem Schroederschen „Te Deum". Der Städtische Gesangverein glänzte in Refices „Samariterin" und van Nuffels Psalm. Sein Dirigent war diesmal H. Schroeder, der schier über Nacht für den erkrankten GMD Prof. Dr. Peter Raabe eingesprungen war und mit geradezu verblüffender Sicherheit „arbeitete". Unter ihm erspielte sich auch das Städtische Orchester seine Festlorbeeren. Den Festakt umrahmte das Kampfbund-Kammerorchester (Albert Luig) mit einem schön wiedergegebenen Händel.

Als Solisten wirkten mit die gutgeschulten Kölner Sängerinnen Gerda Schüler-Rehm und Anni Bernards, die vorzügliche Sopranistin Jo Helligrath von Rijmenan (Nymwegen), der bekannte Baritonist Adolf Martini (Aachen), der feine Klavierspieler Karl Erdle (Köln), die hochmusikalische Geigerin Isabella Schmitz (Honnef) u. a. Aachen selbst war durch eine gänzlich unzulängliche Geigerin und einen im Programmbuch nicht genannten zweiten Klavierspieler (Halbjude!) leider schlecht vertreten. „Hauspolitik"?

Die mancherlei Chöre der verschiedenen Kirchen und einige „kleinere" Solisten müssen sich mit einer Gesamt-Anerkennungsnote begnügen. Die großartigen Orgelspieler des Festes wurden vorhin bereits genannt.

Jedenfalls darf die 2. internationale Tagung für neue katholische Kirchenmusik zu Aachen auf ebenso anstrengungsreiche wie fruchtbare Tage zurückblicken und mit Recht als ein in vielen Beziehungen folgenreiches Ereignis im musikalischen Leben Deutschlands verzeichnet werden.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Es sind einige wenige, aber umso bedeutungsvollere Ereignisse, die in Berlin den Auftakt des neuen Musikjahres bildeten. Als Silvesterpremière bescherte uns die Staatsoper die Erstaufführung der „Donna Diana" von Reznicek in der neuen musikalischen und textlichen Fassung durch Dr. Julius Kapp und den Komponisten. Der dramatische Grundgedanke des Werkes wurde beibehalten, der Inhalt aber von seinem Pathos erlöst und auf beweglichere Grundlagen gestellt. Die lebendige Musik, die unter dem Einfluß des spanischen Milieus von jugendfrischer Anmut und Liebenswürdigkeit überquillt, fesselt durch den Reichtum der Form, durch die Fülle kunstvoller Ensemblesätze. Gerade die Buntheit der musikalischen Bilder im Einklang mit dem Durcheinander des karnevalistischen Liebesspiels übt eine geradezu hinreißende Wirkung auf den Hörer aus, zumal da in den Hauptrollen Marcel Wittrisch und Domgraf-Faßbaender, sowie Violetta de Strozzi unter der Leitung von Erich Kleiber ausgezeichneten Eindruck hinterließen.

Man hat der Oper vorgeworfen, daß sie stellenweise in einer anspruchslosen Unterhaltungssphäre wurzele. Dieser Nachteil stellt sich aber als ein ausgesprochener Vorzug heraus, wenn man nicht wie bisher von der überspitzt hohen Warte einseitig verschrobener Anschauungen an ein Kunstwerk herantritt, sondern auch im kritischen Urteil dem zeitgemäßen sozialen Empfinden ein Mitbestimmungsrecht zubilligt. Dann wird man erkennen, wie notwendig unserem Volke auch die Form der guten, geschmackvollen Unterhaltungs-Oper ist, die sich als

Reaktions-Erscheinung auf die künstlerischen Mißgeburten vergangener Jahre folgerichtig in die allgemeine musikalische Entwicklung eingliedert.

In gewissem Sinne darf die von Furtwängler erstaufgeführte „Heitere Musik für Orchester" von Sigfrid Walther Müller als Seitenstück zur „Donna Diana" auf dem Gebiet des Konzertlebens gelten. Man hätte sich in früheren Jahren nicht gescheut, dieses harmlose, naive Werkchen mit seiner Verbeugung vor dem Volkslied „Alle Vögel sind schon da" in Grund und Boden zu verreißen. Dabei ist aber gerade diese hübsche, sauber gearbeitete, empfindungsvolle Schöpfung reich an wertvollen Ausblicken für die Zukunft. Das betrifft vor allem die Instrumentation. An die Stelle des bombastischen Strauß-Orchesters, vor dem sich der Zeitgeschmack immer mehr abwenden wird, tritt die Durchsichtigkeit des konzentrierten, nach innen gerichteten instrumentalen Ausdrucks mit sparsamer Verwendung der orchestralen Mittel. Wenn man Müllers „Heitere Musik" hört, in der die einzelnen Bläser mit Vorliebe solistische Verwendung finden und das Tutti auffällig zurücktritt, dann vermeint man in einen klaren Spiegel zu schauen, der unverschleiert, unverzerrt das eigene Bild zurückwirft. Selten habe ich an einem neuzeitlichen Werk die schöpferische Freude an der Melodie so stark empfunden wie in der „Heiteren Musik". So kann nur jemand schreiben, dem die Prägung melodischer Werte echtes Herzenbedürfnis ist. Daß der Komponist unbewußt an Beethoven anknüpft, ist kein Fehler. Entscheidend ist nur, in welcher Weise es der Komponist versteht, derartige Reminiszenzen in die Sphäre der Persönlichkeit zu erheben. Daß S. W. Müller in Anbetracht seiner Jugend auf dem besten Wege hierzu ist, kann nach dieser Talentprobe nicht zweifelhaft erscheinen. Besonders typisch ist in diesem Zusammenhang auch die erwähnte Volksliedvariation. Wie oft hat nicht Beethoven Volksmelodien zum Ausgangspunkt seiner Variationen gemacht! Auch in dieser Beziehung offenbart sich die Neuheit als ein typisches Produkt einer Zeit, die aus der Sprache des Volkes wesentliche schöpferische Anregungen empfängt. „Mir kommen immer ganz von selbst Volkslieder unter die Finger, ich kann nichts dafür — ich könnte ohne das Volkslied nicht leben", erklärte mir S. W. Müller auf mein Befragen. Das Eine ist gewiß, daß S. W. Müller mit diesem unterhaltsamen Werk als Freudespender vor uns hintritt, und daß der Erfolg dieser „Heiteren Musik", die allein in dieser Saison die erstaunliche Zahl von 17 Aufführungen erreicht hat, dem Komponisten recht gibt. Und dabei ist S. W. Müller kaum 29 Jahre alt — wir haben also alle Aussicht, von ihm noch manche Werte entgegenzunehmen. Kein Wort des Lobes reicht aus, um die feinsinnige, wahrhaft poetische Ausdeutung Furtwänglers zu kennzeichnen.

Ein weiteres großes Ereignis des Januar war die Wiederaufführung des Christus-Mysteriums von Felix Draeseke durch den Kittelschen Chor unter Leitung von Bruno Kittel. Mit Unterstützung des Deutschlandsenders (doch ohne Anteilnahme der Berliner Funkstunde — ein recht merkwürdig berührendes Verhalten!) gelang es dem unermüdlichen Pionier Draesekescher Kunst, dem ersten Teil des gewaltigen Oratoriums zu einer annehmbaren Wiedergabe zu verhelfen. Dem etwas einförmigen, weitschweifigen „Vorspiel" gegenüber bedeutet das Erste Oratorium „Christi Weihe" mit seiner dramatisch geschickten Gegenüberstellung der „guten" und „bösen" Geister, mit der innigen 3. Partie („Johannes und Jesus") und dem melodisch ergreifenden Schlußchor eine bedeutsame künstlerische Steigerung. Und dann die meisterhafte Behandlung der Chöre, diese unglaubliche Ausnutzung letzter physischer Kräfte, sodaß der Hörer mitunter in der Fülle tönender Fluten fast zu versinken vermeint! Dieser Draeseke ist wirklich etwas Einmaliges, Einzigartiges, und es ist einfach unerklärlich, daß die heutigen Konzertunternehmer gleichgültig an dem Werk eines Mannes vorübergehen, der es verdient, zu den Besten seiner Zeit gerechnet zu werden, dessen künstlerische wie menschliche Ehrlichkeit (Siehe die „Konfusion in der Musik", für die man Draeseke noch heute die Hand drücken möchte) in der Gegenwart mehr Achtung und Anerkennung denn je verdient.

Die übrigen Ereignisse der ersten Januar-Hälfte seien nur kurz erwähnt. Das Jahr begann in der Städtischen Oper mit einer sehr gelungenen Wiederaufnahme der „Fledermaus" (mit einer reizenden kleinen Episode: Rosalinde im ersten Akt zu Alfred: „Aber worauf warten Sie denn noch?" Alfred (tiefsinnig): „Ich warte — auf den neuen Intendanten!!"

— Hoffen wir, daß die Intendantenfrage bis zum Erscheinen dieses Berichtes endgültig geklärt ist. (Als Spitzenkandidat wird immer häufiger der bekannte Sänger Erich Rhode genannt.) — Die Staatsoper brachte eine „Walküre" in einer unvergeßlichen Besetzung heraus. Die Namen der Hauptdarsteller sprechen für sich: Frieda Leider, Viorica Ursuleac, Rudolf Bockelmann, Franz Völker. — In einem Staatsopernkonzert hörte man unter Kleibers Leitung einige recht verstaubte, unbedeutende historische Ausgrabungen: Eine Sinfonie von Sanmartini, die irgendwo durch einen unglücklichen Zufall entdeckt wurde, und ein Quadrupelkonzert von Spohr. — Die „Deutsche Bühne" begann ihre Konzerttätigkeit mit einem Sinfoniekonzert unter Carl Schuricht, das einen hervorragenden Eindruck bot. Besonders überraschend war der musikalische Wert einer hierzulande fast völlig unbekannten Ouvertüre zu Richard III. von Robert Volkmann. — Ein Wort des Lobes für den Pianisten Winfried Wolf, der sich im Verlauf von drei anspruchsvollen Klavierabenden mit Orchester immer mehr in die Gunst des Berliner Publikums einspielt.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Die vorweihnachtliche Zeit brachte eine starke Zunahme der musikalischen Tätigkeit, vor allem nach der haus- und kammermusikalischen Seite hin. Aber auch die große Konzert- und Operntätigkeit setzte sich unvermindert fort. So brachte Peter Raabe in Aachen neben dem von Selma Erler-Berlin recht gut vorgetragenen G-dur-Konzert Beethovens Schumanns nur selten zu hörende Genoveva-Ouvertüre, Bruckners „Dritte" und, in Anwesenheit des Komponisten, der nur durch Krankheit daran verhindert wurde, selbst zu dirigieren, Hauseggers „Natursinfonie", deren starker Form- und Ausdruckswille tiefen Eindruck hinterließ. Vorbildliche Pionierarbeit leistet der Kampfbund für deutsche Kultur unter Reinhold Zimmermann, unterstützt durch das von A. Luig geschaffene und geleitete Kpfbd.-Orchester. Bochum erlebte das Gastspiel der italienischen Stagione mit Rossinis „Barbier von Sevilla" unter Edmondo de Vecchis suggestiver Leitung vor einem ausverkauften Hause. Im Sinfoniekonzert brachte Reichwein Pfitzners Sinfonie und Schumanns von Gieseking virtuos dargebotenes Klavierkonzert. Einen Joseph-Haas-Abend gab Gustav Classens in Bonn, wobei die „Heilige Elisabeth", die Variationen und Rondo für Orchester, „Tag und Nacht" und die Klavierelegien „Alte, unnennbare Tage" sowie die „Gesänge an Gott" in mustergültiger Wiedergabe erklangen und dem Meister neue Freunde zu den getreuen alten hinzugewannen. In Bielefeld erlebte das Cellokonzert des in Berlin wirkenden Hans Bullerian, Schülers von Liadow und Rimsky, mit Steiner vom Havemannquartett seine erfolgreiche Uraufführung unter Gößlings Leitung. Braunschweig gab die Uraufführung der Oper „Engelbrekt" des schwedischen Komponisten Nathanael Berg unter der musikalischen Aegide Willy Czerniks, eine dramatisierte Historie des schwedischen Freiheitshelden, der 1431 ermordet wurde, im Wagnerstil befangen, aber doch durch eingestreutes musikalisches Nationalgut von Wert. In Dortmund gastierte Riele Queling-Köln als ausgezeichnete Solistin in Schumanns selten zu hörender Geigen-Fantasie mit Orchester, die Sieben geschickt leitete. Paul Graeners „Friedemann Bach" erzielte unter Hans Trinius warmen Beifall. Düsseldorf erlebte unter Balzers Leitung die Erstaufführung des Weihnachtsoratoriums von Kurt v. Wolfurt-Berlin, das seine Rezitative den Evangelien des Matthäus und Lukas entnimmt und dazwischen alte deutsche Volkslieder einstreut, in der Einführung des Herodes ein neues Moment bringt und musikalisch archaisiert. Der Erfolg war stark und verdient. Als Gast erschien hier das „Quartetto di Roma" mit Respighis nach alten Lautentänzen eingerichtetem Werk, das lebhaften Applaus fand. Im Opernhaus bot Harald Kreutzberg sein Ballett „Die Puppenfee" als erfreuliche Bereicherung dieser an sich armen Gattung. Zum Besten der Winterhilfe sangen die Männergesangvereine des Gaues Düsseldorf unter Toni Wilberts Leitung, eine begrüßenswerte Tat! In Essen war das Konzert des Gesangvereins katholischer Lehrer dem Schaffen Otto Siegls gewidmet, so dessen „Verliebten alten

Reimen", denen Prof. Oberborbeck ein überlegener Dirigent war. Max Fiedler kam als Pensionär mit einem Konzert zu Worte, in dessen Verlauf man Bruckners „Siebte" und Beethovens „Vierte", von Fiedler auswendig dirigiert, hörte. Unter Joh. Schülers Leitung kam die Adventskantate von Otto Besch-Königsberg zur erfolgreichen Erstaufführung, und der Essener Orgelvirtuos Nowakowski bot zusammen mit der Sopranistin Helscha Ingnaschak eine Regerfeier zum Gedächtnis von dessen 60. Geburtstag im Sommer dieses Jahres. Zwißler ließ im Frankfurter Museumskonzert Debussys „Nocturnes" und Rudi Stephans „Musik für Orchester" als aufschlußreiches Widerspiel der Kräfte zu Gehör kommen. Haasens oben genannte „Heilige Elisabeth" erklang auch in Hagen, hier mit 1000 Mitwirkenden unter Inderaus Gesamtleitung und fand begeisterten Widerhall. Hamborn brachte Schumanns „Paradies und Peri" unter Volkmanns Leitung; man erkennt, wie das Chorische im Vordergrund der Vorweihnachtszeit neben dem Kammermusikalischen stand. Hoffnungsthal hat in Gustav Feger seit Jahren einen jugendlich vorwärtsstrebenden und als Chorerzieher und -leiter wie als Pianist und Vortragsredner beste volksbildnerische Arbeit leistenden Musikpionier, der sich für die klassische Musik ebenso energisch einsetzt wie für die romantische und moderne deutsche Prägung. Den Versuch einer Erneuerung der Operette machte das von Johannes Müller komponierte Singspiel „Musik und Liebe", das im Kasseler Staatstheater erschien, ohne freilich textlich höhere Ansprüche zu erfüllen. In Krefeld bot die Tanzleiterin Irmgard v. Müller als Uraufführung ein „Tanzmärchen" nach einer Suite von Julius Weismann, ein hübscher, nur dramaturgisch nicht ganz gelungener Versuch. Seine westdeutsche Erstaufführung erlebte Mark Lothars „Tyll", die Eulenspiegeloper nach de Costers Roman, eine erfreuliche Bereicherung der unterhaltsamen Gattung der Oper, deren musikalische Inszene Dr. Heinz Drews mit gutem Gelingen besorgt hatt. Um das in seinem Bestand durch mäßigen Besuch gefährdete Mainzer Theater zu halten, plant man eine Arbeitsgemeinschaft mit Wiesbaden, womit beiden Städten gedient sein würde. Münster feierte sein Cäcilienfest, zum Schaden des Besuchs zu sehr in die Nähe des Weihnachtsfests gelegt, aber unter G. L. Jochum vor allem am Orchesterabend gute Leistungen bringend, vor allem mit Regers, von Johanna Egli-München hervorragend gesungenem „Hymnus der Liebe". Osnabrück gab mit seinem neuen Deutschen Nationaltheater Gastspiele in Holland, die unter Intendant Dr. Storz Beethovens „Fidelio" brachten und trotz einer chauvinistischen Hetze im Haag bei Publikum und Presse gleich starken Erfolg davontrugen. Franz Rau waltete als musikalischer Leiter. In Remscheid gab Prof. Oberborbeck die Uraufführung des Chorwerks „Ekkhard" des ehemaligen Bonner Musikleiters Max Anton, das, als Zeitdichtung gedacht, Bachschen und Wagnerschen Stil zu verschmelzen sucht und als starkes Wollen zur Achtung zwingt. Trier hat unter seinem Intendanten Fritz Kranz die finanzielle Sicherung durch die Reichskulturkammer erreicht. In Wiesbaden brachte Elmendorff einen italienischen Opernabend mit Puccinis „Mantel", Spinellis „A basso porto", zwei eindeutigen Marksteinen des Verismo, wobei die musikalisch stärkere Potenz bei Puccini liegt. Humperdincks „Hänsel und Gretel" hörte man als Weihnachtsgabe in Wuppertal und Remscheid, in beiden Fällen sorgsam vorbereitet, dort durch August Vogt, hier durch Tanu Markgraf.

Köln als „Rom des Westens" erlebte naturgemäß eine besondere Bereicherung der vorweihnachtlichen Musik. Die Kölner Chorvereinigung unter W. Bredacks Leitung gab Händels „Messias", der Bachverein (H. Boell) das Bachsche Weihnachtsoratorium, beide vortrefflich vorbereitet und ausgeführt, und über Bachs Stellung zum gregorianischen Choral handelte der Domorganist Bachem mit der Kathol. Kirchenmusikabteilung der Hochschule für Musik unter Pater Johner anläßlich der Choraltagung des Cäcilienvereins der Diözesen Köln und Aachen. Der Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein unter Md. Pielken bot, unterstützt vom Kampfbund für deutsche Kultur, alte und neuere Weihnachtschöre in den Bearbeitungen von Thiel, Kretzschmar, Huber, Woyrsch, Riedel, dazu Originalwerke von Schwartz und Unger, wozu das Priskaquartett u. a. Sträßers wertvolles Quartett in e-moll beisteuerte. Überreich war die Ausbeute an haus- und kammermusikalischer Arbeit: das Musikhaus Tonger, wieder in Zusammenarbeit mit dem Kampfbund,

begann eine Reihe von Hausmusikstunden mit einem Abend „Reger und sein Kreis", wobei Regers seinem Kölner Freunde Dr. Gemünd in seiner Wiesbadener Zeit 1898 zur Hochzeit geschriebener Streichquintettsatz „Liebestraum" und sein nachgelassenes Geigenduo zur ersten Aufführung kamen, Walter Trienes aus Haasens „Hausmärchen" ausgezeichnet vortrug und Angela Litterski Ungers „Lönslieder" sang. Das Eva Franke-Quartett wirkte ebenfalls an diesem Abend mit. Seine junge „Musikantenschar" führte Edo Drolshagen als tüchtige Solo- und Ensemblegeiger vor, und in der Musikbücherei, deren Programme von Leonie Hähner vorbildlich zusammengestellt werden, kamen Kölner Komponisten zu Worte (Lemacher, Trunk, Siegl, Unger), dazu Haydns Spieluhrmusik und die Weihnachtsmusik von K. Thomas, alles sauber und eindrucksvoll von jungen Musikern wiedergegeben (Steinkrüger-Klavier, Tilly Steinkrüger-Gesang, Fred Rothpletz-Violine, Gertr. Kiselbach-Bratsche, Uhl-Cello, Kirst-Flöte, Chor G. Fegers). Einen Volksmusikabend mit Vorführungen der Gitarre als Solo- und Begleitinstrument gab im Musikhaus Tonger Ernst du Vinage, weiter einen Weihnachtsabend mit Werken von Grabner, Brahms und Hans Lang. Die eben genannten Herren Steinkrüger und Rothpletz ließen Siegls Suite op. 59 und eine Sonatine von dem Schweizer Jesinghaus mit gutem Gelingen zu Gehör kommen, beides junge, strebsame und von bestem Können getragene Künstler. Das Priskaquartett erfreute mit selten gehörter Kammermusik: einer Ph. E. Bach zugeschriebenen reizenden Triosonate, Dittersdorfs Es-dur-Quartett und Vivaldis Konzert für 3 Geigen. Einen Beethovenzyklus mit Erläuterungen begann der Pianist Carl Ottersbach, unterstützt von Anna Bodenheim, und einen recht gelungenen Arienabend mit Orchester Aenne Robens zusammen mit dem von Aug. Forstmann geleiteten Orchester des E. Haas-Konservatoriums. Anspruchsvollere Veranstaltungen gaben der Kölner Männergesangverein mit seinem ersten Winterkonzert, in dessen Rahmen Richard Trunks soeben in Berlin aus der Taufe gehobener, dem Führer gewidmeter und höchst erfolgreich allenthalben wiedergegebener Zyklus „Feier der neuen Front" seine westdeutsche Erstaufführung erlebte und begeisterte Aufnahme fand. Gigli ersang sich ebenso lebhaften Beifall an einem Abend der Westdeutschen Konzertdirektion wie Willi Domgraf-Faßbaender im 3. Meisterkonzert, wo auch Cecilia Hansen als allerdings ein wenig kühl reflexive Geigerin sich erfolgreich vorstellte. Im Rahmen einer Werbeveranstaltung der „Deutschen Bühne", bei welcher der Kölner Kunstdezernent Dr. Zülch neben dem Reichsleiter Dr. Stang treffende Worte fand und Dir. Molitor für die Kölner Bühnen sprach, hörte man unter Fritz Zauns Leitung, von Solisten des Opernhauses vorgetragen die Hölderlinhymnen von R. Strauß, Pfitzners „Oluf-Ballade", die „Glockenlieder" von Schillings und Siegfried Wagners „Fahnenschwur", vom Kölner Männergesangverein geboten, alles in denkbar sorgsamster Nachgestaltung.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Ein neustudierter und neu inszenierter „Othello" in der Staatsoper zeigte, welche Höhe ehrlich erarbeiteter Künstlerschaft durch das Zusammenwirken unsrer besten Kräfte erreicht werden kann; die Aufführung muß bedeutend genannt werden schon wegen der fesselnden Wucht, mit der Clemens Krauß als Dirigent den Aufruhr der Verdischen Musik verlebendigte. Josef v. Manowarda ist gewiß kein geborener Jago, aber er kommt dem Dämonisch-Tragischen der Rolle durch seine aufs Höchste gesteigerte Stimmkultur so nahe, daß auch diese sozusagen abgeklärte Verkörperung des bösen Prinzips hohen künstlerischen Ausdruckswert gewinnt; Frau Ursuleac (Desdemona) kann uns wohl nur durch ihre blühenden Stimmittel zufriedenstellen und auch Herr Völker (Othello) findet in erster Linie mit seinem Gesang den Weg zu unsren Herzen. In den neuen Bühnenbildern zeigte sich zum ersten Male Clemens Maria Holzmeister, der bekannte Wiener Architekt und jetzige Nachfolger Alfred Rollers, mit wirksam aufgebauten Dekorationen; neben der Glanzleistung des Orchesters muß die des Opernchors wiederum besonders hervorgehoben werden.

In Massenets „Manon" gastierte der polnische Tenor Viktor Brégy, derzeit in Bern tätig, als Des Grieux, indessen reichte seine Stimme nicht aus für unser großes Haus. — Das Gastspiel Richard Taubers bot keine Überraschungen, wenngleich es von seinen Anhängern in Publikum und Presse gerne zur Sensation gesteigert worden wäre: die operettenmäßig manierierte Deklamationsart des Sängers, die nie im dramatischen Zusammenspiel, sondern stets in bewußter konzertanter Eitelkeit ihre Wirkung sucht, kann auch den Figuren eines Don Ottavio (im Don Juan) oder eines Linkerton (Butterfly) nur durch Entfaltung süßer Lyrismen beikommen.

Ein „Ballett für große und kleine Kinder" nennt sich das „Weihnachtsmärchen" von Margarete Wallmann, die sich nun schon, wenngleich nicht offiziell dazu ernannt, als Ballettmeisterin unserer Staatsoper habilitiert zu haben scheint. Es ist dies ein durch eingestreute Märchen (Hänsel und Gretel, Dornröschen, Schneewittchen, der standhafte Zinnsoldat und die Bremer Stadtmusikanten) den Kindern schmackhaft gemachtes Arrangement von allerhand netten Wundergeschichten und graziösen Tänzen, in denen unser Balletensemble wie immer zu glänzen versteht; abgeschlossen wird es durch ein stimmungsvolles Schlußbild „Christmette". Auch musikalisch ist das neue Ballett nichts weiter als ein Potpourri, hauptsächlich aus Johann und Josef Strauß, wozu sich diesmal wieder Franz Salmhofer bereit gefunden hat.

Felix Weingartner dirigierte ein Konzert unsrer Philharmoniker, worin zwei seiner eigenen Werke zur Aufführung kamen: eine „Tragische Sinfonie" (zum Gedenken an den Tod Franz Schuberts geschrieben und in Schubertschen Bahnen wandelnd, jedoch im Verlaufe seiner Entfaltung immer mehr zu einem echten Weingartner werdend, — leicht, flüssig und elegant) und ein Liederzyklus „An den Schmerz", dessen Verse Weingartners jugendliche Gattin Carmen Studer gedichtet hat: mehr rezitativische Gesänge als formstrenge Lieder, vom Orchester gut untermalt; durch ihre Interpretin, Lotte Lehmann, war ihnen der Erfolg gesichert. Mit einem Meisterstück Weingartners, seiner klassischen Auslegung der Beethovenschen „Fünften", schloß das freundlich aufgenommene Konzert. — Ein mehr gesellschaftliches Ereignis bildete das Festkonzert des vereinigten Sinfonie- und Funkorchesters der „Wiener Sinfoniker" mit einem reichhaltigen Programm, dessen Beifall mit Recht dem Gastdirigenten Arturo Lucon gespendet wurde; aber auch Elisabeth Schumann, die anstelle der erkrankten Frau Lehmann Richard Straußsche Lieder sang, nahm an den Ehren des Abends berechtigten Anteil. — Leop. Reichwein brachte im vierten seiner Sinfoniekonzerte in prachtvoll gegliederter und nüancierter Wiedergabe Beethovens „Pastorale" neben Straußens „Domestica" zu Gehör; das letztere Werk, flott und ermunternd am Beginn, stimmungsreich in gewissen Teilen der Mitte, kann selbst bei so glänzender und klugbedachter Interpretation gegen Schluß den Eindruck ermüdender Länge und gewaltsamer Übertreibung nicht ganz bannen. — In einem von Oswald Kabasta geleiteten Konzert, dessen Hauptprogrammstück Bruckners Achte bildete, spielte Adolf Busch mit altbewährter Meisterschaft das Brahms'sche Violinkonzert.

Das Feld des geistlichen Oratoriums scheint nun in Österreich in glücklicher Weise neu bebaut zu werden; hatten wir kürzlich Gelegenheit, über ein Volksoratorium von neuer Eigenart, den „Heiligen Franziskus" von Ernst Tittel zu berichten, so ist es eine ebenso erfreuliche Aufgabe des Chronisten, die Uraufführung des Oratoriums „Leopold der Heilige" zu verzeichnen, die kürzlich in Klosterneuburg nächst Wien stattfand; es ist dies die Vertonung einer von Richard Kralik herrührenden, in vier Bildern dramatisch gestrafften Legende des Schutzpatrons von Niederösterreich, des heil. Leopold, und der rührenden Geschichte von der Auffindung des Schleiers der Markgräfin Agnes, durch die österreichische Tondichterin Mathilde Kralik, die als Schöpferin wertvoller Musik längst bekannt geworden ist. Sie weiß auch hier das romantisch zauberhafte Element der Dichtung musikalisch geschickt zu illustrieren, in sinfonischen Vor- und Zwischenspielen und in zahlreichen Chorsätzen Handlung und Stimmung nachzuzeichnen und ihre musikalische Thematik auf einem fesselnden orchestralen Unterbau glücklich zur Geltung zu bringen; die Aufführung stand unter der umsichtigen Leitung von Prof. Andreas Weißenbäck; in den Solopartien waren hervorragend beschäftigt: Kammersänger Georg Maikl (durch die schwierige, aber wichtige und dankbare Rolle des Chorführers), dann Erika Rokyta, Anna Stangelberger, Elemer von John, Ladis-

laus Kemeny und Edmund Paletzek, die Klosterneuburger Kirchenchöre und das Wiener Kammerorchester. Es wäre zu wünschen, daß das schöne Werk seinen Weg auch in die größeren Oratorienvereinigungen fände oder gar, wie Liszts „Heilige Elisabeth", von der Opernbühne herab seine unbestreitbaren Vorzüge verkünden könnte.

Ein denkwürdiges Ereignis bildete das zum 60jährigen Bestehen des Wiener Akademischen Wagnervereins veranstaltete Festkonzert. Diese Vereinigung, die in der Geschichte der Wagner-Bewegung eine bedeutsame Rolle gespielt hat, kann und muß auch heute, wo der Streit um Wagners Werk scheinbar ausgefochten ist — in Wirklichkeit aber grundsätzlich noch immer besteht —, ihre ideale Aufgabe darin erblicken, im Geiste Richard Wagners für deutsche Kunst zu streiten, ihre Ziele und Wege im Auge zu behalten, zu überwachen und zu bestimmen. Die Leitung des Jubelkonzerts hatte Leopold Reichwein in den Händen, neben ihm stand ein zweiter Großer unter den zeitgenössischen Interpreten, Josef Pembaur, und mit ihnen im Bunde das neu gegründete, von Reichwein selbst geschulte und erstaunlich rasch zur Höhe emporgeführte Wiener „Richard Wagner-Orchester". Wagner, Liszt und Bruckner standen auf dem Programm, die „Faust"-Ouverture am Beginn, das „Meistersinger"-Vorspiel, das ewig junge Bekenntnis zu deutscher Art und Kunst, am Schluß, in der Mitte Bruckners überwältigende III. Sinfonie, die bekanntlich Wagner gewidmet ist, und das Liszt'sche A-dur-Konzert. Pembaurs Spielweise ist von jener großen Art, wie sie von Liszt selbst berichtet wird: wo das Virtuose zwar unbedingt gefordert wird, aber nie im Vordergrund steht, sondern stets das Fundament erkennen läßt, über dem der menschlich-künstlerische Inhalt einer warm erfühlten Thematik sich emporschwingt, Pembaurs Spiel ist außerdem von einer hinreißenden Überzeugungskraft, von einem erregenden Fanatismus und von der lebensvollen Glut persönlichsten Mitempfindens. Der überfüllte Saal feierte denn auch ihn wie Reichwein in überschwenglichen Dankesbezeigungen, wie sie sich solchen Künstlerpersönlichkeiten gegenüber nur gehören.

Ansprechende Neuheiten brachten unsere Männerchorvereinigungen zu Gehör; so vor allem der „Schubertbund" mit zwei Chören „Von der Vergänglichkeit" von Richard Trunk, die die bedeutende Eigenart dieses bei uns noch viel zu wenig beachteten Komponisten ins beste Licht stellten. In dem zweiten dieser Männerchöre mit Orgel, betitelt „Abend", sang die im Vorjahre preisgekrönte Konzertsängerin Maria Schubert das Sopransolo; hier und in mehreren Schubert'schen Liedern gewann sie durch den Wohllaut ihrer schönen und großen Stimme und durch seelenvolle Vortragskunst sogleich die Sympathien der gesamten Zuhörerschaft. Nebst einem kräftigen „Morgenspruch" von Karl Friedrich Fischer sei noch der Kompositionen des nun 70jährigen Max Egger gedacht, der (ein Enkel des berühmten Theoretikers Simon Sechter) im Schubertbund durch sein hymnisches Chorwerk „Herbstfeier" und beim Männergesangverein „Arminius" mit einer größeren Kantate für Männer-, Frauen-, Kinder- und gemischten Chor, Orchester und Orgel, betitelt „Deutsche Seele — deutsches Lied" zu Worte kam; es ist dies letztere Werk ein Kranz von schwungvollen und mit Sicherheit abgestimmten charakteristischen Tondichtungen.

Der italienisch-schweizerische Dirigent Goffredo Sajani trat in einem Sinfoniekonzert auch mit einer Uraufführung von Robert Kreihsl hervor, die sich „Kleine Fabel für meine Geige" betitelt und die Opuszahl 101 trägt, — einer sinfonischen Dichtung in vier Sätzen (mit Paula Gontard, Eduard Erhard und dem Geiger Wolfgang Schneiderhan als Solisten). Es ist die Geschichte eines Geigers, der das Lied nicht finden kann, das den Menschen gefällt, und hat sich auch wohl selbst in ihrer musikalischen Darstellung noch nicht ganz aus dem Problematischen einer schönen Idee zur Sicherheit eines eigenen überzeugenden Stiles zurechtgefunden.

In einem Wagnerkonzert unter Zemlinsky fesselten vor allem die beiden Mitwirkenden: Josef von Manowarda — über dessen hohes Künstlertum längst nur mehr eine Stimme des Lobes und der Anerkennung herrscht — und Alice v. Schrötter-Coroza; „Isoldens Liebestod", den sie sang, kam nicht zur vollen Geltung, da der Dirigent das Orchester vergebens zu einem bescheideneren Zurücktreten gegenüber der Gesangsstimme zu bringen versuchte, dagegen gefiel die Sängerin außerordentlich mit der Wiedergabe von dreien der Wesen-

donck-Lieder, da sich in diesen, glücklicherweise bloß vom Klavier begleiteten, ihre stimmlichen und geistigen Vorzüge rein und unbehindert entfalten konnten. — Lotte Lehmann, auch im Konzertsaal bezwingend wie auf der Bühne, griff in ihrem Liederabend u. a. nach den selten gehörten zarten Blüten Robert Franz'scher Lyrik. — Dusolina Giannini singt auch deutsche Lieder mit erstaunlicher Einfühlung und bezaubernder Phrasierung. — Helene Vierthaler verdient hervorgehoben zu werden, da sie für Schubert wie für Strauß, für Wolf wie für Marx den richtigen zwingenden Ausdruck findet.

Auffallend zurückgetreten scheint bei uns die Pflege der Kammermusik, denn der Jubiläums-Zyklus des Sedlak-Winkler-Quartetts spielt sich leider allzu bescheiden in einem etwas abgelegenen und daher auch nicht nach Gebühr beachteten intimen Saal der Innern Stadt ab; die Großzügigkeit des Programms aber, das in zehn auf die ganze Spielzeit verteilten Abenden die alte Kammermusik (auf alten Instrumenten), die Musik der Romantik und dann die bestimmter Nationalitäten bis auf die Gegenwart umfaßt, entspricht der Größe und Bedeutung dieser vornehmen Künstlervereinigung. Sehr erfreulich und willkommen war auch ein Abend des Busch-Quartetts, das jedoch nur klassische Werke und leider nichts von den neueren brachte. Dagegen erfreute die junge Quartettvereinigung Mihatsch-Heller mit einer prächtigen Aufführung von Regers Es-dur Quartett op. 109. — Ein ernster Abend von hochkünstlerischer Qualität war der der Orgelvirtuosin Susi Hock mit einer Folge alter Meisterwerke von Frescobaldi, Albinoni und Bach. — Guido Peters, der besten einer, wenngleich auch einer der Stillsten und Bescheidensten, verdient, aus seiner Zurückhaltung hervorgezogen zu werden, umso mehr als er in einem eigenen Kompositionskonzert Proben eines reichen glücklichen Schaffens gab, aus dem wir, als charakteristisches Paradigma und Muster der Art, die „Fantasie für Klavier in h-moll" hervorheben wollen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Die im Dezember gesendeten Bach-Kantaten.

Kantate Nr. 164 nur teilweise von Bach.

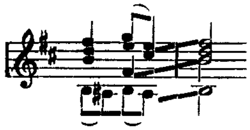
Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Auch in diesem Monat gelangten fünf Kantaten zur Aufführung. Über die auf den ersten Advent, die spätere Fassung von: „Nun komm, der Heiden Heiland" (Nr. 62) sowie die auf den ersten Weihnachtsfesttag: „Gelobet seist du, Jesu Christ" (Nr. 91) fasse ich mich ganz kurz, obwohl es sich um zwei herrliche Choral-Spätwerke handelt, die eine besondere Aufmerksamkeit verdienten. Die großen choralischen Eingangschöre dieser Zeit könnten einmal einer besonderen Betrachtung wegen ihrer ungemeinen klanglichen Klarheit unterzogen werden, die besonders auf der vergeistigten Vereinfachung der trotzdem überaus vielsagenden Motivik beruht. Den hinsichtlich Verteilung der Klanggruppen mit größter Vorsicht vorgenommenen Aufführungen gelingt auch eine geradezu mustergültige Klarheit dieser Sätze.

Etwas mehr sei über die zwei Trauungskantaten gesagt, die in Ermangelung von Adventskantaten überaus dankenswert zur Aufführung gelangten. Davon ist die erste: „Der Herr denket an uns" (Nr. 198) ein Jugendwerk, gehört aber doch wohl ihrer geistigen wie musikalischen Reife wegen, eher in die Weimarer als in die Mühlhausener Zeit, wo sie Bach mit nur 23 Jahren geschrieben haben müßte. Man staunt, mit welch' verschiedener geistiger Einstellung die vier den Text bildenden und fast gleich lautenden Psalmverse — in zwei Außenchören und zwei Arien — kompositorisch gefaßt werden. Die Gründe glaube ich angeben zu können. Sie liegen zunächst darin, daß das Werk zweiteilig gedacht ist, die erste Hälfte vor, die andere nach der Trauung zur Aufführung gelangte, übrigens die übliche Traukantaten-Anlage. In welcher Art sich dies nun in der Musik, und zwar sehr exakt, auswirkt, sei bei Gelegenheit an anderer Stelle klargelegt. Die Kantate könnte übrigens, ihrer

leichten und bequemen Ausführbarkeit ſowie ihres allgemein gehaltenen Textes wegen, ſehr wohl auch heute bei gleichen Anläſſen herangezogen werden, zumal es um unſere heutige Trauungsmuſik-Literatur traurig genug beſtellt iſt. Etwas ganz Beſonderes iſt die andere Trauungskantate: „Gott iſt unſre Zuverſicht" (Nr. 199). Sie iſt auf ein unbekanntes Paar geſchrieben, das, dem Text zufolge, erſt nach allerlei Ungemach und treuem Harren zu ſeinem Ziel gelangte. Hierauf gründet ſich gleich der beſondere Eingangschor, der durchaus original iſt, übrigens aber im Orcheſterteil einige Lücken aufweiſt. Die bisherige Anſicht den Trauungskantaten gegenüber — mit Ausnahme der eben beſprochenen — ging nämlich dahin, daß Bach ſich hier die Sache leicht gemacht, nämlich durchgehends mit Entlehnungen gearbeitet habe. Nichts unrichtiger als dieſe Anſicht. Die beſonderen Aufgaben, die die Texte und Bach ſich ſtellten, hätten mit anderer Muſik meiſt gar nicht gelöſt werden können. Außer der letzten Arie ſind hier alle Stücke original, und in der Arie: „O du angenehmes Paar!" liegt ſogar etwas Einmaliges vor, nämlich eine zärtlichſte, von feinſtem ſinnlichem Zauber durchglühte Hochzeitsmuſik, wie wir ſie zum zweiten Male nicht beſitzen. Welches Klangkolorit allein! Eine Solovioline, gedämpfte Violinen und Fagott! Es läßt ſich nämlich beweiſen, daß die nur als Bruchſtück erhaltene Weihnachtskantate, in der ſich die Arie, aber ſtark vereinfacht und des ſinnlichen Klangzaubers entkleidet, wiederfindet, auf der Trauungskantate fußt, wenigſtens in dieſer Arie. Auch die erſte Arie iſt köſtlich und unweigerlich aus dem Text hervorgegangen. Überhaupt die Trauungskantaten! Die haben's in ſich!

Ein Sonderfall bedeutet aber die Kantate auf den dritten Weihnachtsfeſttag: „Sehet, welch' eine Liebe", die W. Ruſt, der als ſolcher vertrauenswürdigſte Herausgeber Bachſcher Kantaten, unter Nr. 64 der Geſamtausgabe veröffentlicht hat. Das Werk iſt m. W. bis dahin noch in keiner Weiſe beanſtandet worden. Angriffspunkte bieten vor allem die beiden Arien, von denen die erſte weder in rein muſikaliſcher noch geiſtiger Hinſicht im Bachſchen Sinne ernſt genommen werden kann. Von offenſten Quintenparallelen ganz abgeſehen, ſtoßen wir auf eine Unreinlichkeit im Satz, die mit Bachſchen Freiheiten hinſichtlich ſelbſtändiger Stimmenführung nichts mehr zu tun hat, ſondern entweder auf einen ganz vernachläſſigten oder unentwickelten Komponiſten, der dabei aber doch mit Bachſchen Freiheiten arbeiten möchte, ſchließen läßt.

So heißt der Anfang:

Faſt ſo viele Fehler und Unſtimmigkeiten wie Noten beim Taktübergang!

Geradezu kindlich primitiv ſind, immer im Bachſchen Sinn, die beiden inſtrumentalen Mittelſtimmen behandelt; der Mann weiß nicht, was er mit ihnen eigentlich anfangen ſoll, und gibt zur Hauptſache mehr oder weniger ſchlechte Füllſtimmen, gelegentlich ſo, daß Mozart ſeinen draſtiſchen Ausdruck gebrauchte: wie das Kind im Dreck. Überhaupt der ganz lockere Satz mit klaffenden Lücken! Derartiges darf einem Bach auch dann nicht zugeſchrieben werden, wenn er aus irgendeinem Grunde genötigt geweſen wäre, etwas hinzuſchmieren. Das konnte er aber überhaupt nicht. Sehr ſchwach iſt der geiſtige Befund. Sinn hat lediglich die aufſteigende Tonleiter, die den Rauch verſinnbildlichen ſoll. Gerade das iſt aber recht ſchwach, zumal die Tonleiter ohne geiſtige Diſziplin zur Anwendung gelangt. Wie Bach den Rauch zu geben vermag, zeigt ſein Tabakslied, nämlich keineswegs tonleitermäßig. Vollends aber die aufſteigende Tonleiterfigur im erſten Rezitativ: „Geh, Welt!" Hier hat das Wort die Bedeutung „weggehen". Der famoſe Komponiſt hat wohl einmal gehört daß „gehen" mit Tonleitermotiven gegeben wird. Weggehen aber! Ein Duſelkopf! Reichlich geiſtlos und völlig lahm wirkend iſt die zweite Arie, deren brauchbaren zweiſtimmigen Satz man mit dem dreiſtimmigen vergleiche. Kaum kommt nämlich die Singſtimme hinzu, ſo wird die Angelegenheit höchſt problematiſch. Der Komponiſt legt Sing- und Oboenſtimme kanoniſch an, erſchwert ſich alſo die Aufgabe. ohne ſie aber noch wirklich zu beſiegen, wie

man ganz den Eindruck erhält, als arbeitete hier ein Schüler Bachs. Das meiſte Dreiſtimmige iſt gewollt, emſtlich gewollt, aber noch nicht gekonnt, die gewaltſame Modulation von e-moll nach a-moll (S. 131 oben) ſogar das reine Abenteuer. Unbedingt von Bach ſtammt der Satz zu den nicht weniger als drei Chorälen, es ſei, daß für den mittleren, ganz einfachen, Bach lediglich die Anregung gegeben hätte, den Baß in laufenden Achteln anzulegen, weil ſich hiefür eine echt Bachſche Abſicht nachweiſen läßt. Bei der, übrigens nicht durchgeführten Kanon-Arie iſt dies nicht der Fall. Doch wer weiß, was daraus geworden wäre, hätte Bach die Sache ganz in die Hand genommen. So ſollte es wohl eine Übung ſein.

Auch der erſte Chor, eine ſtrenge, vierſtimmige Fuge, iſt mit ſeinem zwar linearen, aber ſtarren Satz, ſeinen zahlreichen Quintenparallelen und ſonſtigen Unreinlichkeiten ſchwerlich von Bach, hängt aber beſtimmt irgendwie mit ihm zuſammen. Die teils ſehr bequeme Kontrapunkterei mit dem langen Melisma auf „erzeiget", die zu langen Terzen- und Sextenparallelen-Folgen führt, wie auch dem langen, echt ſchulmäßigen Orgelpunkt, wird man kaum unmittelbar mit Bach in Verbindung bringen dürfen. So komme ich zu dem Ergebnis, daß hier, als Ganzes genommen, die Arbeit eines Schülers Bachs vorliegt und zwar aus der ſpäteren Leipziger Zeit Bachs, obwohl die Kantate in die erſte verlegt wird. Unbedingt iſt das Werk auch zur Aufführung gelangt, da ſogar die Bachſchen Originalſtimmen vorliegen. Hingegen liegt keine Bachſche Originalpartitur vor, wohl aber eine alte Partiturabſchrift mit — *Bachſchen Korrekturen!* Und ich vermute, daß dies die Originalpartitur iſt, die nun aber nicht von Bach, ſondern von einem ſeiner Schüler ſtammt. Noch etwas Beſonderes weiſt die Partitur auf, ſo gut wie keine Generalbaßbezifferung. Die Kantate dürfte, als *dritte* Weihnachtskantate, in gewiſſer Eile hergeſtellt worden ſein, zur Ausarbeitung einer Bezifferung war keine Zeit mehr vorhanden und deshalb unnötig, weil ſich in ſolchen Fällen Bach ſelbſt an die Orgel ſetzte. Manches Einzelne wäre noch über das Werk zu bemerken, und ich wende mich hier noch beſonders an die Muſiker aus ſtrenger Schule mit dem Erſuchen, ſich mit dem Fall zu beſchäftigen. Es iſt leider überhaupt in ihren Reihen hinſichtlich ernſter Beſchäftigung mit Bach ſehr ruhig geworden, ſeit Schreyers Tode wüßte ich keinen mehr, der ſich gerade nach dieſer Seite hin um Bachs Werke noch bemühte.

Erſt nachträglich bin ich dazu gekommen, die beiden erſten im Anhang beigegebenen *Choralſätze* mir näher anzuſehen. Es ſind dies die Choräle, die in der angegebenen Partitur enthalten ſind, während in den Bachſchen *Stimmen* die von Ruſt ſeiner Partitur einverleibten Choralſätze ſich vorfanden. Und was ergibt ſich? Ganz der gleiche Schmierer, der Komponiſt mit jenem unſauberen harmoniſchen und Stimmführungs-Empfinden, wie es ſich vor allem in der erſten Arie breitmacht, tritt uns entgegen. Der Kerl ſchmiert auch hier, im einfach vierſtimmigen Satz, ſchlechtklingende, unſaubere Noten in den Akkord hinein, er iſt auch faul, einer von denen, die Quintenparallelen durch eine überſchlagende Oktave umgehen wollen (ſiehe erſter Takt auf „Alles"). Meine noch viel zu gute Meinung über dieſen Schreiber, er könnte vielleicht immerhin den zweiten Choral geſetzt haben, iſt nunmehr hinfällig. Die ganze Angelegenheit verhält ſich genauer nun wohl folgendermaßen: Unmöglich brachte es Bach über ſich, die beiden erſten Choräle — den dritten, ſein Lieblingslied: „Jeſu, meine Freude" betreffend, ließ er gleich vorweg nicht verhunzen — in dem ſchlechten Satz ſeines Schülers zur Aufführung zu bringen, und er ſchrieb noch in letzter Stunde eigene Sätze, die aber nur noch in den Stimmen Aufnahme finden konnten, während in der Partitur die Schüler-Bearbeitungen ſtehenblieben. An den Arien und auch am erſten Chor, an dem er ſicher beteiligt war — beſonders das „Sehet", das mit einer der Faſſungen in der Matthäuspaſſion übereinſtimmt —, lag ihm aber nicht ſo ſehr viel, er korrigierte das Notdürftigſte und ließ ſie im übrigen kaltblütig hingehen, froh, für den dritten Weihnachtstag überhaupt ein Werk bereit zu haben. Beſſer als z. B. die zur Hauptſache ganz niederträchtige Lukaspaſſion war die Kantate, an der Bach ja manchen Anteil hat, immer noch. Meine im Obigen aufgeſtellte Vermutung, es handle ſich um eine aus Bachs Werkſtätte hervorgegangene Schülerarbeit, trifft wohl ſo ziemlich das Richtige, und es ließe ſich auf Grund dieſer Kantate allerlei von Belang über Bachs Lehrmethode ſagen. Nur Eines: Wie weit iſt dies alles noch vom eigentlichen Bach entfernt! Selbſt wenn die

beiden Arien technisch einwandfrei wären, würde die Kluft zu wahrer Bachscher Kantatenmusik unüberbrückbar sein. Denn sie wären nur Arien als solche, ohne jene Hintergründe und ohne jenen seelisch-geistigen Zusammenhang, die jede echte Arie Bachs zu einem Baustein der Gesamtkantate machen.

Von allgemeinerer Wichtigkeit erscheint nach Darlegung des Falles noch Folgendes: Auch von W. Rust herausgegebene Kantaten müssen je nachdem auf ihre Echtheit geprüft werden, obwohl er bis dahin gerade auf diesem Gebiet unbeschränktes Ansehen genoß. Daß er gerade bei dieser Kantate, wo ihm, ein wirklich günstiger Fall, zwei ganz verschiedene Bearbeitungen gleicher Choräle vorlagen, die einen beinahe stümper-, die anderen aber meisterhaft, nicht stutzig wurde, erschüttert das zu ihm gefaßte Vertrauen gründlich. Und von den Chorälen zu den Arien zu gelangen und dort den gleichen unreinlichen Satzkünstler zu finden, wäre kein großer Schritt gewesen. Man braucht wirklich nicht wie Johannes Schreyer vor jeder reinen Quintenfolge bei Bach zusammenzuzucken und ein Werk deshalb für unecht zu erklären, Sätze mit fast durchgehends unreinlichstem Satz einem ohne Vorbehalt zuzuschreiben, hieße soviel, ihn der Meisterehre zu entheben und für Musik-Bolschewisierungen mitverantwortlich zu machen. Und hiezu geben seine unzweifelhaft echten Werke trotz gelegentlicher Flüchtigkeiten — denn lange nicht alle Werke konnte Bach einer endgültigen Durchsicht unterziehen — wirklich keinen Anlaß. Der besprochene Fall macht mit etwas ganz Neuem bekannt: Daß es Kantaten gibt, an denen Bach zwar beteiligt ist und die auch zur Aufführung gelangt sind, Kantaten aber, an denen mit untrüglicher Sicherheit Schülerhände, und zwar in rein musikalischer wie geistiger Hinsicht, erkennbar sind und die deshalb nie und nimmer als wirkliche Werke Bachs ausgegeben werden dürfen. Und zwar steht, wie ich noch bemerken kann, der besprochene Fall keineswegs einzig da. Die beiden Choräle in doppelter Bearbeitung zeigen aber, wie derartige Kantaten entstanden sind.*)

1 Million Mark

stellt Dr. Goebbels für freischaffende Künstler zur Verbesserung des Rundfunks zur Verfügung.

Berlin, 16. Januar.

„Reichsminister Dr. Goebbels hat dem deutschen Rundfunk den Betrag von 1 Million zur Verfügung gestellt, der ausschließlich zur Verbesserung der Rundfunkprogramme und zur Hebung der sozialen Lage der freien Künstlerschaft in den nächsten drei Monaten dient. Damit ist es möglich geworden, die im vergangenen Jahre erforderlich gewesenen Programmzusammenschlüsse aufzuheben und den einzelnen Sendern wieder die Selbständigkeit der Programmgestaltung zu sichern.

Der Betrag wird demgemäß für die Ausgestaltung der Rundfunkprogramme unter vermehrter Heranziehung der freien Künstlerschaft verwendet werden und entsprechend den Bedürfnissen der kulturellen und sozialen Lage auf die einzelnen Sender verteilt."

Obige Notiz entnehmen wir soeben kurz nach Redaktionsschluß noch dem „Völkischen Beobachter". Wir begrüßen es dankbar und freudig, daß Herr Reichsminister Dr. Goebbels hier endlich selbst helfend und entscheidend eingegriffen hat, um dem ständigen Abgleiten des Kulturniveaus unserer deutschen Sender Einhalt zu tun. B.

*) Nachträglich teilt mir Arnold Schering auf mein Befragen mit, daß er die von ihm bis dahin noch nicht untersuchte Kantate ebenfalls nicht für ein Werk Bachs, sondern für das eines seiner Schüler halte. Der Fall dürfte somit klar gestellt sein.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels.

von E. Callies, Essen (Novemberheft 1933).

Aus den seinerzeit genannten Silben waren die folgenden Worte zu finden:

1. Dehn. 2. Elleviou. 3. Umlauft. 4. Telemann. 5. Stagione. 6. Choral. 7. Sattel. 8. Ernani. 9. Iwanow. 10. Neithardt (August). 11. Hawkins. 12. Erb. 13. Intervall. 14. Serenade. 15. Servais. 16. Trompeter. 17. espressione. 18. Irmler. 19. Narraboth. 20. Egidi. 21. Signum. 22. Arrau. 23. Chaconne,

deren Anfangsbuchstaben von oben nach unten gelesen und deren Endbuchstaben von unten nach oben gelesen folgendes Wagner-Wort ergeben:

„Deutsch sein heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun".

Die Beteiligung an dieser Aufgabe war wieder äußerst rege. Aus den eingegangenen insgesamt 84 richtigen Lösungen entschied das Los:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Elfriede Schwarz, Musiklehrerin, Neisse/O.;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Hilda Herminghaus, Mülheim/Ruhr;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Alfred Umlauf, Radebeul;

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen i. Thür.; Fritz v. Heede, Karlsruhe i. B.; Rektor Wilh. Lange, Mülheim/Ruhr; Brigitta Roloff, Musiklehrerin, Nordhausen/H.

Wir hoffen, daß sich Wagners Ausspruch auch bei der Rätselraterei bewahrheitet, daß alle Zeit und die viele Mühe der Sache selbst zuliebe verwendet wurde. Bei der großen Zahl der Einsendungen ist es uns ganz unmöglich, alle, teilweise sogar recht gediegenen Arbeiten zu bewerten, sie auszuzeichnen und mit Preisen zu bedenken. Auch diesmal lassen wir Dichter und Musiker in Seelenverbundenheit durch die Ehrenpforte marschieren. Es treten an:

Friedrich Franke, Organist, Bad Köstritz, mit einer pompösen Einkleidung der Rätsellösung für gemischten Chor und vier Blasinstrumente. Weiter KMD R. Trägner-Chemnitz, der uns 6 Klaviervariationen über das „Deutschlandlied" sendet und Musiklehrer Fritz Lorberg-Cuxhaven die Nöte eines Rätsellösers in einem sehr humorvollen Gedicht zum Ausdruck bringend. Diesen drei Herren sei ein Sonderbücherpreis von je Mk. 8.— zugedacht.

Ein wuchtiges „Deutsches Treugebet" für Singstimme und Klavier verdanken wir KMD W. Rumpf-Karlsruhe. Ein hübsches Gedichtchen, einen Neujahrskanon und eine kleine Serenade für drei Blasinstrumente, alles durch das Rätsel angeregt, sandte uns Walter Rau-Chemnitz. — Ein kurzes, aber treffliches Gedicht gab Rektor R. Gottschalk-Berlin der Lösung bei.

Ein Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 6.— belohne das redliche Bemühen der drei Herren.

Nun kommt unser unentwegter Blockflötenspezialist Martin Georgi-Thum mit einer recht gefälligen Serenade für Schülerorchester. Weiter nennen wir Studienrat Ernst Lemke-Stralsund, der anscheinend keine Mühe scheute und Zeit fand, um uns mit einem äußerst kunstvollen Akrostichon, bezeichnet als „Deutsches Neujahrslied 1934" zu erfreuen. Schließlich brachte uns noch die Flugpost aus Griechenland mit einem begeisterten Begleitschreiben zwei Bleistiftskizzen einer olympischen Statue unseres bewährten Helmut Bräutigam. Diese Skizzen nehmen auf Umwegen Bezug zur Rätsellösung, lassen übrigens auch auf eine beachtliche zeichnerische Veranlagung schließen.

Wir freuen uns, diesen drei Herren Sonderbücherpreise in der Höhe von je Mk. 4.— zusprechen zu können und bitten nun die sämtlichen Preisgekrönten um baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Richtige Lösungen mit Musikbeilagen erhielten wir weiter von Studienrat Georg Amft-Habelschwerdt, Lehrer Rudolf Kocéa-Wardt, J. Kautz-Offenbach, MD Bruno Leipold-Schmalkalden, Max Menzel-Meißen, Franz Pfeiler, z. Zt. Agra, Musiklehrer Josef Sykora-Elbogen. —

Und Gedichte von Frl. Martha Brendel-Leipheim, Hauptlehrer Otto Deger-Neustadt i. Schw., Alex. Grimpe-Hamburg, Frau Professor Maria Horand-Wien, Musikreferent Edwin Janetschek-Prag, Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf, Arno Laube-Borna, MD Hermann Langguth-Meiningen.

Nachſtehend nennen wir auch noch die weiteren Einſender richtiger Löſungen:

Ferdinand Auer, Gymn.-Muſiklehrer, Achern/Baden —

Frau Studienrat Blank, Ottweiler — Georg Bloch, Windhoek/S.W.A. —

E. Dahlke, Dortmund — K. H. David, Zürich — Paul Döge, Studienrat, Borna b. Lpzg. —

L. Ewert, Darkehnen —

Liſelotte Facius, Lugau-Erzgebirge — Erich Flötenmeyer, Lyck — Dr. W. Friedrich, Lehrer a. Schleſ. Konſervatorium und Dozent a. d. Volkshochſchule, Breslau —

Dr. Werner Geck, Studienrat, Lüdenſcheid —

Kaſpar Heßler, Pianiſt und gepr. Klavierlehrer, Gronau i. W. — Adolf Heller, Karlsruhe — Gerda Hick-Bodenſtein, Soengei Bahaſa, Niederl. Indien — Hilmar Hofmann, Nordhauſen —

F. von Jan, Profeſſor, Hildesheim — Dr. F. Jung, Lübeck —

Fritz Klinkhart, Bochum — Dr. Hans Kummer, Studienrat, Köln —

Walter Langer, Chemnitz — Lieſel Lenz, Karlsruhe — G. Lindtke, Königsberg i. Pr. — Styrbjörn Lindedal, Kapellmeiſter, Göteborg —

Otto Meinhold, Oberprimaner, Dresden-Blaſewitz —

Albert Odermann, Direktor i. R., Sosnowice — Dr. Heinrich Oertel, Oberſtudienrat, Schweinfurt — Alfred Oligmüller-Engel, Bochum — Irmgard Otto, Berlin-Wilmersdorf —

Johannes Peters, Paſtor i. R., Hannover — Eugen Püſchel, Chemnitz —

Gerd Ridder, stud. theol., Bonn —

Alois Simſon, Studienaſſeſſor, Roſenheim — Walter Söthje, Oberprimaner, Lägerdorf i. Holſtein — Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — Kantor Walther Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Karl Schlegel, Recklinghauſen — Paul Schmidt, Lübeck — Frau Ilſe Schultheiß-Gollniſch, Ludwigsburg — Ernſt Schumacher, Ober-Telegraphen-Sekretär, Emden i. Oſtfrsld. — Paul Schwarz, Paſtor, Glogau — Wilhelm Steinheuſer, Organiſt, Recklinghauſen i. W. — Friedrich Stenglein, ſtädt. Verw.-Inſpektor, Nürnberg — Hans Stiffer, Primaner, Nordhauſen a. Harz —

Edwin Telſchow, Lehrer, Jabel/Wittſtock — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —

Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden/Oſtfrsld. — Dr. Wilh. Virneiſel, Muſikbibliothekar, Dresden —

Chriſtel Winzer, ſtaatl. gepr. Klavierlehrerin, Lauenburg i. Pom. — Teda Wolff, ſtaatl. gepr. Lautenlehrerin, Berlin-Frohnau — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf-Böhmen — Frau Prof. Frida Weber, Regensburg — Otto Wiegand, Kaſſel-Wilhelmshöhe —

Fritz Zech, Studienrat und Organiſt, Wiesbaden.

Muſikaliſches Doppel-Silben-Preisrätſel.

von Fritz Müller, Chemnitz und Franz Seraph, dem oft bewährten Rätſel-Onkel.

Die Silben lauten:

ab — aus — ben — bloß — daß — det — ein — 's — fin — fopp — froh — ge — geht — ha — her — im — ja — le — lich — mal — man — man — man — manch — mer — müh — nim — ſchließ — ſich — ſo — t' — tes — und — us — wird.

Die Wörter bedeuten:

1. Tibetaniſches Blasinſtrument
2. Mitglied des Arnſtädter Konſiſtoriums zur Zeit Bachs
3. Notenpapierlieferant für François Couperin
4. Peruaniſche Tanzform um 1600
5. Vermutlicher Komponiſt der Wickinger
6. Indiſches Notenzeichen aus dem 2. Jahrtauſend v. Chr.
7. Bälgetreter an der Notre Dame-Kirche zu Avignon, bekannt durch einen Prozeß gegen Clemens V., der ſich in den Akten des Babyloniſchen Exils findet
8. Stadtpfeifer zu Kuhſchnappel i. Sa., welcher im Verlaufe ſeines abenteuerlichen Lebens die Würde eines Marſchalls von Polen erlangte
9. Komponiſt eines heute in Vergeſſenheit geratenen Liedes der Normandie
10. Arabiſcher Kameltreibergeſang
11. Beſitzer einer Weinſtube, in der Friedemann Bach verkehrte
12. Waſſerorgel-Organiſt a. d. Zeit Karls d. Gr.
13. Indiſcher Akkord
14. Geburtsort der Frau von Gottl. Silbermann

15. Lieblingshund Guidos von Arezzo
16. Bekannter ehemal. deutscher Generalmusikdirektor, nunmehr Kaffeewirt in Jaffa
17. Bankier Puccinis
18. In der Bibel erwähnter Harfenbauer zur Zeit König Davids
19. Schulkamerad von Samuel Scheidt, der dessen „Tabulatura nova" druckte.

Neben der Lösung der einzelnen Worte, ergeben die richtig zusammengestellten Silben gleichfalls den Sinn des Rätsels, belegt mit einem Wort der Weltliteratur.

Die Lösungen sind bis 10. April an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden.

Für diese überaus schwierige Aufgabe behalten wir uns vor, Bücherpreise nach eigenem Ermessen denen zu übermitteln, welche uns mit den gelungensten Einsendungen und Ausdeutungen erfreuen werden, bzw. solche Einsendungen für das nächste Faschingsheft vorzumerken!

Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Hans Joachim Moser: Musiklexikon. Lieferg. 7. Mk. 1.—. Max Hesse, Berlin.

Herbert Kelletat: Zur Geschichte der deutschen Orgelmusik in der Frühklassik. 134 S., br. Mk. 3.50. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Richard Jung: Elf Orgelchoräle. Mk. 2.50. A. Kell, Plauen.

Gotthold Frotscher: Geschichte des Orgelspiels. Lieferung 1. 64 S., 1 Lichtdrucktafel. Mk. 1.85. Das Werk wird voraussichtlich in 17 Lieferungen erscheinen. Max Hesse, Berlin.

Johann Adolph Hasse: Sonate in e-moll für Violine und Cembalo, hrsg. von Richard Engländer. Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Johann Adolph Hasse: Sonate in G-Dur für Flöte und Cembalo, hrsg. von Richard Engländer. Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Die Singlade: Heft 5: Vaterland. Eine Sammlung von Gesängen für die Jugend von Markus Koch und Hans Lang. Mk. 1.80. P. J. Tonger, Köln.

W. Schaun. Fragen d. Musikerziehung. 8⁰. 87 S. Mk. 1.60. W. Grüwell, Dortmund.

Paul Gerhardt Dippel: Nietzsche und Wagner. Eine Untersuchung über die Grundlagen und Motive ihrer Trennung. Heft 54 der Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft: „Sprache u. Dichtung". 8⁰. 100 S. geh. Mk. 3.20. Paul Haupt, Bern.

Paul Graener: Choral im Grünen für Violine und Klavier. Bearbeitet von Paul Grümmer. 4⁰, 3 S. Henry Litolff, Braunschweig.

Paul Graener: Choral im Grünen für Violoncello und Klavier. Bearbeitet von Paul Grümmer. 4⁰, 3 S. Henry Litolff, Braunschweig.

Paul Graener: Wolken und Wind für Violoncello und Klavier. Bearbeitet von Paul Grümmer. 4⁰. 7 S. Henry Litolff, Braunschweig.

Walter Lang: Suite für Violoncello u. Klavier, op. 20. 4⁰, 15 S. Edition Schott, Mainz.

Liber organi: Band III: Altspanische Orgelmeister, ausgewählt und für den praktischen Gebrauch bezeichnet von Ernst Kaller. Edition Schott, Mainz.

Liber organi: Band IV: Altitalienische Orgelmeister, ausgewählt und für den praktischen Gebrauch bezeichnet von Ernst Kaller. Edition Schott, Mainz.

Werner Wehrli: Variationen und Fuge über einen lustigen Sang für zwei Klaviere, op. 18. 4⁰, 23 S. Mk. 3.—. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Werner Wehrli: Quartett in B-dur für 2 Violinen, Viola und Violoncello, op. 37. 4⁰, 18 S. Partitur Mk. 3.—, Stimmen Mk. 6.—. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Karl Pittroff: Macht hoch das Tor. Choralmotette für 4st. gem. Chor. Partitur Mk. —.80, Stimmen je Mk. —.20. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Emil Rödger: Zwei Lieder zur Luther- und Reformationsfeier f. gem. Chor. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Eduard Nößler: Musik auf die Weihnachtszeit f. gem. Chor, Orgel, Solostimmen, Engelquartett, Violine, Oboe und Bratsche, op. 70. 4⁰, 22 S. F. W. Haake, Bremen.

Gustav Friedrich Schmidt: Die Königskinder. Eine deutsche Volksballade für Sopran-Solo, gem. Chor u. gr. Orch. Klavierauszug Mk. 3.50. Verlag für musikalische Kultur u. Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Johannes Nucius: Alte schlesische Musik: Heft 1: Ein geistliches Klagelied. Heft 2: Tenebrae factae sunt. Heft 3: Das heilige Vaterunser. Konrad Littmann, Breslau.

Robert Hüttl: Die Ausbildung des rechten Armes im Violinspiel. 8⁰, 30 S. Leykam-Verlag, Graz.

R. O. Morris: Suite für Violoncello und Orchestra. Oxford University Press, London.

Edward Elgar: Serenade. Für Violine und Klavier bearbeitet von Joseph Szigetti. Keth Prowse & Co., London.

Edward Elgar: Adieu. Für Violine und Klavier bearbeitet von Joseph Szigetti. Keth Prowse & Co., London.

Henri Marteau: Divertimento für Flöte und Violine, op. 43/1. 4⁰, 11 S. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Richard Schiffner: Canonische Toccata und Fuge für Orgel, op. 22. 4⁰, 11 S. Mk. 3.—. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Paul Mittmann: Drei Lieder für eine mittlere und hohe Singstimme mit Klavierbegleitung. 4⁰. Mk. 1.50. Konrad Littmann, Breslau.

Paul Mittmann: Drei Advents- und Weihnachtslieder nach Dichtungen von Christa Niesel-Lessenthin. 4⁰, Mk. 2.—. Konrad Littmann, Breslau.

Erhard Krieger: Deutsche Musiker der Zeit. Gesammelte Aufsätze. Kl. 4⁰, 79 S. Mk. 1.50. Arthur Parrhysius, Berlin.

Hans Brunner: Sonate für Violine u. Klavier, op. 11, Nr. 1. 4⁰, 12 S. Mk. 2,25. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Walter Weber: Zwei Solostücke für Violine und Klavier: Elegie Mk. 1.50, Capriccio Mk. 2.—. 4⁰. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Hugo Distler: Der Jahrkreis. Eine Sammlung von 52 zwei- und dreistimmigen geistlichen Chormusiken zum Gebrauch in Kirchen-, Schul- u. Laienchören, op. 5. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Zwölf Lothringer Volkslieder aus den „Verklingenden Weisen“ von Louis Pinck, für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung bearbeitet und erläutert von Hans Joachim Moser. Bildschmuck von Hans Bacher. 42 S. br. Mk. 1.50. Selbstverlag des Elsaß-Lothringen-Institutes Frankfurt a. M.

Gottfried Müller: Neue Gesänge für die deutsche evangelische Christenheit. 8⁰ quer, 23 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wolfgang v. Bartels: Frauentanzkantate nach Minnegedichten d. 13. Jahrhdt. für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester, op. 27. 8⁰. 18 S. Mk. 2.50. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hans Gál: Serenade für Violine, Bratsche und Violoncell, op. 41. 4⁰, 10 S. Mk. 4.50. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hugo Distler: Kleine Adventsmusik für Flöte, Oboe, Violine, Kammerchor, Orgel und Violoncell, op. 4. 4⁰, 20 S. Mk. 4.50. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Arnold Mendelssohn: Die Seligpreisungen für 4st. gem. Chor, Solostimmen und Streichquartett, op. 116. 4⁰, 20 S. Mk. 5.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Georg Friedrich Händel: Ausgewählte Arien mit obligaten Instrumenten hrsg. von Albert Küster und Anton Heilmann. Heft 1: Arien für Sopran. 4⁰, 20 S. Mk. 3.50. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Ehrenfried Muthesius: Logik der Polyphonie. Beiträge zu einer philosophischen Musiktheorie. 137 S. br. Mk. 6.—. Junker & Dünnhaupt, Berlin.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

WALTER BERTEN: „Musik und Musikleben der Deutschen“. Hanseat. Verlagsanstalt Hamburg. 285 S., gebd. 6.50 Mk.

Walter Berten, aus der Goebbelsstadt Gladbach stammend, hat trotz seiner Jugend einen weiten Weg der Entwicklung hinter sich: Privattheorieschüler d. Ref. und zugleich Student der Musikwissenschaft bei Ernst Bücken an der Kölner Universität, dann Musikredakteur an einer Kölner Tageszeitung, später Lektor am Volksvereinsverlag, Herausgeber der „Musik im Leben“, dann einer Korrespondenz, endlich Musikkritiker der Berliner „Germania“ und heute Leiter der Kulturabteilung und des künstlerischen Büros der „Electrola G. m. b. H.“, hat Berten sich umfassende und eindringende Kenntnisse und Erfahrungen auf allen Haupt- und Grenzgebieten gewonnen und mit lebendigen Sinnen und ernster Weltanschauung fortentwickelt und verarbeitet. Mit dieser, seiner ersten größeren Bucharbeit betritt er ein Gebiet, das ihm aufgrund der genannten Einzelstudien längst vertraut ist, das aber eben auch nur von einem Manne geschrieben werden konnte, der Theorie und Praxis glücklich miteinander verbindet, während der bloße Wissenschaftler, der reine Nurmusikant daran hätte scheitern müssen. Schon die Anlage im Großen beweist dies: Berten teilt sehr originell seine Schrift ein in drei Bücher, deren jedes wieder in sich, nicht weniger neuartig und überzeugend untergegliedert wird: das, der geschichtlichen Betrachtung gewidmete, erste Buch zerfällt in die Abschnitte: Stimme, Instrument und Szene, das zweite, dem Musikleben zugedacht, behandelt die Fragen der Musikerziehung, des Anteils

des Künstlers an der Musikpflege und der Ordnung und Sinngebung des Musiklebens. Das Neue und Wesentliche bringt Bertens Buch in seiner zweiten, dem Musikleben eingeräumten Hälfte: zwingt im ersten Teile des Ganzen die notwendige Kürze dazu, nur die ganz Großen zu nennen und neben ihnen vorwiegend die „Problematischen", die es doch heute eigentlich gar nicht mehr sind, sondern die, bei ihren Lebzeiten schon der Vergangenheit (nicht der Geschichte) angehören, dagegen nicht gemäß dem richtigen Ausspruche Rich. Straußens zu handeln: „Vergeßt mir die Kleinmeister nicht, ohne welche jede Entwicklung unmöglich war und ist", umsomehr, als hier jener kleine, um Pfitzner und Reger gescharte Stoßtrupp deutscher Musiker hätte genannt werden können, der für uns Heutige wesentlicher ist als die Gehirnbemühungen eines Weill, Wellesz, Berg, Webern usf., so birgt der zweite Teil des Bertenschen Buches ausgezeichnete, die Gedanken eines Kretzschmar und Storck, Pfitzner und Moser fortführende Anregungen, die besonders in dem, dem Film, dem Rundfunk, der Schallplatte gewidmeten Abschnitt fesseln. Eine zweite Auflage wird vielleicht noch eine kurze historische Schau über die Gestaltung des deutschen Musiklebens im Wandel der Zeiten einfügen, die es in zusammenhängender Form (trotz des Buches von Kathi Meyer) noch nicht gibt und vielleicht auch ein Register anfügen, das dem an sich gemeinverständlichen Charakter des Ganzen keinen Eintrag zu tun braucht, im Gegenteil dem Laien die Fülle der Namen und Tatsachen ein wenig übersichtlicher machen kann. Vorzüge des Werkes sind der im Anhang gegebene Entwurf einer Bücherei und Notensammlung für Musikliebhaber und Volksmusikbüchereien (welch letztere auch gelegentlich bei einer Neufassung wenigstens knappe Darstellung verdienen), wie sie in solcher Form höchstens der Berliner Stadtbibliothekar Mayer einmal gegeben hat, die aber bei Berten auch wünschenswerte Übersichten von Lied- und Chormusik umfaßt, letzteres doppelt erfreulich angesichts des Fehlens eines Chorkatalogs entsprechend denjenigen der Orchester-, Klavier- und Kammermusik von Altmann. Unter dem Motto: „Aus deutscher Seele" gibt der Verfasser endlich noch einen Anhang von Sing- und Spielstücken vom gregorianischen Choral bis zu Hindemith, wobei freilich der schöne Titel für Einzelnes, wie Kreneks Suite nicht ohne weiteres in Anspruch genommen werden wird. Aber, wie Berten so richtig in seinem Vorwort sagt: „Meinungen trennen, Gesinnungen verbinden", und nach seiner Gesinnung darf das vorliegende Werk vorbehaltlos aufs beste empfohlen werden. H. U.

HANS SCHULTE: Die Musik, die deutsche, unserm Volke! (Eine zeitbedingte Besinnung für die deutschen Erzieher im allgemeinen und für die Volksschullehrer im besonderen.) Essen 1933. Erhard Walther, Verlag für nationalsozialistisches Schrifttum. 107 S.

Der in seiner Stellung als Schulmann aus dem Vollen praktischer Erfahrungen und warm lebendigen Mitlebens mit seinen Schülern und auch deren Eltern schöpfende Verfasser setzt sich ein hohes, aber grade jetzt unter den frischen Einwirkungen des befreienden nationalen Umschwungs wohl zu erreichendes Ziel: die deutsche Musik soll zu einer sonnigen Wiege für unsere Kleinsten werden, zu einem Paradies für unsere Kinder, zu einem Weggenossen für unsere Jugend, einem Wunderkästchen für die Erwachsenen, zu einer Keimzelle des Gemeinschaftsgefühls in der Familie und im Staat, zu einer Brücke in das Reich des Geistes, wo unsere Ahnen wohnen, und zu einem Höhenblick in die Unendlichkeit, die über den Sternen tagt. Tiefgreifende und ausgebreitete Erfahrung verbindet sich hier mit Wärme und Überredungskraft deutschen Empfindens und bewußten und geklärten Eintretens für das Große, das uns der nationale Umschwung gebracht hat. Auf die Kapitel „Irrlichter auf dem Gebiete der Musikästhetik in der Volksschule" und „Unter Kanonsingen und Blockflötenblasen zurück zum Mittelalter?" sei besonders hingewiesen.

Dr. v. Graevenitz.

DR. KARL GRUNSKY: Kampf um deutsche Musik. 1933. 73 S. Verlag für nationalsozialistisches Schrifttum von Erhard Walther, Stuttgart. 1 RM.

Über den Verfasser dieses sich nach Titel, Form und Inhalt als Kampfschrift gebenden Werkchens sei das Urteil des Generalintendanten der Württembergischen Staatstheater Otto Krauß angeführt: „Hr. Dr. Grunsky, dessen jahrzehntelanger unermüdlicher Kampf für Wagner und Bruckner ja in ganz Deutschland bekannt ist, erscheint mir in hervorragender Weise geeignet, den Plan auszuführen, den er mir vorgelegt hat: in einer Aufsatzreihe „Der Aufschwung" die geistigen Grundlagen der nationalen Revolution aufzuzeigen. — Ich wünsche ihm von Herzen Glück und Erfolg." In dieser Sammlung, die 16 Einzelschriften umfassen soll, steht an erster Stelle das bereits erschienene Bändchen „Der Kampf um die deutsche Musik". Über dessen Inhalt unterrichtet am besten und im Sinne des Verfassers eine Angabe der charakteristischen Kapitelüberschriften: „Rasse und Musikgeschichte. Hochflug des 19. Jahrhunderts. Der Abbruch. Was am 19. Jahrhundert mißfällt. Mendelsohn, Meyerbeer, Mahler. Moderne Richtungen. Politische Hintergründe. Gemütlose Musik. Der schwarze Gesundbrunnen. Aus dem Betrieb. Der neue Mensch. Der Ruf nach alter Musik. Die Singbewegung. Walter Hensel. Erziehungswesen und Klavierspiel. Undeutsche Zustände. Die Operette. Der Ansturm gegen

das 19. Jahrhundert. Richard Wagner. Deutsche Wende". Die gesperrt wiedergegebenen Überschriften lassen die gesunden musikgeschichtlichen und geistigen Grundlagen der außerordentlich reichhaltigen und gut orientierten Schrift erkennen.

Dr. v. Graevenitz.

WERNER WEHRLI: Musikalisches Rätselbuch, 40 merkwürdige Klavierstücke nebst lustigen Versen. Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Bei aller Ernsthaftigkeit, die selbst hinter dieser sehr „merkwürdigen", als „musikalisches Rätsel" bezeichneten Darstellung stehen mag und die besonders in dem Kapitel „Kanon" in Erscheinung tritt, bei voller Würdigung des Bestrebens, allerlei elementare und fortgeschrittene musikalische „Künste" wie Vorzeichenbeachten, Schlüssellesen oder Transponieren in einer schmackhafteren Form als üblich darzubieten — also in der Annahme, es handle sich bei dieser Veröffentlichung um einen Lehrzweck und nicht etwa nur um einen zwar originellen, aber doch sehr geistlosen Scherz — muß doch gesagt werden, daß hier ein recht bedenklicher Weg beschritten wurde, der nicht zu Musik hin-, sondern von ihr wegführt. Welchen Gewinn für das musikalische Erleben verspricht man sich beispielsweise davon, wenn in einem in G-dur notierten Stückchen die fis-Kreuzvorzeichnung weggelassen wird oder ein im Violinschlüssel notiertes Lied so zu spielen ist, als stünde der Baßschlüssel vorgezeichnet? Der Preis für das übrigens sehr gut ausgestattete, auch mit Bildern und Versen versehene Buch kann wirklich gespart und ein derartiges „Musikalisches Rätselbuch" leicht selbst hergestellt werden — hoffentlich ist das Verfahren nicht patentamtlich geschützt — wir brauchen nur in unseren Notenbüchern die Vorzeichnungen zudecken und lustig ohne „Kreuz" und „Be" drauflosspielen, schon haben wir das 1. Rätsel. Vertauschen wir die Schlüssel, so ist das 2. Rätsel fertig. Unser Verfahren hat dann noch den Vorzug, nicht lange noch bei „Lösungen und Erläuterungen" nachschlagen zu müssen. Wir fragen, um noch ein Beispiel zu bringen: Welche musikerzieherische Bedeutung hat die Rätselaufgabe, Sopran und Alt des Chorals „Vom Himmel hoch" in das 2. System, Tenor und Baß dagegen in das 1. Notenliniensystem zu versetzen, dabei die Schlüssel ganz weglassend? Von der gleichen mechanistischen Einstellung zeugt ein letztes Beispiel, wenn dort ein Lied in 9 zusammenhanglose „Fetzen" zerschnitten und dann zum Zusammensetzen aufgefordert wird. Mag sein, daß derlei Betätigung der Jugend eine Zeitlang Spaß bereitet; die Notwendigkeit einer gedruckten Beispielsammlung ist damit aber nicht dokumentiert.

Wir bedauern, daß Werner Wehrli, dessen sonstige Schöpfungen wir schätzen, seine Kraft für diese Arbeit verschwendet hat — vielleicht ist alles nur ein Scherz — und möchten noch wünschen, daß Hindemiths Annahme der Widmung nicht als Bekenntnis der durch ihn verkörperten „modernen Musik" zu rätselhaften musikalischen Erscheinungen gewertet wird. Bernhard Scheidler.

Musikalien.

JOSEF FLEGL: Kleine Tanzsuite auf nationalen böhmischen Motiven für Klavier, op. 23. —

J. M. SKALICKY: Ländliche Bilder, 10 mittelschwere Klavierstücke, op. 40. — Beides im Verlag Fr. A. Urbánek, Prag.

Zwei hübsche Proben volksnaher, aus dem nationalen Volkslieder- und Volkstanz-Schatz schöpfender instruktiver tschechischer Klaviermusik, die grade im neuen, auch die Musik auf völkische Grundlage stellenden Deutschland auf eine ebenso freundliche und verständnisvolle Aufnahme rechnen dürfen, wie in ihrem Vaterlande.

Die Kleine Tänzsuite von Flegl ist das im Satz „primitivere" Werkchen, das eine Reihe uns teilweise schon von Smetana („Verkaufte Braut", Böhmische Tänze, Zyklus „Mein Vaterland") und Dvořák (Slavische Tänze, Symphonien und Kammermusiken) her bekannter tschechischer Volkstänze (den Springtanz Skočná, den Strašák, den ländlerartigen südböhmischen Chodska aus dem Böhmerwald zum Dudelsackbaß, den wohlbekannten Furiant und den slovakischen, bereits deutlich zur magyarischen Volksmusik hinübergrüßenden Czardas) in einfach, sauber und handlich gesetzten Stücken zur Tanzsuite zusammenschließt, die in Rhythmik und Melodik alle typischen Merkmale der herrlichen böhmischen Volksmusik tragen. Für die Einführung in Deutschland wäre allerdings die deutsche Übersetzung der Texte und Titel neben der französischen unumgänglich.

Das intimere, in Satz, Harmonik und Rhythmik differenziertere Werkchen bilden Skalicky's „Ländliche Bilder". Zehn Stücklein, die zwar in den Titeln nur zum Teil böhmisches Lokalkolorit tragen, jedoch musikalisch samt und sonders böhmisches Dorf- und Landleben in ganz reizender und feinmusikalischer Art charakterisieren. Miniaturen wie das „Ave-Glöckchen" mit seiner frommen Wallfahrerweise, wie der Volkstanz des „Erntefestes", die „Spinnstube", die zündende böhmische Polka des „Ringelreih'n" (Bei der Musik), die leise schummannisierende sinnfällige „Rauferei" — um nur sie zu nennen — haften nachhaltig und als typisch „böhmisch" in unsrer Erinnerung. Hier ist beste tschechische Tradition, die an Smetana, Dvořák und Fibich, aber auch an Volkmann und unsre Romantiker und Nachromantiker anknüpft. Wir wünschen beiden Werkchen, namentlich dem Skalicky's, die verdiente Aufnahme in unsrer deutschen Unterrichts- und Hausmusik.

Dr. Walter Niemann.

FRITZ W. v. HEEDE: 12 Original-SA-Lieder (Gesang und Klavier). Verlag Wilhelm Halter, Karlsruhe (Baden). Mk. 1.80.

Alle Wetter, das sind Lieder aus einem Guß; volkstümlich nicht etwa, sondern hier singt das Volk selber. Dazu eine Klavierbegleitung, einfach, klar und voll. All diese Lieder strömen nur so daher, ob sie „Erbsen mit Speck" geben oder ob „die Straße dröhnt vom Schritt" der „Braunen Kompanie". Gebt mir die große Posaune her, daß ich hineinblase für Fritz v. Heede und seine SA-Lieder! Dr. Alf Nestmann-Leipzig.

KARL MEISTER: HJ-Marsch. Verlag Karl Meister, Landau.

Ein echter Jungenmarsch, lebendig, rasch zupackend im Rhythmus. Der dreistimmige Marschchor im Mittelteil in Ruf und Gegenruf aufgestellt, in einigen Gegenden bereits auf- und eingeführt: der Marsch könnte Allgemeingut der HJ werden.

Dran-Leipzig.

ROBERT SCHUMANN: Sechs frühe Lieder, hrg. von Karl Geiringer. Univ.-Edition. 1933. 2.— RM.

Die Lieder, nach dem Originalmanuskript der Preuß. Staatsbibliothek erstmalig veröffentlicht, sind nicht nur historisch hochinteressant als Zeugnisse aus Schumanns frühester Schaffensperiode — er schuf sie als 18jähriger! —, sie sind auch ihrem musikalischen Wert nach bedeutsam genug, um die Herausgabe zu rechtfertigen. So manches darin noch konventionsgebunden erscheint, jugendlich tastend und allzu schwärmerisch-gefühlsselig, so offenbaren die Lieder doch schon unverkennbar das höchst Eigenpersönliche seines lyrischen Stils. Besonders schön in seiner zarten Innigkeit ist das letzte — „An Anna" von Kerner, das im Mittelteil ein Motiv der bekannten „Frühlingsfahrt" bereits vorwegnimmt; es steht schon auf der Höhe seiner späteren reifen Gesänge. Oskar Lang.

JULIUS KLAAS: „Festliche Suite" für ein kleines Orchester, op. 42. Arthur Parrhysius-Berlin. Stimmen Mk. 9.—, Partitur Mk. 6.—.

Ein reizvolles, den Geist der alten deutschen Suite mit Glück beschwörendes Werkchen. Rhythmisch recht belebt und einfallsreich im Präludium, der beschwingten Polonäse, dem Tamburin, der Giga (Korybantenzug) und voll melodischer Linie in der Sarabande und Arie, dazu in seiner instrumentalen Färbung geschickt und abwechslungsreich und knapp in seiner Ausdehnung, die einer Zeitdauer von 35 Minuten entsprechen dürfte, scheint das Werk des bisher noch wenig genannten Komponisten in erster Linie dazu berufen, die so oft herbeigewünschte gute Unterhaltungsmusik-Literatur zu bereichern, denn es ist weder allzu schwierig in der Wiedergabe noch allzu anspruchsvoll in dem Inhaltlichen, dabei voll Frische und gesunder Erfindung. H. U.

HERMANN ZANKE: Drei Humoresken für Flöte und Klavier, op. 8. Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig. Mk. 1.80.

Es wäre richtiger gewesen, wenn der als ausgezeichneter Flötist geschätzte Komponist diese Stücke mit Grotesken bezeichnet hätte; dann ließe man sich seine meist doch recht gesuchten Klangkombinationen, die besonders im zweiten Stück („Der Hypochonder") richtig auf die Nerven gehen, schon eher gefallen. Unter Humoresken stelle ich mir etwas liebenswürdigere musikalische Gebilde vor. Am besten ist Nr. 3 („Meine Nachbarin") gelungen. An das technische Können des Flötisten werden ziemliche Anforderungen gestellt.

Paul Mittmann.

RICHARD WETZ: Drei Gesänge für unbegleiteten gemischten Chor, 56. Werk. Kistner u. Siegel, Leipzig 133. Partitur komplett 1.— RM. 4 Chorstimmen zu jeder Nummer einzeln je Mk. —.20.

Diese drei neuen Chorsätze des Erfurter Meisters bilden sowohl in ihrer dichterischen Thematik wie auch als Kompositionen „an sich" ein Geschlossenes, Einheitliches. Der Komponist gibt zwar keine Anweisung, daß er die drei Gesänge zusammenhängend vorgetragen wissen will, auch erscheint es durchaus statthaft, das eine oder andere einzeln aufzuführen, aber — nimmt man dieses Opus 56 von Richard Wetz nicht nur als eine Zufallsgruppe, sondern als ein Werk, dann offenbart es sich als eine Art musikalische Predigt von den letzten Dingen. Das erste Stück ist das bekannte „Urlicht" aus „Des Knaben Wunderhorn". Nach stockender Anrufung des „Röslein rot" geraten die vier Stimmen in Bewegung. „Je lieber möcht ich im Himmel sein" ist nach dem d-moll zuvor eine in ihrer „sehr gebundenen" *pp*-Verhaltenheit echt Wetzsche D-dur-Wendung. Dann kanonische Führung, dazu „drängenderes" Tempo, flehende Steigerung bis zum E-dur-Halt des „ich laß mich nicht abweisen". Von neuem Modulation, vorherrschendes Dur, große Steigerung „wird leuchten mir" und dann das Geheimnis des Schlusses „ewig sel'ge Leben": es ist D-dur, ja, aber man hat das Gefühl, trotz *pp* und *decrescendo*, daß mit der Pausenfermate das Stück noch nicht aus sei, in der Seele klingt es weiter, eine unnachahmlich schöne Wirkung. — Mörikes „An den Schlaf" nimmt die idyllische Vorstellung vom „süßen Schlaf", der dem Tod wie nichts gleicht, hinein in die Kanonführungen, „zart bewegt", der Rhythmus wird breiter, aber „im ersten Zeitmaß" setzen „ganz leise" die drei Oberstimmen neuerlich kanonisch ein, es scheint beim „lieblichen" zu bleiben, doch im großen Crescendo „so weit vom Sterben, ach" überwältigt das Gefühl. Im dreifachen Piano versinkt der Schluß „Wie stirbt es sich so leicht", Es-dur tönt der

Schlußakkord aus. — Nr. 3 faßt in einem großartigen, siebenstimmigen Totentanz mit unaufhaltsamem Rhythmus, mit unnachgiebigen liegenden Stimmen, mit starren und mit mitschleifenden Quinten ein anonymes Gedicht aus dem 17. Jahrhundert: „All Menschen herkommen aus der Erden; Staub, Erden sie wiederum werden, seind alt, jung, arm oder reich, dem Tod gilt mit allen es gleich. Ohn Unterschied und ohn Erbarmen erwürgt der Tod Reiche und Arme, Könige bricht er wie Glas, gemein Leut tritt er wie Gras. Aus tausend rettet sich nicht einer, all werden zu Aschen und Beiner; zur kalten, beinrauschenden Schar zieht er die nicht wollen beim Haar". Tonart b-moll; vom kaum hörbaren, dumpfen Schreiten geht es allmählich in die Gewalt des terzlosen Schlusses hinein, dessen dämonische Unerbittlichkeit erschüttert. — An diesem Chorwerk ist alles gleich bewunderungswürdig: die beseelte Melodik, die alles vermögende Harmonik, die Vielfalt der deklamatorischen Rhythmik, die oft an Bachsche Choräle und ihre Meisterschaft erinnernde Stimmführung (Mittelstimmen!) und nicht zuletzt der Reichtum an klanglicher Phantasie. Dr. Walter Hapke.

Druckfehler-Berichtigung. In der Besprechung von Friedrich Högner über „Neue Orgelmusik" in der Januar-Nummer 1934 S. 68 muß es heißen statt „Christenpflicht" richtig: „Chronistenpflicht".

KREUZ UND QUER

Dr. Franz Xaver Witt.

Zum 100. Geburtstag des Reformators der Katholischen Kirchenmusik.

Von Univ.-Prof. Dr. K. G. Fellerer, Freiburg (Schweiz).

Am 9. Februar 1834 hat als Sohn eines Lehrers Franz Xaver Witt zu Walderbach (Oberpfalz) das Licht der Welt erblickt. Studienjahre in der Heimat und in Regensburg, wo er 1856 zum Priester geweiht wird, Seelsorgearbeit in Schneiding und Regensburg bezeichnen seinen äußeren Lebensgang, bis er nach ständiger musikalischer Vertiefung und Fortbildung 1865 mit der Schrift „Der Zustand der kath. Kirchenmusik in Altbayern" den Auftakt zu der kirchenmusikalischen Reformbewegung gibt die im Cäcilienverein ihre organisatorische Formung findet.

Der Kreis um Ett, Schmid und Hauber in München, ebenso Proske in Regensburg haben eine Reform der Kirchenmusik, die sich von der aufklärerischen Säkularisation eines Dreyer, Kobrich, Königsperger, Diabelli und wie die kirchenmusikalischen Modekomponisten dieser Zeit alle heißen, noch nicht freigemacht hat, erstrebt. Sie haben die alte Kirchenmusik gesammelt, herausgegeben, aufgeführt. Ihre Bestrebungen finden manche Nachahmung, eine allgemeine Bewegung können sie jedoch nicht schaffen; dazu fehlt die Durchschlagskraft und Popularisierung der Reformideen. Der dies vollführte, ist Franz X. Witt. Er hat in rücksichtsloser Offenheit Schäden aufgedeckt und einen Verband organisiert, der bis in die letzte Dorfkirche seine Ideen trägt. Witt ist beherrscht vom heiligen Eifer um Liturgie und Gottesdienst; er ist ein Musiker, dessen Werke von seinem Können noch heute zeugen, der auch die Anerkennung durch Frz. Liszt, mit dem ihn freundschaftliche Beziehungen verbunden haben, gefunden hat; er ist Organisator, der weiß, worauf es ankommt und der die Menge begeistern kann.

So hat er 1866 den Allgemeinen Cäcilienverein für Deutschland, Österreich und die Schweiz gegründet, der der Träger der Reformidee wird, so kann er die kirchenmusikalischen Zeitschriften: Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik (1866) und Musica Sacra (1868) ins Leben rufen, die sein Wort immer wieder lebendig machen und ohne Unterlaß in der schärfsten Form Mißstände geißeln und zum Ideal, das besonders in der aus Frankreich kommenden liturgischen Bewegung immer mehr vertieft und begründet wird, hinweisen. Eine ungeheure Anzahl von Aufsätzen und Besprechungen stammt aus der Feder Witts, alle in der gleichen Schärfe und Klarheit, getragen von dem Geiste sicheren Wissens und idealer Gesinnung.

Freilich hat dieser Reformeifer auch vieles zerstört, was wertvoll ist, und manches Urteil gefällt, das heute scharf und ungerechtfertigt scheint, die Bewegung hat jedoch nur Erfolg haben können, da sie so extrem vorgegangen ist und keinerlei Kompromiß oder Rücksicht-

nahme gekannt hat. Wenn heute überall der Sinn für liturgische Kirchenmusik und neues künstlerisches Interesse an der liturgisch gebundenen Musik erwacht ist, dann ist dies in erster Linie das Verdienst F. X. Witts und seines Cäcilienvereins. Sie haben einerseits eine positive Förderung der Kirchenmusik in der Vertiefung der liturgischen Auffassung gebracht, andrerseits durch den Strom von Kirchenkompositionen, die zwar liturgische Vertiefung erstreben, denen aber der einfache künstlerische Sinn und die primitivste musikalische Technik abgeht, eine Reaktion hervorgerufen, die auf der Liturgie als selbstverständlicher Grundlage aufbaut und in neuerer Zeit zu Werken tiefen künstlerischen Ernstes und großen Könnens geführt hat.

Witt beschränkt sich in der Durchführung seiner Reformideen nicht auf seinen engeren Wirkungskreis. Seine Organisation reicht über die Grenzen des engeren Vaterlands hinaus und umfaßt die Länder deutscher Zunge. Österreich und die deutsche Schweiz werden in gleicher Weise in das Reformwerk einbezogen, wie Nord und Süd, Ost und West des deutschen Reiches, sie sollen teilhaben an den Errungenschaften seiner engeren Heimat, gleichzeitig aber durch ihre eigenen Reformen neue Anregungen geben, um so in der kirchenmusikalischen Frage eine Einheit und Zusammenarbeit des ganzen deutschen Kulturkreises über die Ländergrenzen hinaus zu schaffen.

Witts Arbeit ist nicht auf den Augenblick gerichtet, sondern auf die Zukunft. Darin liegt seine Größe, daraus ist aber auch manche Eigenart des Verlaufes des Reformwerkes zu verstehen. Die Gegenwart findet neues Verständnis für sein Wirken und stellt richtig, was eine vorausgehende Zeit nicht erkennen wollte oder auch infolge zahlloser Verdunklungen des Kerns der Bewegung durch die vielen unerfreulichen Begleiterscheinungen nicht erkennen konnte. Sie strebt in dem neuen Aufbruch zeitgenössischer Kirchenmusik, die ebenso liturgie- und choralgebunden ist, wie sie künstlerische Vertiefung voraussetzt, der Erfüllung von Witts Ideal zu.

Jubiläum der Musikbibliothek Peters.

Von Fritz Müller, Chemnitz.

Es mag etwa 30 Jahre her sein. Da machte mich, als ich während der Ferien in meiner Vaterstadt Leipzig weilte, ein mir befreundeter angehender Musiker auf ein schlichtes zweistöckiges Haus in der Königsstraße, Ecke Talstraße, aufmerksam Das Erdgeschoß dieses Gebäudes beherbergt die Musikbibliothek Peters.

Dienstags, Donnerstags und Sonnabends von 10—16, an den anderen Wochentagen von 9—12 und von 14—18 Uhr ladet ein Schild „Die Tür ist offen“ zum Besuch ein. Man öffnet die Tür. Ein Glöcklein macht leise „Pink“; und man tritt in den Vorraum ein. Eine zweite Tür führt in den Lesesaal. Am Aufsichtstisch sitzt in einem Berg von Büchern der Bibliothekar. Jetzt waltet hier Dr. Taut. Vor ihm war es 29 Jahre lang der berühmte Musikgelehrte Prof. Dr. Schwartz. Gar mancher Leser hat diesen Herrn, der am 20. Januar 1934 fünfundsiebzig Jahre alt wurde, in bester Erinnerung. Ich habe ihm manche Anregung zu verdanken und gewann im Laufe der Jahre gewaltige Achtung vor seinem umfassenden Wissen.

An einer langen Tafel sitzen die Besucher der Bücherei, deren Zahl jährlich im Durchschnitt etwa 4000 beträgt. Sie lesen die ausliegenden Musikzeitungen, bedienen sich der in einem großen Regal stehenden Nachschlagewerke und studieren die übrigen reichen Schätze der Bibliothek. In zwei Katalogen — Theorie und Praxis — sind die etwa 30 000 meist seltenen und kostbaren Bücher gewissenhaft verzeichnet. Man füllt einen Bestellzettel aus, schiebt ihn lautlos dem Diener zu und erhält bald geheimnisvoll ruhig das Gewünschte.

Ob es nun die großformatige Partitur eines neueren Werkes ist, oder ein Band einer umfangreichen Gesamtausgabe, oder ein alter Druck oder ein ganz spezielles Werk: alles ist vorhanden; und findet man etwas nicht im Katalog, so wird man meist belehrt, daß die Bücherei die gesuchte Seltenheit dennoch besitzt. Ist dies ausnahmsweise nicht der Fall, so trägt man den Titel im „Desiderienbuch“ ein.

Eine Liſte mit der Aufſchrift „Neuerwerbungen" zeigt, wie bereitwillig die Leitung der Bücherei ſolchen Wünſchen entgegenkommt. Auf einem beſonderen Tiſche liegen die neueſten Werke aus.

Die Wände des Leſeſaales und eines Nebenraumes ſind mit wertvollen Bildern geſchmückt. Eine Zeichnung von Mozart und ein Beethovenbild wurden damals nach dem Leben angefertigt. Unter Glas und Rahmen und durch Vorhänge vor der zerſtörenden Wirkung des Lichtes geſchützt, ſind auch Proben aus der reichhaltigen Handſchriftenſammlung ausgeſtellt. Die 1919 erworbene Rudorffſche Sammlung bereicherte dieſen Teil der Bibliothek u. a. um mehrere wertvolle Bachmanuſkripte.

Solange ich noch in Leipzig beheimatet war, fand ich mich während der Ferien regelmäßig ein. Später legte ich mir einen Zettel an, auf den ich alles eintrug, was ich einſehen wollte, wenn ich wieder einmal nach Leipzig kam.

So ſtattete ich am 2. Januar dieſes Jahres der Muſikbibliothek Peters einen Beſuch ab. Ich kam wenige Minuten nach Öffnung und war noch der einzige Gaſt. Der Bibliothekar begrüßte mich und ließ mich Zeuge ſein, wie ſeine Frau die Büſte des Gründers der Bibliothek, Dr. Abraham, mit einigen Blumen ſchmückte. So wurde das 40jährige Jubiläum dieſes einzigartigen Kulturinſtitutes gefeiert! Vollſtändig aus eigenen Mitteln ſchuf vor 40 Jahren die Edition Peters die Muſikbücherei. Sie lieferte die Räume und den Grundſtock der Bücherei, den die Sammlung des Muſikgelehrten Dr. Dörffel, eines Mitarbeiters vom Verlag Peters, abgab. 40 Jahre lang hat der bekannte Muſikverlag die Bücherei erhalten und weiter ausgebaut und von Staat und Gemeinde nicht einen Pfennig Zuſchuß gefordert. Ihre reichhaltigen Schätze ſtellte ſie jedermann vollſtändig umſonſt zur Verfügung.

Da es mir der Zufall vergönnte, einziger Teilnehmer des ſtillen Jubiläums zu ſein, ſo glaube ich wohl, im Sinne der vielen Muſikfreunde zu ſprechen, die im Laufe von vier Jahrzehnten reichen Gewinn aus der wertvollen Bücherei trugen, wenn ich der Edition Peters für die großzügige Opfertat herzlich danke und der Muſikbibliothek für die Zukunft alles Gute wünſche.

Zu Hans von Bülows Gedächtnis.

Von Helene Raff, München.

Am 12. Februar 1894 iſt Hans von Bülow zu Kairo geſtorben. Elf Jahre früher war er am 13. Februar bei der Nachricht von Richard Wagners Tode aufſtöhnend zuſammengebrochen. — Was er für Wagners Werk als Vorkämpfer geweſen, weiß die Welt. Auch wie er für Beethoven gekämpft, für Liſzt, für Brahms. Wenn er den Taktſtock ergriff, dann drückte jeder Zug ſeines Geſichtes, jede Fiber ſeines Körpers den heißen Willen aus, das reſtloſe Erfaſſen des Kunſtwerkes den Muſikern ſowie den Hörern zu übertragen. Saß er am Flügel, ſo ſtreifte er bisweilen, während die feinnervigen Hände eine beſonders eindringliche Stelle heraushoben, mit verklärtem Blick irgend einen Freund in den vorderen Reihen. Als wollte er ſagen: „Hörſt du das? Dies Wundervolle?" — Er ſuchte nicht ſich ſelbſt, nur die Ehre des Meiſters, den er wiedergab.

Die Lebensaufgabe, die er ſich erwählt hatte, war: Der Wegbereiter für ſchön Geſchaffenes zu ſein. Er riß die Trägen und Zaudernden mit, führte ſie dem Kommenden entgegen. Auch auf anderen Gebieten als ſeinem eigenſten. In Zeiten, da Bismarck noch von Deutſchland verkannt ward, iſt Bülow ſein überzeugter Bewunderer geweſen. Für Nietzſche und für Ibſen hat er geworben, während die weitaus Meiſten mit dem Einen und dem Anderen noch nichts anzufangen wußten. Stets eilte ſein Erkennen dem der Mitlebenden voraus.

Ebenſo in Dingen des Gefühls. Heute iſt z. B. Tierliebe vielen der Beſten gemeinſam. Bülow empfand und übte ſie in einer Epoche, die den Tieren eher geringſchätzig gegenüberſtand. Einmal, aus Frankfurt a. M., ſchrieb er mir einen Brief auf flammendrotem Papier, als Freudenfanfare, weil er wieder geliebt wurde — vom Kamel des Zoologiſchen Gartens! Edle Pferde entzückten ihn; die ſtolze Selbſtgenügſamkeit der Katze imponierte ihm. Bei einem Anfall ſeiner marternden Kopfſchmerzen winkte er Beiſtand und Teilnahme

hinweg. „Ich mache es wie die Katzen: die verstecken sich, wenn sie krank sind." Kluge Hunde vollends gewannen sofort sein Herz. „Hast du bemerkt," fragte er, „mit welcher graziösen Dankesgeste ein guter Hund jedes Bröckchen nimmt?"

Aber was er für Menschen konnte, zumal, wo er liebte und verehrte, grenzte ans Wunderbare. Seine schenkende Güte, seine selbstlose Hilfs- und Opferbereitschaft hielten seiner Leidensfähigkeit die Wage. Wohl sind ungezählte scharfe Witz- und Spottworte von ihm im Umlauf. Doch war dies Stachlige nur die Dornenhecke, durch die eine aufs Äußerste angespannte Nervenkraft und eine überempfindsame Seele sich nach außen zu schützen suchten.

Hans von Bülow äußerte einmal: er möchte, daß Tote einen Teil ihrer Wesenheit den Lebenden übertragen könnten. Wer, wie er, rastlos zum Höchsten strebt, über sein Ich hinauswächst, um es opfernd an Großes hinzuschenken, der ist Geist von seinem Geist.

Vergessene Meister deutscher Musik: Felix Draeseke.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Die Wiederaufführung des großen „Christus-Mysteriums" von Draeseke in Berlin unter Leitung von Bruno Kittel lenkt die Aufmerksamkeit erneut auf einen gediegenen deutschen Meister, dem das Schicksal übel mitgespielt hat. Daß ein Komponist zu Lebzeiten allerhöchste Anerkennung erringt, wenige Jahre nach dem Tode aber der Vergessenheit anheimfällt, ist ein geradezu einzigartiger Fall. Bei den Aufführungen des „Christus" in der Berliner Musikhochschule sprang das Publikum auf die Stühle, winkte mit Taschentüchern, rief „bravo" in geschlossenem Chor. In Dresden wurde Draeseke auf den Schultern aus der Kirche getragen, die Menge staute sich nach dem „Christus" derart, daß die Straßenbahnen umgeleitet werden mußten. Die namhaftesten Musiker seiner Zeit liehen ihm ihre tatkräftige Unterstützung — von Hans v. Bülow bis Arthur Nikisch, Kretzschmar und Fritz Steinbach.

Sein Leben verlief reich an äußeren Ehrungen. Der 1835 geborene Sohn eines protestantischen Predigers studierte am Leipziger Konservatorium, befreundete sich mit Liszt, verlebte mehrere Wochen bei Richard Wagner in Luzern, schloß sich an Hans v. Bülow an. Nach längeren Reisen wurde er als Nachfolger Wüllners Lehrer für Komposition am Dresdener Konservatorium, wurde Professor, 1906 Geh. Hofrat, 1912 Ehrendoktor der Berliner Universität. Ein Jahr später ist er gestorben.

Aus der reichen Zahl an wertvollen Schöpfungen seien seine vier Sinfonien genannt, unter denen die „Sinfonia tragica" am bekanntesten geworden ist, Ouvertüren, viele Kammermusikwerke, zwei Messen, das dreiteilige Christus-Oratorium, ein Requiem, Kantaten, Lieder, fünf Opern, die zum Teil noch Manuskript geblieben sind. Fürwahr — eine reiche künstlerische Ernte! Einzig und allein der Ungunst der Verhältnisse kann man die Schuld beimessen, wenn Draeseke heute noch unverdient vernachlässigt wird. Der „Bach des 20. Jahrhunderts" — wie Draeseke genannt wurde — litt unter dem Beethoven-Schicksal der Schwerhörigkeit. Die große Bewegung, die zugunsten Draesekes nach seinem 1913 erfolgten Tode einsetzte, wurde durch den Ausbruch des Krieges unterbunden. Nach dem Kriege hatte man andere Aufgaben als die Pflege Draesekescher Musik. Erst in jüngster Zeit beginnt man wieder auf Draeseke aufmerksam zu werden, und eine „Draeseke-Gesellschaft" trat ins Leben, die sich lebhaft des fast vergessenen Meisters annimmt. Es kommt hinzu, daß Draeseke aus persönlichem Ungeschick sich mehr als einmal „zwischen zwei Stühle setzte", wie sich sein Biograph Dr. Erich Roeder ausdrückte. Immerhin ist man heute dazu geneigt, manches in anderem Lichte zu sehen als zu Lebzeiten Draesekes, und seine polemische Schrift über die Konfusion in der Musik spricht nach heutigen Anschauungen höchstens zu seinen Gunsten. In der Ehrlichkeit der künstlerischen und weltanschaulichen Gesinnung steht Draeseke turmhoch über seinen Widersachern.

Wer sich mit dem hinterlassenen Lebenswerk Draesekes befaßt, wird dem unerhörten künstlerischen Können dieses Meisters seine restlose Anerkennung nicht versagen. Die Kühnheit seiner kontrapunktischen Stimmführung, die Eigenart in der Beherrschung des Vokalsatzes sichern dem Tonsetzer eine Vorrangstellung im Musikleben. Aber unter dem technischen Rüst-

zeug, das niemals Selbſtzweck wird, tritt uns die eigenwillige Geſtalt eines ernſten, verſchloſſenen, herben tiefreligiöſen Muſikers entgegen, der ſeinen Zeitgenoſſen künſtleriſche Bekenntniſſe voll höchſter Ethik zu vermitteln wußte. Draeſeke iſt nach den Worten Walter Niemanns („Die Muſik der Gegenwart") die „letzte bedeutende Perſönlichkeit, der letzte ſcharf geprägte Charakter des deutſchen Klaſſizismus". Eine ſolche überragende Perſönlichkeit zu fördern, ihr einen ſtändigen Platz auf dem deutſchen Konzertprogramm zuzuweiſen, ſollte die Ehrenpflicht einer Nation ſein, die zu ehrlichem Stolz auf die führenden Vertreter heimiſcher Kunſt berechtigt iſt.

Otto Nicolai an ſeinen Vater.

Von Dr. Georg Kinsky, Köln a. Rh.

In Ergänzung meiner letzten Briefmitteilung im Januarheft der ZFM ſei hier der Vollſtändigkeit halber noch ein kurzer Brief Otto Nicolais an ſeinen Vater erwähnt, der in Altmanns Ausgabe ebenfalls fehlt:

„Wien, 22. Januar 1846.

Lieber Vater! So willſt Du mir alſo nicht verzeihen? und willſt mir nicht antworten? ich ſehe täglich in banger Erwartung einem Briefe von Dir entgegen. Ich bin geſund und werde mich dennoch nicht eher wohl fühlen, als bis Du mir geſchrieben haſt."

Dieſer Brief gehört zu der bedeutenden Autographenſammlung von Carl Geigy-Hagenbach in Baſel, in der auch die Urſchrift einer Kompoſition aus Nicolais letzter Lebenszeit: „Lied im Volkston" (Gedicht von Emanuel Geibel) mit der Datierung „Juli 48" vertreten iſt.[1] — Die im obigen Briefe erſehnte Antwort traf im nächſten Monat endlich ein. „Endlich habe ich von Dir einige Zeilen erhalten!" ſchreibt Otto am 16. Februar 1846[2]; „ich danke Dir herzlich dafür, und wenn mich auch dieſelben Deinetwegen nicht gänzlich beruhigt haben, ſo haben ſie dennoch einen großen Teil meiner wegen Deiner empfundenen Beängſtigung weggenommen."

Ein Neujahrsgruß:

Ἀθῆναι, Weihnachten 1933.

Sehr geehrter Herr Boſſe!

Wenn man ſonſt einem Geburtstagskind, das einem liebgeworden iſt, ſeine Wünſche darbringt, hat man meiſt auch ein ſchönes Geſchenk bei der Hand. Wenn ich diesmal dem 100jährigen Geburtstagskind, der ZFM, gratulieren will, kann ich leider kein ſolches Geſchenk aufweiſen, denn ich bin gerade aus den verſchneiten Gebirgen Griechenlands, von armſeligen Hütten griechiſcher Schäfer und Bauern herniedergeſtiegen. So kann ich der ZFM, deren Geburtstag — ob mit Recht oder nicht, weiß ich nicht — ich am Neujahrstag 1934*) annehme, weiter nichts bringen als meine beſten Wünſche und Hoffnungen für die Zukunft, die in gleicher Weiſe auch Ihnen und Ihrer Verlagsarbeit im neuen Jahre gelten. Ich will hier nicht die Vorzüge der ZFM einzeln darlegen, nur einen will ich beſonders betonen, der hoffentlich auch im neuen Jahrhundert Geltung beſitzt: Daß nach dem Grundſatz gehandelt wird: Audiatur et altera pars! Das ſoll nun nicht etwa längſt begrabene demokratiſche Anſchauungen hervorziehen; aber Sie wiſſen ja ſelbſt, daß ich oftmals in der ZFM meinen kampfluſtigen Gefühlen Ausdruck gegeben habe, die abſolut ernſt gemeint waren; und gerade die Jödediskuſſion ſollte eine weitreichende Bedeutung für die Zukunft haben. Sie hat ſich ja gerechtfertigt, wie ich aus der Dezembernummer der ZFM erſehe, wo Dr. Fritz Stein dieſelben völkiſchen Anſchauungen wie Jöde vertritt. Die Dezembernummer iſt übrigens auch anderweitig ſehr intereſſant, und ich kann es Ihnen ja ſagen, daß ich jetzt, da ich auf Fahrt bin, jede Nummer immer mit beſonderer Spannung erwarte.

---

[1] Nr. 1729 (Brief) und Nr. 1730 (Manuſkript) im Katalog der Autographen-Sammlung von K. Geigy-Hagenbach (Privatdruck, Baſel 1929). Das ungedruckt gebliebene Lied iſt während Nicolais Erholungsaufenthalt im Nordſeebade Wangeroog entſtanden.

[2] Nr. 66 (S. 338) in Altmanns Ausgabe.

*) tatſächlich erſt am 1. April 1934. D. H.

Wenn ich Ihnen noch etwas von meiner großen Fahrt erzählen wollte, auf der ich mich nun schon seit September mit 2 Kameraden befinde, etwa von abenteuerlicher Donaufahrt, von Klettereien in macedonischen Bergen, von Nächten bei Türken und nun vom herrlichen Griechenland, wo man im Schnee waten und unter Apfelsinenbäumen wandeln kann, bei Bauern am Kamin schlafen und uralte Tempelruinen bestaunen kann: wenn ich das wollte, dann brauchte ich Seiten. Denn fast zuviel sind es der Eindrücke und Abenteuer gewesen, und noch bis Anfang März wollen wir so in herrlicher Freiheit und doch größter geistiger Abgeschlossenheit durch Italien und die Schweiz streifen. —

So einfach, wie dieses Jahr unser Weihnachten war und unser Neujahr sein wird, und so herzlich wie Weihnachten 1933 und Neujahr 1934 dem deutschen Volke ziemt, so einfach, aber herzlich will ich auch nochmal meine Wünsche für die ZFM zusammenfassen:

„Die ZFM sei auch im neuen Jahrhundert unser Kampfblatt!"

Heil Hitler!

Ihr Helmut Bräutigam.

Was wird aus der Organisation der Musikkritiker?

Als im April 1933 die „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker" gegründet und die kommissarische Leitung dem bekannten Musikkritiker Dr. Fritz Stege übergeben wurde, der sofort die organisatorische Erfassung der Kollegen durchführte und in wenigen Monaten eine arbeitsfähige, sorgsam gegliederte Organisation in ganz Deutschland geschaffen hatte, durfte man von ihr die zukünftige berufsständische Einheit erhoffen. Im Herbst wurden der ADM durch die Einordnung in den „Reichsverband deutscher Schriftsteller" neue organisatorische Pflichten auferlegt. Aber auch diese Hemmung wurde überwunden, und als „Fachgruppe Musikkritik" im RDS fand die Musikkritikerschaft ein dankenswertes Verständnis der Verbandsführer. Aber auch hier sollte der Organisation der Musikkritiker keine genügende Entwicklungsmöglichkeit gewährt werden. Denn nach kurzer Zeit wurde eine Vereinbarung zwischen den Präsidenten der Schrifttumskammer und der Pressekammer bekannt, wonach die hauptberuflichen Musikkritiker von der Schrifttumskammer in die Pressekammer überwiesen werden, während die nebenberuflichen Musikkritiker in der Schrifttumskammer verbleiben sollen. Damit wurde die berufsständische Einheit zerstört. Der „Reichsverband der deutschen Presse" besitzt bisher noch keine Fachschaften wie der RDS. Der Musikkritiker im RDP genießt also nicht diejenigen berufsständischen Rechte, die ihm seitens des RDS eingeräumt wurden. Dazu kommt, daß dem Musikkritiker im RDP, also in einem Verband, der in der Hauptsache aus arbeitgebenden Redakteuren besteht, die Rolle des Arbeitnehmers verbleibt. Wieweit sich aus diesem Verhältnis eine berufsständische Arbeit herauskristallisieren wird, erscheint einstweilen noch fraglich. Man überlege beispielsweise einmal, wieviele Redakteure ohne nachgewiesene musikalische Vorbildung Musikkritik ausüben und den beruflichen Musikkritiker zu ersetzen suchen!

Es ist anzunehmen, daß auch dieser Zustand nur von vorübergehender Dauer ist und daß die verantwortlichen Stellen sich darauf besinnen werden, daß die Musikkritik als das künstlerische und kulturelle Gewissen der Nation keinesfalls nur als fünftes Rad am Wagen der einen und der anderen Großorganisation angehängt werden kann, sondern Anspruch auf eine rechtmäßige Standesvertretung erheben darf. Aber wieviele wertvolle Arbeit bleibt bis zur endgültigen Entscheidung unerledigt, wieviele unnötige Mühen und organisatorische Überlastungen sind inzwischen dem Musikkritiker aufgebürdet worden! K. G.

Randglossen zum Musikleben.

Zu Ehren des N. S. Reichssinfonieorchesters machte die Turiner „Stampa" der deutschen Kunst ein besonderes Kompliment durch den Hinweis, daß der Mailänder Dom in der Hauptsache von zwei Nürnberger Baumeistern errichtet sei, und daß die Wiege des Heiligen Ambrosius, des Schutzpatrones von Mailand, in Köln gestanden habe. Aber der „Popolo d'Italia" stellt demgegenüber fest, daß Ambrosius der Sohn eines römischen Prätors

gewesen sei, infolgedessen als Romane zu betrachten sei. Und seine Wiege habe in Trier gestanden. — Man ersieht hieraus, daß das Reichssinfonieorchester die Federn italienischer Journalisten sehr lebhaft in Bewegung gesetzt hat.

Die sog. „Weltmachtgelüste" Deutschlands beschäftigen wieder einmal ernstlich das englische Unterhaus. Nun hat ein Abgeordneter hierfür einen einfach unwiderlegbaren Beweis angebracht. Nämlich Wagners Nibelungenring. Denn in diesem Werk handele es sich überhaupt nur darum, mit List oder Gewalt die Macht an sich zu reißen. — Nun wissen wir wenigstens ganz genau, warum unser Volkskanzler ein Verehrer Richard Wagners ist. Der deutsche Reichstag hat aber jedenfalls nicht die Absicht, diese merkwürdige englische Behauptung durch eine Parallele zwischen englischer Staatspolitik und gewissen Shakespeare-Dramen zu beantworten.

Die Aufführungsziffern der Berliner Staatsoper. In der ersten Hälfte der Spielzeit brachte die Berliner Staatsoper 30 verschiedene Werke zur Aufführung, darunter 16 deutsche, 13 italienische und 1 französisches Werk. Darunter steht Richard Wagner an erster Stelle mit 32 Aufführungen, es folgt Verdi mit 23, Strauß mit 17, Puccini mit 12, Carmen mit 8 Darstellungen. Die hohe Zahl der Carmen-Aufführungen wird nur noch von „Arabella" übertroffen, die mit 11 Darstellungen das meistgespielte Werk der Staatsoper ist.

Musiker und Volk. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen unseren führenden Musikern und dem Volke steht heute im Vordergrunde des Interesses, und zu dem Problem „Wie spricht der Musiker zum Volk" nahm kürzlich in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung" eine Reihe von Musikern das Wort. Paul Graener läßt allein die Sprache des Herzens gelten, Hochschuldirektor Dr. Fritz Stein wendet sich gegen den Charakter der musikalischen „Geheimsprache" und wünscht eine Allgemeinerziehung des Volkes zur Musik, E. N. v. Reznicek möchte innerstes Empfinden an die Stelle der Reflexionen gesetzt wissen, der bekannte Pianist Edwin Fischer schlägt vor, daß starke musikalische Persönlichkeiten nach dem Führerprinzip Kreise besonders Begabter um sich versammeln, die ihrerseits wieder weitere Kreise im Volke ziehen, und Erbprinz Reuß läßt allein den Weg vom Verstand zurück zum Gefühl gelten.

Wachsendes Interesse für Hausmusik. Interessante Aufschlüsse über die Belebung der Hausmusikpflege geben die Statistiken der Volksmusikbüchereien. Wie von der größten Musikbücherei Deutschlands, der von Paul Marsop begründeten Bibliothek in München, mitgeteilt wird, ist an Hand der Ausleihungen ein wachsendes Interesse für die Hausmusik festzustellen. Dieses Interesse äußert sich auch in qualitativer Richtung. „Während früher häufig zu Hause irgendwelche Quartette gespielt wurden, ohne Rücksicht darauf, ob die Mitwirkenden das Musikstück geistig und technisch beherrschten, kehrt man jetzt doch wieder mehr zu dem Grundsatz zurück, nur solche Stücke auszuwählen, die von allen Teilnehmern voll bewältigt werden können." — Es wäre lohnend, festzustellen, ob auch bei anderen deutschen Musikbüchereien ähnliche praktische E fahrungen vorliegen.

Buntes Allerlei.

Ausbildung der Privatmusiklehrer. Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung Rust betont auf Grund der letzten Erfahrungen in einem Erlaß, der sich mit der Privatmusiklehrer-Prüfung befaßt, die Notwendigkeit einer Vereinheitlichung der Anforderungen, die inbezug auf das Fach Theorie gestellt werden müssen. Zu diesem Zweck bestimmt der Minister, daß die Aufgaben für dieses Fach künftig von dem Senat der Akademie der Künste in Berlin, Abteilung für Musik, für die Prüfungen sämtlicher Privatmusiklehrer-Ausschüsse gestellt werden. Zur Beseitigung der bei der Prüfung in dem Fach Musikgeschichte hier und dort hervorgetretenen Mängel hält es der Erlaß für erforderlich, daß die Kandidaten an den Übungen eines größeren Chores teilnehmen, damit sie sich auf diese Weise lebendige Kenntnis der Meisterwerke der Musikliteratur erwerben oder ihre erworbenen Kenntnisse hierdurch noch

vertiefen. Der Erlaß macht es den Leitern der Musikseminare zur Pflicht, ihren Kandidaten die Teilnahme an den Übungen solcher Chöre nahezulegen, sofern die Seminare nicht selbst über einen Chor verfügen.

Theaterbesuch ist nationale Pflicht. In einem amtlichen Rundbrief an die Intendanten der städtischen Theater Preußens weist Staatskommissar Hans Hinkel als Leiter des Amtlichen Preußischen Theaterausschusses darauf hin, daß es eine Forderung des nationalsozialistischen Staates sei, daß jeder Volksgenosse, der in ausreichendem Maße in Arbeit und Brot stände, die nationale Pflicht habe, durch seinen dauernden Besuch das deutsche Theater zu fördern. Staat und Bewegung, Länder und Kommunen würden ihr Bestes tun, um trotz aller Notlage, die durch die November-Republik verschuldet, den Bestand der deutschen Bühnen zu sichern. Der gleiche Staat fordere aber deshalb auch in besonderem Maße den Theaterbesuch als nationale Pflicht. Die Bühnenleiter werden ersucht, die Parole: „Kraft durch Freude" wahrzumachen, sich — soweit es der Bestand ihres Institutes zulasse — in den Dienst der Organisation „Nach der Arbeit" zu stellen und alles zu tun, um die lebendigste Beziehung und Verbindung zwischen dem Theater, dem Volk und dem Kampf der Gegenwart herzustellen. Eine Organisation von Besuchern habe die Aufgabe, dem Theater neue Freunde zu bringen, nie aber dürfe sie den wirtschaftlichen Bestand eines Institutes irgendwie gefährden. An alle Organisationen erwerbstätiger Volksgenossen ergehe der Ruf: Helft dem durch die Fehlwirtschaft der vergangenen 15 Jahre schwer geschädigten, heute um seinen Bestand ringenden deutschen Theater, indem Ihr Euren Mitgliedern ins Gewissen ruft: Theaterbesuch bedeutet Dienst am Volk, Theaterbesuch ist nationale Pflicht!

Die mißglückte Nationalhymne. Der Harfenist Otto Müller, der noch heute nach einer Dienstzeit von annähernd 52 Jahren im Berliner Philharmonischen Orchester, dem er seit Mai 1882 angehört, tätig ist, erzählt im „Aufstieg" einige lustige Erinnerungen aus der Geschichte des Berliner Philharmonischen Orchesters, darunter auch die folgende, die den Dirigenten fremder Nationalhymnen zur Warnung dienen möge:

„Wir befanden uns mit Richard Strauß auf einer Konzertreise nach Lissabon in Portugal, wo abends im Theater ein Konzert stattfinden sollte. Nur Menschen, die vom Arrangement solcher Reisen etwas verstehen, wissen, was für Glücksfälle, Nervositäten, Hetzereien es bedarf, um ein ganzes Orchester zu bestimmter Stunde in fremder Stadt samt Instrumenten und Noten versammelt zu wissen. Kurz vor Beginn des Konzertes wurde uns bekanntgegeben, daß wir zuerst die portugiesische Nationalhymne spielen sollten. Die Noten waren auch bereits aufgelegt, doch hatten wir selbstverständlich keine Zeit mehr zur Probe. Das Publikum hatte sich feierlich erhoben, Richard Strauß hob den Taktstock, und wir begannen, ebenso feierlich stehend, die Nationalhymne zu spielen — oder vielmehr, wir hatten den ehrlichen Willen dazu, aber es wurde eine etwas merkwürdige Musik. Von Melodie keine Spur, sondern ein sich wiederholendes hm—ta . . . hm—ta . . . hm—ta . . . war das einzige, was zu unser aller Schrecken das erstaunte Publikum zu hören bekam. Des Rätsels Lösung: man hatte die Stimmen eines Arrangements aufgelegt, in welchem der Chor die Melodieführung hatte und das Orchester nur die Begleitung. Aus diesen Stimmen ließ sich aber beim besten Willen keine Nationalhymne herausholen. Das Publikum raste aber trotzdem, klatschte Beifall und man ging in gehobener Stimmung zum Programmteil des Konzertes über.

Reger-Statistik für 1933. Von den Orchesterwerken Max Regers hat im Laufe dieses Jahres die Böcklin-Suite op. 128 die meisten Aufführungen erlebt. Sie wurde gespielt in Berlin zweimal und je einmal in Coburg, Duisburg, Chemnitz, München, Lübeck, Königsberg, Wien, Mailand, Liverpool und Buenos Aires. Je sieben Aufführungen erlebten die „Beethoven-Variationen" in Krefeld, Dessau, Erfurt, München, Berlin (zweimal) und Brooklyn — die „Serenade" in Schwerin, Halle, Düsseldorf, Essen, Königsberg, Straßburg und Edinburg — die „Romantische Suite" in Bielefeld, Kassel, Magdeburg, Köln, Berlin, Wien und Graz.

Von Aufführungen anderer Werke seien erwähnt: Die Bach-Variationen in der Bearbeitung von Pillney in Berlin (zweimal), Krefeld und Danzig, die „Suite im alten Stil" in Breslau, die „Hiller-Variationen" in Würzburg, Wiesbaden, Berlin und Wien. Das Klavierkonzert op. 114 in München, Kassel und Wiesbaden, die Lustspielouvertüre in Berlin, das Chorwerk „Die Weihe der Nacht" in Zwickau und Basel und das Chorwerk „Die Nonnen" in Leitmeritz.

Vorschläge zu „Kurzopern" um 1800.

Von Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Man sollte es nicht denken, daß schon um 1800 herum das Problem der Kurzoper die Leute beschäftigte, aber, was gleich gesagt sei, sehr witzige und nicht, wie im letzten Jahrzehnt, na, wie sag' ich's meinem Kinde, kaufmännisch eingestellte, solche Leute nämlich, die aus herrlichen Meisterwerken die sog. Rosinen klaubten und diese nun ihrem Publikum im Rundfunk und auf Schallplatten servierten. Sondern man besaß damals immerhin noch etwas Geist, verulkte sinnlose und stereotype Opernhandlungen, in prophetischer Ahnung heutigen Geistesmännern ein Rezept gebend, wie derartige Kurzopern hergestellt werden könnten. Findet sich da nämlich in der „Zeitung für die elegante Welt" des Jahres 1802, und zwar im „Intelligenzblatt" Nr. 15, der „Text" zu einem „Singspiel in drei Akten", der auch heute noch ein paar fröhliche Minuten bereiten kann, gerade auch deshalb, weil er wirklich kurz ist und ihm der Schalk aus jedem Wort herausblickt. Das mag auch der Grund gewesen sein, warum ich mir vor langen Jahren das launige Produkt abschrieb, das ich nunmehr ohne weiteren Kommentar, der auch heute überflüssig ist, folgen lasse. Die damalige „elegante Welt" besaß entschieden noch Haltung. Der sich mit Hg. unterzeichnende Verfasser läßt sich folgendermaßen vernehmen:

DAS GROSSE WUNDER.

Ein Singspiel in drei Akten.

Welchem neben den Vorzügen des Pompes und Nichtzusammenhangs, wodurch unsere Lieblingsopern sich auszeichnen, das Verdienst der Kürze nicht abgesprochen werden kann.

I. Akt.

Feierlicher Marsch. Der Prinz und die Prinzessin steigen aus einem mit vier weißen Pferden bespannten Wagen. Volk zu beiden Seiten.

Prinzessin: „Heil mir! Wir sind vereint!"

Prinz: „Wie bin ich zu beneiden!"

Beide: „Singt, Völker, tanzet unsre Freuden!"

Chor: „Zwei Liebende vereint! — Wie seid ihr zu beneiden! Wir singen, ja, wir tanzen eure Freuden!" (Tanz des Entzückens.)

II. Akt.

Wütendes Gefecht. Der Prinz sinkt, tödlich verwundet, nieder. Die Prinzessin stürzt im Negligé herbei.

Prinz: „Oh!"

Prinzessin: „— Prinz!"

Prinz: „— Den letzten Kuß!"

Prinzessin (ihn küssend): — Du stirbst? —"

Beide: „O bittres Scheiden! Singt, Völker, tanzet unsre Leiden!"

Chor: „Sie küßt den letzten Kuß! Er stirbt! O bittres Scheiden! Wir singen, ja, wir tanzen eure Leiden."

III. Akt.

Versammlung im Tempel der Pallas. Der tote Prinz liegt auf einem Castrum doloris. Die Statue bewegt sich unter fürchterlichem Blitzen und Donnern langsam vom Piedestal, berührt den Prinzen und spricht:

Pallas: „Erwache!"

Prinzessin (da der Prinz die Augen aufschlägt): „— Göttin —, Dank!"

Prinz (erhebt sich): „Was fühl' ich?"

Prinzessin: „Lebenszunder!"

Beide: „Singt, Völker, tanzt das große Wunder!“

Chor: „Dank, Göttin! — Er lag tot! Nun fühlt er Lebenszunder! Wir ſingen, wir tanzen das große Wunder!“

(Die Szene verwandelt ſich urplötzlich in eine unabſehbare arkadiſche Gegend. Der Prinz und die Prinzeſſin umarmen ſich auf einem unter ihren Füßen emporwachſenden Roſenhügel. Über ihnen ſchwebt Amor auf einer Silberwolke. Um ſie herum Jubel und künſtlicher Volksball.) Hg.

Wie ſpricht das deutſche Volk von der Muſik?

Der reiche Schatz von Redensarten, über den unſere Mutterſprache verfügt, bringt es deutlich an den Tag, daß das Verhältnis der Deutſchen zur Muſik, ſei es gut oder ſchlecht, jedenfalls ſehr eng iſt: Das ſtimmt, und alle Deutſchen ſind auf dieſe Ausdrücke abgeſtimmt. So wird eine Aufzählung dieſer Begriffe für den Leſer Muſik ſein, die Harmonie ſeines Inneren ſtören, und ihn verſtimmt ans Piano eilen laſſen, um wieder mit ſich in Einklang zu kommen, die gute Stimmung wiederherzuſtellen und ſich der Symphonie des Lebens zuzuwenden. Iſt er zart beſaitet, ſo iſt ſicherlich das Ende vom Liede, daß er krumm wie ein Fidelbogen in einer Ecke ſitzend Trübſal bläſt, daß dem Zuhörer eine Saite ſpringt und er glaubt, die Engel im Himmel ſingen zu hören. Doch nicht jeder wirft gleich den Taktſtock weg! Wir wollen die Saite ja nicht zu ſtraff ſpannen, Arien quatſchen oder ganze Opern vortragen, ſondern nur ein Verslein davon ſingen, daß man eine Betrachtung nicht ſang- und klanglos fortlegt, denn das wäre taktlos. O nein, der Leſer wird Sphärenmuſik hören, ſodaß der Himmel ihm voller Geigen hängt! Will mir aber dennoch jemand eine Standpauke halten, einen Marſch blaſen oder die Flötentöne beibringen, ſo wäre das völlig unmotiviert, und man müßte einen Dämpfer aufſetzen. Das iſt natürlich die Frage, wer hier tonangebend iſt, doch es iſt immer das alte Lied, daß nicht jeder die erſte Geige ſpielen kann. Will man Muſiker in die richtige Stimmung bringen, ſo gibt es immer zuerſt einen Mißklang, und man muß manchmal ſogar andre Saiten aufziehen! Ich kann davon ein Lied ſingen, wenn der gute Ton flöten gegangen iſt! Doch das darf man nicht an die große Glocke hängen, ſonſt fühlt ſich vielleicht jemand in ſeinem Taktgefühl verletzt, und es ſetzt einen Anpfiff. Doch da pfeift man drauf; geht es nicht anders, ſo muß man pfiffig die Polizei holen, und das gibt dann ein ſchönes Trio. Dann wird bald alles wieder in gutem Einklang ſtehen. Nun will ich nicht mehr lange leiern, denn ich pfeife bald auf dem letzten Loche! Da habe ich nun nach Noten gepaukt und hatte meine Partitur im Kopfe, und es gab doch keinen guten Klang! Dies Durcheinander von Ausdrücken iſt mir aber pipe, denn weſſen Brot ich eſſe, deſſen Lied ſinge ich eben! Und das wird ſo bleiben, denn wie die Alten ſungen, ſo zwitſchern die Jungen!

Studioſus.

Neueſte Nachrichten aus Wien.

Wie die amtliche „Wiener Zeitung“ meldet, hat Bundeskanzler Dollfuß den ſchönſten Lippitzaner Hengſt aus der ehemals kaiſerlichen Hofreitſchule Muſſolini zum Geſchenk gemacht.

Wie wir hören, will die Wiener Iſraelitiſche Kultusgemeinde an Freigebigkeit hinter dem großen Spender nicht zurückbleiben und bietet einen Theaterdirektor an, ohne Betriebskapital, aber mit großen „geſchäftlichen Erfahrungen“. Reflektanten wollen ſich melden unter „Der reine Simons“ (Taufſchein beilegen!).

Kleinere Nachrichten.

Die Gemeinde Wien hat beſchloſſen, um ihren Sympathien für die Wiener Atonalen bildlichen Ausdruck zu geben, den durch ſtarken Schneefall und Tauwetter verurſachten kataſtrophalen Dreck in den Straßen Wiens liegen zu laſſen.

Ein prominenter Atonalitiker feierte kürzlich ſeinen 50. Geburtstag. Zu dieſer Feier wurde ihm von wohlmeinenden Freunden ein Dreiklang zum Geſchenk gemacht.

Manchem „Vaterländischen" ist es schon lange ein Grauen, daß die österreichische Bundeshymne mit dem Deutschlandlied identisch ist. Um diesen Schönheitsfehler zu beseitigen, wurde durch Notverordnung bestimmt, daß künftig die österr. Bundeshymne nur mehr in Moll gespielt werden darf. (Für eventuelle atonale Auffüllung der Harmonien und entsprechende Krümmung der Melodie haben sich bereits sämtliche „vaterländische" Komponisten der Bundesregierung zur Verfügung gestellt.)

Apollo und der Kunstrichter. Nach einer altitalienischen Fabel.

Ein Kunstrichter will eines Tages dem Gott der Musen, Apollo, eine Freude bereiten. Da nimmt er sich das Lebenswerk eines großen Künstlers vor und macht sich die Mühe, sämtliche kleinen und kleinsten Fehler dieses Künstlers herauszusuchen und zu einem Haufen zu türmen. Immer höher wächst der Fehlerberg an, sodaß der Kunstrichter eines großen Sackes bedarf, um alle Fehler darin zusammenzutragen und zu verwahren. Ächzend und stöhnend unter seiner Last begibt sich der Kunstrichter auf den Weg und tritt vor den Thron des Gottes: „Dir, Apollo, bringe ich diese Gabe dar — nimm sie hin als ein Zeichen meiner Dankbarkeit."

„Du bist ein fleißiger und kluger Kunstrichter", entgegnet ihm Apollo. „Aber schau her, was ich hier habe: Möchtest du nicht aus diesem Haufen von Weizen, der hier zu meiner Seite liegt, die Spreu aussondern?"

„Nichts leichter als das!" meint der Kunstrichter und macht sich mit Feuereifer an die Arbeit.

„Nun, dann sollst du nach Recht und Verdienst belohnt werden. Hier — nimm als Gegengabe für deine Leistung — die Spreu!"

Kritisieren heißt: nicht zerstören, nicht niederreißen, sondern aufbauen. Und wem die Spreu wichtiger dünkt als der Weizen, der präge sich das Wort des altenglischen Dichters Alexander Pope ein:

„Die edle Kritik zeiget an,
wie man mit Recht — bewundern kann."

F. St.

Wiener Walzer.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

An einem Sonn- und Sommertag,
da recht die Welt in Blüten lag
und brünst'ger Herzen Andachtsfang
sich bis zur Himmelspforte schwang,
hat unser Herrgott, drob ergetzt,
zum Schreibtisch flugs sich hingesetzt,
ein Frohgeschenk aus Vaterhänden
der frommen Menschheit auszuspenden.
So in der Laune bestem Schuß
erharrt er holder Musen Kuß,
von denen, eh' man sie noch bat,
auch schon Frau Musika sich naht.
Sie neigt sich zu Gottvaters Ohr
und summt ihm recht was Innigs vor,
indes er sichtlich drob lustiert,
am Ende eifrig mittaktiert
und auf's Papier aus Tintengold
ein Notenrund ums andre rollt.
Das wirbelt, hüpft, allein sein Scherzen
spricht wundersamlich auch zum Herzen,
und als der Schlußtaktstrich gefügt,
war unser Herrgott gar vergnügt.
Was er erschuf, ihn dünkt es gut,
drum sprach er jetzt mit frohem Mut:
„An solchem hohen Freudentag
auch gern die Welt erlaben mag,
geh, Gabriel, und bring dies Blatt
hernieder zu der Wiener Stadt,
haust dort ein Völklein, traut und wert,
ihm sei's drum allzuerst beschert." —
Sankt Gabriel in raschem Flug
das Gottgeschenk zur Erde trug
und macht, daß es inmitten fiel
jungfrohen Volks bei Tanz und Spiel.
Verwundert ward's erst rumgezeigt,
dann hat's ein Fixer gleich gegeigt.
Und allen sang sich's bis ins Blut
und wiegte sie in süße Glut:
wer trüben Sinnes, der vergaß,
wer siechen Herzens, der genas,
und aller Augen glühes Leuchten
vom Freudentau sah man sich's feuchten . . .

Das Blättlein aber, wunderbar,
der erste Wiener Walzer war!

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Rio Gebhardt: „Das Schloß an der Adria", Operette (Chemnitz).

Herbert Küster: „Die Flügel der Königin", Singspiel (Oldenburg).

Hans Haug: „Madrisa", Volksoper (Stadttheater Basel, 15. Jan.).

Alex. Tscherepnin: „Ol-Ol", Oper (Paris).

Otto Miehler: Musik zu einem Märchenspiel für 11 Instrumente (Augsburg, Stadttheater).

Konzertwerke:

Otto Siegl: „Lieder an eine Treulose" f. Bariton und Orch. (Wien).

Hanns Schindler: „Weihnachtsmusik" für Soli, Chor, Orch. und Orgel (Würzburg).

Hermann Ambrosius: VI. Sinfonie (Mitteld. Rundf. Leipzig, 29. Dez. 1933).

Spitzmüller-Harmersbach: Streichquartett (Paris).

Erwin Dressel: Dritte Sinfonie (Düsseldorf).

Alexander Friedrich von Hessen: Sinfonie C-dur (Frankfurt a. M., 8. Jan.).

K. Hoeller: „Hymne" für Orchester,

Refice: „La samaritana", Oratorium,

J. Eidens: „150. Psalm",

J. Vranken: „Cantica Eucharistica" (Aachen).

Hugo Herrmann: „Chorvariationen" über die Sonnengesänge des Franz v. Assisi (New York).

Konrad Kölle: Streichquartett und Streichsextett (Berlin).

Helmut Meyer von Bremen: Geistl. Dialog für Alt, Chor und Klarinetten (Dresden).

Franz Schmidt: Symphonie C-dur (10. Jan. Gesellschaft der Musikfreunde — Ravag Wien, Dirigent: Oswald Kabasta).

S. W. Müller: Sinfonie Nr. 2, C-dur (6. Febr., Leipzig, unter Leitung des Komponisten).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke.

Béla Bartók: „Ungar. Bauerntänze" (Berlin).

Kurt v. Wolfurt: Drei Stücke für Orchester (Danzig).

Lothar Windsperger: Konzertouvertüre „Lützow" (Sender Frankfurt).

Ebbe Hamerik: Variationen über ein altdänisches Motiv (1. Febr. Ravag Wien, Dirigent: Oswald Kabasta).

Egon Wellesz: Klavierkonzert (Solist: Walter Frey-Zürich, 8. Febr. Ravag Wien, Dirigent: Oswald Kabasta).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

MAX REGER-FESTWOCHE IN LÜBECK.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Die unter der Schirmherrschaft von Senator Ullrich Burgstaller, dem der Kunst dieses Meisters innerlichst verbundenen Vorsitzenden unserer Kultusbehörde, wagemutig und unternehmungsfreudig veranstaltete Max Reger-Festwoche beabsichtigte an geschickt gewählten Beispielen seiner Instrumental- und Vokalmusik ein künstlerisches Persönlichkeitsbild des allzufrüh Vollendeten zu vermitteln. Vom schlichten volkstümlichen Lied bis zur gewaltigen orchestralen Offenbarung sollte ein Einblick gewährt werden in das unerschöpfliche, vom Pulsschlag des gegenwärtigen Musiklebens stärker als bisher ergriffene Vermächtnis eines Genius, der sich als Deutscher in Lebensgang und Schaffenskreis niemals verleugnete. In einer dem kammermusikalischen und Liedschaffen des Meisters zugedachten Morgenfeier spielten Hermann Sonntag (Klarinette) und Heinrich Steiner (Klavier) in empfindungsgesättigter geistiger Verbundenheit des Zusammenspiels und mit sorgsamer technischer Ausfeilung Regers Jugendwerk der Klarinettensonate in fis-moll (op. 49), der sich die volkstümlich eingängliche a-moll-Suite (op. 103 a) zugesellte. Die Verkündigung ihrer impulsiven Tonsprache gelang Karl Kundrath (Violine) und Heinrich Steiner. Armella Kleinke (vom Stadttheater) erwies sich als berufene Interpretin Regerscher Lieder, denen sie mit feinem Stilempfinden eine inbrünstig beseelte Ausdrucksformung lieh.

Im Mittelpunkt des zweiten, dem Menschen und Künstler Reger gewidmeten Kammermusikabends stand der Vortrag von Prof. Dr. Fritz Stein (Berlin), der aus dem Manuskript seines demnächst im Verlag Gustav Bosse zu Regensburg erscheinenden Erinnerungsbuches von dem allzufrüh heimgegangenen Freund plauderte. Die künstlerische Umrahmung dieses gehaltvollen, vom Hörerkreis mit dankbarstem Gewinn entgegengenommenen Vortrags waren die beiden Regerschen Sonaten für Klavier und Violine (op. 84 in fis-moll; op. 139 in c-moll). Edith von Voigtländer und Ludwig Funk bewiesen sich in ihrer Wiedergabe als vertraute Partner, deren Spiel sich überall auf der Stufe einer gereiften geistigen Erarbeitung dieser auch technisch einwandfrei dargebotenen Werke behauptete.

Im weihnachtlich geschmückten Kirchenraum von St. Marien hörten wir Regers herrliche Kantate „Vom Himmel hoch", die alle Stimmungen des weihnachtsfroh bewegten Herzens ihres Schöpfers widerspiegelt. Diese kernkräftige Gabe volkstümlicher deutscher Weihnachtsmusik erfuhr unter Hermann Feys Leitung eine tief eindrucksvolle Wiedergabe, der Ausgeglichenheit und weihevolle Deklamation in den Chorsätzen (Chor des Staatskonservatoriums, Madrigalchor und Kinderchor) sowie sauberste und klangedle Ausführung der Instrumentalstimmen (Hans Millies, Karl Denker für die Violinen, Walter Kraft für die Orgel) nachzurühmen ist. Für die vier weihnachtlich eingestimmten Lieder aus dem im Frühjahr 1914 geschriebenen Zyklus fand Aenne Kraus' (Stadttheater) wohllautender Alt den rechten schlichten Ausdruck. Das herrliche Largo aus der Suite im alten Sil op. 13 (Hans Millies), das bekennnistiefe „Benedictus" (Walter Kraft) bereicherten diese Feierstunde deutscher Weihnachtsmusik im schönsten Kirchenraum unserer alten Stadt.

Schuf Reger sein „Requiem" zur Erinnerung an die gefallenen Helden des Weltkrieges, so widmete er sein letztes Orchesterwerk, die im Herbst 1914 als op. 140 entstandene „Vaterländische Ouvertüre", unter dem Eindruck der hehren Siegestaten der ersten Kriegsmonate „dem deutschen Heere". Dieses Werk ist eine von leidenschaftlichem Bekenntniswillen durchglühte Programmusik, deren Leitgedanke „Deutschland" heißt: ein aufrechtes Gelübde dieses urdeutschen Meisters zu seinem heißgeliebten Volke, dessen Auferstehung er nicht mehr erleben durfte. Das Werk griff dank der schwungvoll zündenden Wiedergabe unter Leitung von Generalmusikdirektor Heinz Dressel den Hörern ans Herz. Neben diesem vaterländischen Hochgesange standen — wie es Reger selbst gern bevorzugte — die „Mozart-Variationen" op. 132, jenes herrlichste Mozart-Denkmal, mit dem dieser Genius in Tönen je gefeiert wurde. Jeder Takt dieser tiefbeglückenden, von jeder Erdenschwere befreiten Partitur ist in helles Licht getaucht und sprüht voll Schönheit und Grazie — ein feingeistiges, mit verschwenderischer Hand gefügtes Werk, das Reger selber ja in glücklichster Geborgenheit seiner äußeren Lebenssphäre in Meiningen sah und das er nicht ohne tiefere Bedeutung seiner geliebten Meininger Kapelle widmete. Die Wiedergabe unter Heinz Dressels Stabführung schenkte dem Werke alle leichtgeflügelte Schönheit des Klanges und befleißigte sich einer hier gebieterisch zu fordernden aufgelockerten Rhythmik.

Die Max Reger-Festwoche, wie sie vom „Verein der Musikfreunde" zusammen mit dem „Kampfbund für deutsche Kultur" auf Anregung von Senator Burgstaller und unter Leitung von GMD Heinz Dressel zum erstenmal in Lübeck durchgeführt wurde, zeitigte somit ein bedeutsames künstlerisches Ergebnis. Mit der Ehrung dieses Meisters verband sie eine starke Werbung für das noch lange nicht erschlossene Vermächtnis Max Regers, dem nun — im Gefolge bereits geleisteter Pionierarbeit hiesiger tüchtiger Musiker — nach dem Beispiel dieser Festwoche eine treue Pflegestätte im Bereich unseres lübischen Musiklebens auch für die Zukunft bereitet sein wird. Allen denen aber, die am Zustandekommen und an der unter den gegenwärtigen wirtschaftlichen bedrängten Zeitverhältnissen wahrlich nicht leichten künstlerischen Durchführung dieser Festwoche mitwirkten, gebührt ein warmempfundener Dank.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

Freitag, 1. Dez. 1933: D. Buxtehude: Choralfantasie „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" (vorgetr. v. G. Ramin). — Heinr. Schütz: „Tröstet mein Volk", Adventsmot. f. 6st. Ch. — H. Schütz: „Deutsches Magnificat" f. 2 Chöre.

Freitag, 8. Dez. 1933: M. Reger: Invocation aus der 2. Orgelsonate d-moll op. 60 (vorgetr. v. G. Ramin). — Rob. Volkmann: „Er ist gewaltig und stark", Weihnachtslied. — Georg Vierling: Turmchoral.

Freitag, 15. Dez. 1933: D. Buxtehude: Präludium und Fuge F-dur (vorgetr. v. Günther Ramin). — H. Schütz: „Also hat Gott die Welt geliebt", Mot. f. 5st. Chor. — Joh. Eccard: „Übers Gebirg Maria geht". — Corn. Freundt: „Wie schön singt uns der Engel Schar". — M. Praetorius: „Gespräch der Hirten". — „Kindelwiegen". — J. P. Sweelinck: „Hodie Christus natus est".

Freitag, 22. Dez. 1933: J. S. Bach: Fantasie G-dur (vorgetr. v. G. Ramin). — Joh. Eccard: „Weihnachtsfreude" f. 2 Ch. — Leonhart Schröter: „Weihnachtsfreude". — „Christkindleins Wiegenlied" nach J. S. Bach. — „Quem pastores laudavere".

Sonntag, 24. Dez. 1933: Vincent Lübeck: Präludium und Fuge E-dur (vorgetr. v. Günther Ramin). — J. S. Bach: Orgelchoral „In dulci jubilo" und Lied. — M. Prätorius: „Es ist ein Ros' entsprungen". — „Joseph, lieber Joseph mein". — „Stille Nacht".

Sonntag, 31. Dez. 1933: J. S. Bach: Toccata d-moll (vorgetr. v. Günther Ramin). — Felix Mendelssohn: „Mit der Freude zieht der Schmerz". — Gust. Schreck: „Führe mich". — J. S. Bach: „Gib dich zufrieden" f. 4st. Ch. — J. A. Peter Schulz: „Des Jahres letzte Stunde".

BRAUNSCHWEIG. (Uraufführung der „Legende vom getauschten Sohn" von Malipiero.) Nach 4 Wochen folgte dem Führer der schwedischen musikalischen Jugend der genannte Italiener, der erst am 8. August 1933 den Schlußpunkt unter seine letzte Oper setzte, die von hier aus die Welt erobern, zunächst aber die beiden befreundeten Nationen noch inniger verbinden soll. Der bekannte Dichter G. Pirandollo bezeichnete den Text zunächst als Fabel, obwohl sie weder wie die älteste von der Königswahl der Bäume (Richter 9, 70—20), noch diejenigen des Aesop bis auf die Gegenwart keineswegs im Tier- oder im Pflanzenreich spielt, aber eine tiefe Wahrheit an einem drastischen Beispiel erklärt; Malipiero verbesserte die Einordnung, obwohl kein Heiliger vorkommt, der Text also keine Legende im kirchlich-ursprünglichen, sondern nur im abgeleiteten Sinne als alte, unwahrscheinliche Geschichte wird. Der Stoff streift die Kindesvertauschung (1. Sam. 3, 16—28), die Salomo den Beinamen „der Weise" eintrug. Nach der sizilischen Lesart raubte ein „böses Weib", die verkörperte unheilvolle Macht, einer Bäuerin das Kind und ließ es am Hofe eines fremden Königs erziehen. Nach zwanzig Jahren rät eine Hexe der untröstlichen Mutter, das eingetauschte Kind gut zu pflegen, weil dies ihrem eigenen nützen würde. Durch Zufall, der überhaupt logische und psychologische Gesetze vertritt, kommen die Söhne mit der Mutter zusammen, und der rechte ahnt vermöge des Unterbewußtseins hier sein Blut, verzichtet gern auf die Vorzüge des getauschten Standes, stimmt im Gegensatz zu den Vorteilen der Kultur auf die Natur, Freiheit und den Nährstand einen Jubelhymnus an, während ihn die rechte Mutter in ihre Arme schließt, und so vereinigt sich nebenbei auch die Fabel mit der Legende. Die steten Gegensätze gestalten einzelne Teile zum Duo, und die Verdoppelung einiger Personen, z. B. der Mütter, Minister, Bauern und Hafendirnen, die sich ergänzen, bedingen den Parallelismus der alttestamentlichen Psalmisten. Beide Eigenheiten verhindern umfangreiche, geschlossene Nummern, Vertiefung einzelner melodischer Gedanken, erschweren auch das Verständnis der recht verzwickten Handlung, begünstigen aber Wagners Sprechgesang und flottes, lebhaftes Spiel. Die 20 Solisten lassen sich, ohne Lücken zu verursachen, auf 13 zusammenziehen; trotzdem können sich nur Bühnen an die Wiedergabe wagen, die über hervorragende Leiter, tüchtige Kräfte und eine durchgebildete Kapelle nebst sicherem Chor verfügen.

Für die genaue Anpassung der deutschen schweren Silben an die zierlichen, leichteren italienischen Noten spricht schon der Name des Übersetzers: Hans F. Redlich. Auch der klare Druck und Notentext der G. Ricordi-Ausgaben kann mancher deutschen Firma als Muster dienen.

Die Musik atmet überall durchaus modernen Geist, an das historische Gut erinnern nur flüchtige Reste des Verismo. In der Ausarbeitung steckt viel Kleinkunst und wahrer Bienenfleiß; sie verrät technische Überlegenheit und völlige Beherrschung aller Klangmöglichkeiten des modernen großen Orchesters, das nicht mehr besonders in den Instrumentalzwischenspielen wie früher in atonale Weiten schweift, sondern im Wohlklang schwelgt. Trotz der großen Verschiedenheit der Tonfarben für die Zeichnung der einzelnen Personen und Ereignisse auch durch Motive und sinnenhafte Rhythmen bleibt der persönliche Grundton immer gleich. Das Werk stellt auch an die Hörer hohe Ansprüche, denn wer den süßen Kern essen will, muß die harte Nuß knacken.

Die Aufführung war ein ebenso wichtiges politisches wie musikalisches Ereignis, das Reich ließ sich durch den Reichsstatthalter Loger, Italien durch seinen Botschafter Cerulli, der durch unsern Ministerpräsidenten an der Spitze einer SA-Abteilung auf dem Bahnhofe begrüßt wurde, Braunschweig durch das Ministerium und die Spitzen der Behörden, Preußen durch den Direktor der Staatstheater und mehrere Staatsräte vertreten, aus dem Reiche waren Intendanten, Direktoren, Kapellmeister, Vertreter der Presse, endlich auch Kunstfreunde des Auslandes erschienen. Das ausverkaufte, festlich gestimmte Haus folgte der mustergültigen Wiedergabe unter Leitung des Intendanten Oskar Walleck, der einen Ehrentag feierte, und des Kapellmeisters Hans Simon mit gesteigerter Aufmerksamkeit bis zum Schluß und dankte dem Komponisten, den Führern und Darstellern, die ausnahmslos ihre volle Kraft einsetzten, durch stürmischen Beifall. Ernst Stier.

DRESDEN. (Nachtrag.) Der im letzten Bericht (S. 93) genannte „Geistliche Dialog nach Worten der Heiligen Schrift" für Altsolo, Chor, drei Klarinetten und eine Baßklarinette stammt von dem Leipziger Komponisten Helmut Meyer von Bremen; nicht, wie es nach der dortigen Fassung scheinen mochte, von einem Komponisten Helmut Meyer aus Bremen.

DÜSSELDORF. (Ur-Aufführungen). Das Düsseldorfer Musikleben, in verflossenen Jahren ein Kampfplatz sich widerstreitender Interessen und Maßnahmen, ist durch die Zusammenfassung von Konzertwesen und Oper unter GMD Hugo Balzers Leitung zu einer hoffnungsvoll sich anlassenden Einheit führermäßig verschmolzen worden. Die Zahl der Veranstaltungen hat eine bedeutende Erhöhung erfahren. Kammerkonzerte lange vermißt, stellen den einheimischen Künstlern anregende Aufgaben. Balzer stellt auch auf dem Podium seinen Mann und sucht gute, traditionelle Musik von Bach bis Beethoven mit wertvollen zeitnahen Werken in Verbindung zu bringen. Als Uraufführung hörten wir durch ihn eine Orchesterbearbeitung der Bachschen d-moll Toccata von Karl Hermann Pillney. Man mag von der Übertragung solcher für ein bestimmtes Instrument geschriebenen und aus einem bestimmten Instrument empfundenen Werke — hier Orgel — kritisch denken, und offenbar geht an rhythmischer Schlankheit und graziöser Gliederung manches verloren, so muß man doch die gewandte Arbeit Pillneys loben. Dem Jahreskreis angemessen erschien erstmalig Kurt von Wolfurts „Weihnachtsoratorium". Ein großer Könner, glänzender Orchesterbeherrscher und am altvokalen Liedgut geschulter Musiker versucht hier auf bekannten Weihnachtsweisen als Fundament ein oratorisches Werk aufzubauen. In den beiden ersten, der Geburt Christi und dem Hirtenidyll gewidmeten Teilen fehlt es nicht an feinempfundenen Episoden und großangelegten Chorvariationen, während die Herodesszenerie von saftigen Klangrealismen strotzt. Man spürt auch in diesem Werk den Zwiespalt zwischen der naiven Innerlichkeit der alten Melodien und dem modernen Ausdrucksstil des heutigen Menschen, der wieder zur Einfachheit zurück muß. Der Aufführung hatte Hugo Balzer gut durchgebildeten chorischen und orchestralen Zeitschnitt gegeben. Käthe Heidersbach, Johanna Blatter, Heinz Marten und Rudolf Feichtmayer waren die tüchtigen Solisten. Als weitere Uraufführung erregte die dritte Sinfonie von Erwin Dressel lebhaftes Interesse in dem sich Zustimmung und Ablehnung so ziemlich die Wage halten. Das Werk trägt typische Züge eines Zeitschaffens, dessen tonliche Bauelemente sich noch mitten im Umbruch befinden. Die vier Sätze zeigen viel vitale Musizierfreudigkeit und recht kühne Bewegungsimpulse. Doch mutet die melodische Erfindung mitunter flach und schlagerhaft an. Da klaffen Risse, wie denn die Gesamtarchitektur kein durchaus einheitliches Gepräge trägt, wohl eine Menge schöner Einzelzüge an den Tag legt. Die Wiedergabe trug bestens dazu bei, dem Täufling eine freundliche Aufnahme zu bereiten.

E. Suter.

FLENSBURG. (Ur-Aufführung: Heinz Schubert, Lyrische Suite für Solo-Bratsche und Kammerorchester.) Im 9. städtischen Konzert am 8. Januar brachte Heinz Schubert als Gastdirigent seine „Lyrische Suite für Solo-Bratsche und Kammerorchester" zur Uraufführung, eine in sehniger Polyphonie gehaltene vornehme Musik. Das Orchester ist mit drei Geigen, zwei Bratschen, zwei Celli, Klarinette und Horn besetzt. Starke Bach-Anklänge bietet der mittlere Teil des 1. Satzes, ein Fugato, und die Kadenz des energiegeladenen Schlußsatzes, doch atmet auch die „Lyrik" der großen Melodiebogen im Anfangs- und Schlußteil des 1. Satzes und das rhythmisch prägnante, beschwingte Scherzo (2. Satz) einen männlichen Geist, der ein Fußen auf den alten Meistern verrät. Herbe Monotonie kennzeichnet die Romanze (3. Satz), in der auf einem langsam Licht und Farben wechselnden Hintergrunde des Orchesters die Bratsche ein schwermütiges Selbstgespräch hält, bis nach dem Eingreifen von Klarinette und Horn der Satz versöhnt ausklingt und vom federnd schwungvollen Thema des Schlußsatzes abgelöst wird. Die Ausführenden, Konzertmeister Albert Nocke und das Kammerorchester des „Grenzland-Orchesters", verhalfen dem Werk zu einem starken, wohlverdienten Erfolge.

H.

GÖRLITZ. (Uraufführung: Florizel von Reuter, Violinkonzert d-moll.) Der Geiger Florizel von Reuter, der sich bereits durch die einfühlsame und stilvolle Ergänzung der nachgelassenen Sinfonischen Rhapsodie (für Solovioline und Orchester) von Max Reger als Komponist ausgewiesen hatte, brachte am 10. Januar sein neues, erst in den Weihnachtstagen vollendetes Violinkonzert d-moll im 367. Sinfoniekonzert des Vereins der Musikfreunde in der Stadthalle zu Görlitz zur Uraufführung.

Das einsätzige, in sich aber in vier Abschnitte gegliederte Werk ist eine freie Phantasie über ein glücklich erfundenes heldisch-prächtiges Thema, das, am Ende wiederkehrend, ihm einen festlich strahlenden Ausklang gibt. Wie das ganze Werk sich im Rahmen der Überlieferung hält, ist auch nicht versucht worden, das Verhältnis von Soloinstrument zum Orchester etwa neu zu ordnen: dem Orchester fällt eine im Wesentlichen begleitende Rolle zu, und nur in einigen Echowirkungen meldet sich konzertanter Stil. Die Instrumentieruug ist bewußt zurückhaltend und sparsam, bis auf gewisse bizarre Klangwirkungen in dem Abschnitt, den man als Scherzo bezeichnen könnte, und bis auf einige thematisch wichtige Stellen, die besonders hervorgehoben, zu schönen Gipfeln führen. Daß die Solostimme dankbar und trotz ihrer Schwierigkeiten geigerisch geschrieben ist, versteht

ſich in dieſem Zuſammenhang von ſelbſt. Bei äußerer Zugehörigkeit zur Gattung der ſchwungvollen Virtuoſenkonzerte, gewinnt es höheres Intereſſe durch die ſpürbare Wärme und innere Wahrhaftigkeit, mit der Form und Gehalt zu einer menſchlich wie muſikaliſch gleich achtenswerten Übereinſtimmung gebracht worden ſind und die den Künſtler vermochten, ohne Minderung des äußeren Erfolges auf billige Wirkungen und unberechtigte Überſteigerungen zu verzichten.

Der Komponiſt, deſſen gerade in den letzten Jahren augenfällige Entwicklung vom Virtuoſen zum verantwortungsbewußten Künſtler in Görlitz mit ſteigender Anteilnahme verfolgt wurde, und der im vorigen Jahr an gleicher Stelle das Brahmskonzert in ſchlackenloſer Schönheit hatte erſtehen laſſen, ſpielte ſein Werk mit ſchöner Klarheit. Das Städt. Orcheſter unter Walter Schartner's Leitung begleitete ſorgfältig und tonſchön; der Erfolg war ſtark und eindeutig. Es ſprach für das Werk, daß es ſich in dem ſehr anſpruchsvollen Rahmen eines Regerabends mit den Hillervariationen, der Sinfoniſchen Rhapſodie und der Vaterländiſchen Ouvertüre mit Anſtand behaupten konnte. Dr. Herbert Hoffmann.

KASSEL. (Uraufführung: Heinz Bongartz „Quartett" op. 16.) Das aus Mitgliedern der Staatskapelle beſtehende Schroeder-Quartett brachte in ſeinem dritten diesjährigen Kammerkonzert neben dem Schumann-Quartett in F-dur, op. 41 Nr. 2 und der Violinſonate, op. 78 von Brahms als Uraufführung das Quartett, op. 16 des 1. Kaſſeler Staatskapellmeiſters Heinz Bongartz, der damit als ſchöpferiſcher Komponiſt zum 1. Mal vor die Kaſſeler Öffentlichkeit trat.

Bongartz iſt ein geiſtvoller Muſiker. Seine kompoſitoriſche Arbeit beruht auf einer genauen Kenntnis aller ſatztechniſchen Möglichkeiten, die er zugunſten eines beweglichen, modulatoriſch und harmoniſch feſſelnden, wenn auch nicht immer ausreichend durchſichtigen Klangbildes geſchickt auszunutzen weiß. In der muſikaliſchen Erfindung geht Bongartz im weſentlichen eigene Wege mit erkennbarer Anlehnung an impreſſioniſtiſche Gedankengänge, denen gegenüber er aber immer der ſelbſtändige Geſtalter bleibt. Seine thematiſche Sprache atmet viel Farbigkeit und bevorzugt bei wechſelnden Rhythmen das gedankliche Element, ohne der verinnerlichten Gefühlswärme dabei zu entraten. Das Quartett, op. 16, intereſſiert vor allem durch die reizvolle motiviſche Linienführung in den beiden Eckſätzen, während der Schwerpunkt des reichlich ausgeſponnenen Mittelſatzes mehr im Konſtruktiven als im Innerlich-Gefühlsmäßigen liegt.

Die Wiedergabe war in jeder Beziehung muſtergültig. Fett.

LEIPZIG. (Uraufführung von Adolf Vogls Oper: „Die Verdammten" an der Leipziger Oper, 21. Januar.) Eine herrliche, tiefſinnige Operndichtung — von H. v. Gumppenberg — und eine zwar Wagner ſtark verpflichtete Muſik, die in ihrem Ernſt und warmen Blut, ihrer abſoluten Ehrlichkeit ſowie edlen Dramatik denn doch geradezu eine Wohltat bedeutet. Das zweiſtündige Werk iſt einaktig und macht es dem Hörer inſofern nicht einfach, als er die zwar in lauterer Klarheit verlaufende Handlung — eine germaniſche Verſion von Schillers „Das Bild zu Sais" — zum Voraus gut kennen muß, um wirklich mitmachen zu können. Trotzdem war die Aufnahme ſehr herzlich, dies auch dank einer vorzüglichen Aufführung. A. H.

MÜNCHEN. Dem hundertjährigen Alexander Ritter brachte kurz vor Jahresſchluß die Staatsoper mit einer Neuaufführung ſeines „Faulen Hans" eine von warmem Pietätsgefühl getragene Huldigung dar. Mit wieviel heiterer Liebenswürdigkeit, Herzhaftigkeit und tieferem Sinne iſt in dieſem heiteren Einakter eine Urformel deutſchen Weſens gefunden worden! Hans, der Träumer, der nur den großen Anlaß braucht, um im richtigen Augenblicke zur befreienden Tat zu erwachen, iſt er nicht eine gleichnishafte Geſtalt, die wir heute wieder in ihrer ganzen Tiefe und Bedeutungsſchwere zu würdigen wiſſen? So ſehr ſich auch Ritters Muſik dem Vorbilde des bewunderten Richard Wagner anſchmiegt, man kann und darf ſie nicht als ausgeſprochen epigonal bezeichnen. Denn dies Werk iſt nicht aus dem Nachahmungstrieb eines Hörigen, ſondern in freier Wahl aus dem Geiſte des Bayreuther Meiſters erfloſſen. Ritters Muſik iſt, was bei vielen Kritikern bis vor kurzem unter dem Einfluß entſeelenden Sachlichkeitsfimmels als odios gegolten hätte, durch und durch „poetiſch", eine Sprache des Herzens und der Begeiſterung. Sie ſcheut ſich keineswegs, ihre lyriſchen Stimmungen breit auszuſchwelgen, in minniglicher Glut zu entbrennen und für männlichen Kampf und „deutſche Hiebe" zu werben. Heute läßt man ſich zum Ritt ins alte romantiſche Land, Gott ſei Dank, wieder ſonder Scheu in den Sattel nehmen, und es war eine Freude, zu erleben, mit welcher Begeiſterung das Publikum auffaß, als das Schlachtroß ſtieg und die Trompeten klangen. Die Spielleitung von Alois Hofmann ging freilich darin etwas zu weit, daß ſie den behaglichen Humor des muſikaliſchen Luſtſpiels auf das Prokruſtesbett der Groteske ſpannte, ein gefährliches Beginnen, durch das mehr als einmal der Eindruck entſtehen mußte, das Werk als ſolches ſolle traveſtiert werden. Mit großer Friſche und Lebendigkeit ging die muſikaliſche Leitung von Karl Fiſcher ins Zeug; Kurt Rodeck ſang den Hans,

Elisabeth Feuge die Königin, voll überschäumender Spiellaune gestaltete Ludwig Weber den alten Graf Hartung. — Zur Füllung des Einakterabends hatte man Ritters Oper die Erstaufführung von Otto Wartischs „Kaukasischer Komödie" vorangehen lassen. Das harmonisch und rhythmisch nicht reizlose, gut instrumentierte Werkchen erfüllt freilich in keiner Weise das selbstgesteckte Ziel einer komischen Volksoper, dazu ist sein Humor zu krampfig, läuft die Musik zu sehr neben der Handlung her, bleibt ihr Jargon zu sehr dem Misch-Masch einer musikalischen Allerweltssprache verhaftet. Auch als der Dichterkomponist in der zweiten Aufführung die musikalische Leitung selbst in die Hand nahm, wollte sich das Geschick der Oper nicht wenden. Die laue Aufnahme wird kaum zu weiteren Wiederholungen reizen.

In der Musikalischen Akademie fuhr Hans Knappertsbusch mit der planmäßigen Wiederhebung eines lange verschollen gewesenen Schatzes, nämlich der von Adolf Sandberger wieder aufgefundenen Sinfonien Joseph Haydns, fort. Diesmal erlebte man die Uraufführung der unbekannten Sinfonie in C-dur. Das Werk, obwohl kein ganz großer Haydn, verdiente die bevorzugte Stellung in der Programmitte. Schon der erste Satz wird von echt Haydnschem Lebensgefühl durchatmet. Schreitet das erste Thema mit einer Art gravitätischer Feierlichkeit daher, so lockert die anmutige Schalkhaftigkeit des zweiten die Stimmung zu immer fröhlicherer Laune. Am gehaltvollsten gibt sich der zweite Satz mit seinem warmen, sinnigen Ausdruck und dem reizenden Dialogspiel zwischen der Solo-Oboe und dem übrigen Orchester. Der frische männliche Geist, der die Sinfonie durchschwingt, offenbart sich auch in dem abschließenden Rondo. Das Werk vermochte in seiner gewinnenden Natürlichkeit ungemein anzusprechen und erwarb sich bei seinem Ersterklingen den begeisterten Beifall des Publikums, dem neben dem Dirigenten auch der Vertreter der mit erlesenem Klangsinn gespielten Solo-Oboe Michael Uffinger und Professor Sandberger Folge leisten mußten.

Eine vom Bayerischen Volksbildungsverband veranstaltete „Weihnachts-Serenade" gab dem vor Jahresfrist gegründeten „Ostmarkenchor" Gelegenheit, sich erstmals in München hören zu lassen. Die Vereinigung dient der kulturellen Werbung für den bedrängten bayerischen Osten und setzt sich aus einem von Lehrern des Bayerwaldes gebildeten Männer- sowie einem aus Deggendorfer Jugend bestehenden Knabenchor zusammen. Unter der von bedeutenden chorerzieherischen Fähigkeiten zeugenden musikalischen Leitung Josef Launers ersang sich der Chor durch die Innerlichkeit und Kultur seines Vortrags im Fluge die Sympathie des Publikums.

Dr. W. Zentner.

SCHWEINFURT am Main. Die Hundertjahrfeier des Bestehens des Schweinfurter Liederkranz, des hervorragendsten Chorvereines der Stadt, am 18. November 1933, brachte eine in jeder Hinsicht glänzende Aufführung des herrlichen Oratoriums „Mutter Erde" von Hugo Kaun unter der zielbewußten, anfeuernden Leitung des hochbegabten 1. Chormeisters Lorenz Schlerf. Die vorzüglichen Vokalsolisten Ria Ginster (Sopran), Maria Großhauser (Alt), Kammersänger Fritz Krauß (Tenor) und Paul Lohmann (Baß), sowie das prächtige Landes-Sinfonie-Orchester aus Stuttgart verhalfen dem Werke Kauns, unterstützt durch den strengdisziplinierten, in allen Stimmen tüchtig besetzten Chor zum unbestrittenen Sieg. In der stattlichen Festschrift, sowie in zwei Tageszeitungen, wurde der von dem 73jährigen Künstlernestor, dem hochangesehenen Violinvirtuosen und Konzertmeister Georg Schmidt, schwungvoll verfaßte Festprolog veröffentlicht. Am 19. Nov. fanden bei der Vormittags-Feier vielfache Ehrungen verdienstvoller Liederkranz-Mitglieder statt und bei dem darauffolgenden Bankett wechselten ernste Reden und heitere Toaste in bunter Reihe ab. Einige Tage danach fand ein zahlreich besuchter Ball statt, sowie als Schlußakt am 7. Dezember die Wiedergabe des Festspieles „Gründung des Liederkranz", die allen Zuhörern einige genußreiche Stunden bereitete. -i-

WARNSDORF in Böhmen. In der Musikgeschichte ist der Name der deutschböhmischen Stadt Warnsdorf als Uraufführungsort der „Missa solemnis" mit goldenen Lettern verzeichnet. In aller Munde war er, als im Juni 1930 die Jahrhundertfeier dieses bedeutsamen Ereignisses festlich begangen wurde. Daß Warnsdorf, ein Städtchen von etwa 20000 Einwohnern, das durch den Niedergang seiner Textilindustrie wirtschaftlich sehr schwer gelitten hat, trotz dieser Ungunst im Musikleben Nordböhmens mit an erster Stelle steht, beweist die Gediegenheit seiner musikalischen Aufführungen im abgelaufenen Krisenjahr 1933. Veranstaltungen von mehr als lokaler Bedeutung waren die groß angelegte Wagnerfeier im April sowie das Brahmsfest im November. In beiden bildeten Chorwerke (Wagners „Liebesmahl der Apostel" und Brahms' „Ein Deutsches Requiem") Hauptteile der Aufführungen, die vom M. G. V. und vom Philharmonischen Orchester des V. d. Musikfreunde gemeinsam bestritten wurden. Außerordentliche künstlerische Eindrücke hinterließ Hilde Wattolik-Schreiber, die das große Klavier-Konzert in B-dur von Johannes Brahms unter Frz. Steffens Leitung spielte. Gleichfalls

Erwähnung verdient der Altkatholische Kirchenchor mit einer Aufführung von Rudnicks „Jesus und die Samariterin". Im Konzertsaal fand ganz besonderen Anklang ein Violin-Duoabend des Wiener Künstlerpaares Georg Steiner und Christa Richter-Steiner (einer Urenkelin des ersten Missa-Dirigenten Joh. Vinc. Richter), die Werke von Händel, Bach, Mozart, Spohr und Křička zu Gehör brachten (am Flügel Hilde Wattolik-Schreiber), sowie das Wiener Rofé-Quartett mit Kammerwerken von Mozart, Beethoven und Smetana. -r -k.

WIEN. (Uraufführung: Victor Junk, „Der Einsiedler".) „Der Einsiedler" von V. Junk, ein Männerchor mit Baritonsolo (auf das Eichendorff'sche Gedicht), der im Konzert des Wiener Schubertbundes zur Uraufführung kam, ist ein Werk, das dem Charakter und den Forderungen des Männerchores vollständig entspricht, dabei rein musikalisch auf hohem Niveau steht und satztechnisch die volle Beherrschung des Materials erkennen läßt. Die Thematik ist vornehm und wirksam, die Verwendung der Solostimme äußerst geschmackvoll, weil sie nicht um äußerer Effekte willen, sondern im inneren Zusammenhange angewendet, somit zwingend in Erscheinung tritt. Die Klangwirkungen des Chores sind durchaus volltönige, die Stimmführung klar und eindringlich, sodaß jede Stimme auch für sich sangliche Ausdruckskraft besitzt. Besonders glücklich ist im Schlußteil die Untermalung der melodischen Formen mit einem kontrapunktisch gefesselten Brummchor, über welchen sich das Solo mit warmer Leuchtkraft bewegt. Das schwierige Werk ist eine wertvolle Bereicherung der Männerchorliteratur und zeugt von tiefem Verständnis für das innere Wesen dieser Kunstgattung. Heinrich Damisch.

RUNDFUNK-KRITIK

Bayerischer Rundfunk. In der Zusammenarbeit der drei Sender München, Leipzig und Breslau ist nun der erste Monat vergangen. (Über die inzwischen erfolgte Aufhebung der Sendergruppen äußern wir uns im Märzheft.) Man wird nicht verlangen können, daß diese Zusammenarbeit für alle Teile befriedigend von Anfang an reibungslos verläuft; daß vor allem die doch wohl bestehende Rivalität zwischen Leipzig und München auf dem Gebiete der ethisch gehobenen Übertragungen noch nicht in einen anfeuernden Wettstreit zum Besten der Rundfunkhörer eingemündet ist. Die vorläufig noch im Vordergrund bleibende Unklarheit der kulturellen Lage überhaupt muß noch bereinigt werden. Politik, Sparmaßnahmen und Kulturpflege sind irgend in Einklang zu bringen, soll der Sendebetrieb zum Nutzen des Hörers (das ist doch die Hauptaufgabe des Rundfunks!) einwandfrei funktionieren.

Die neue Münchener Welle 419 wurde in Betrieb genommen. Sie soll im Januar noch auf 405 umgeschaltet werden. Zu konstatieren ist, daß Welle 419 objektiver, klarer in der Übertragung funkbedingter Färbungen anspricht. Aber auch sie war noch nicht imstande, die Unruhe, Nervosität in den Funkhäusern gänzlich zu bannen. Was dringend notwendig ist! Geradezu unerträglich war die Art, wie eine Zeitlang mit der Programmdurchführung umgesprungen wurde. Von einer Rücksichtnahme, von einem Dienst am Volksganzen konnte keine Rede mehr sein! 22 Sendungen hörte ich in einer Woche ab; davon waren zwölf Programmfolgen geändert, gekürzt, umgestellt, aufgefüllt, gar abgebrochen. Diese Zahlen sind trauriger Beweis für die obenerwähnte Unruhe! Künstlerisch nicht zu rechtfertigende Barbarei war das Abschalten inmitten (!!) des 2. Satzes des Verdi-Streichquartetts, das aus Leipzig kam. Und abgeschaltet wurde deswegen, weil in München eine — Mandolinenmusik bereitstand! Genug dieser nicht erhebenden Schönheitsfehler.

Selbstverständlich war, daß nachdrücklichst der Rundfunk in den Dienst des Weihnachtsfestes gestellt wurde. Wir zählten in dieser Zeit 17 Wort-, 20 Musiksendungen, die sich mit dem schönsten der Feste beschäftigten. Unmöglich ist's, die Flut an Lieblichkeiten kindlicher Gemüte auch nur annähernd zu beschreiben. Ein Generallob angesichts der durchwegs guten Aufführungsqualität muß genügen. Der Kritiker streckt die Waffen.

Opern, Operetten: Irgend eine Übertragung aus der Bayerischen Staatsoper (Propaganda Münchens als Kulturzentrum!) fand nicht statt. Wir wissen nicht, ob nur die Sparmaßnahmen daran schuld. Das „Christelflein" von Pfitzner bezog man aus Leipzig! Obwohl das „Christelflein" an der Bayerischen Staatsoper im Repertoire steht, obwohl Pfitzner in München lebt und wirkt. Dafür brachte München ein köstlich beschwingtes Gastspiel der Regensburger Domspatzen mit „Hänsel und Gretel". Staunenswert sicher im Gesanglichen. Der Schimmer einer sängerischen Sensation lag über der „Lustigen Witwe", an der Julius Patzak durch den geschliffenen Schmelz seiner Stimme bezauberte. Die Aufführung, von Karl List, Hartung und Maria Ferron geleitet, hatte Schwung in Tempo und Qualität. Und aus Nürnberg die Sendung einer Kurzoperette „Lisbeth": Unterhaltungskitsch in sacharinsüßer Reinkultur.

München sendete im Dezember nur eine „Stunde der Nation“: Weihnachtliche Musik in trefflicher Betreuung durch Hans A. Winter. Kernstück war der 1. Teil des Weihnachtsliederspiels von Joseph Haas. Die köstliche Naivität oberbayerischer und Tiroler Volksweisen von der Hand des Meisters liebevoll gestaltet. Ausgezeichnet auch die Solisten Martha Martensen, Lenore Bernd, Andersen und Hartmann. Wie überhaupt Winter großen Wert auf wertvolle Solisten legt. Wir nennen Emmy Braun (phänomenal in der technischen wie geistigen Gestaltung des Klavierkonzerts von Rachmaninoff), Milly Berber (Violinkonzert von Thomassin) Franz Rupp (c-moll-Klavierkonzert von Beethoven). Zwei Konzerte des NS-Reichssymphonieorchesters bewiesen dessen große Fortschritte zur künstlerischen Einheit. Franz Adam ist ihm ein ausgezeichneter Führer (Achte Beethoven-Symphonie). Dankenswert brachte Adam die Burlesken Anton Beer-Walbrunns zur Aufführung; die vaterländische Ouvertüre Regers kam indessen noch nicht mit der wünschenswerten Klarheit.

Uraufführungen: Stuhlfauth geigte das Violinkonzert des Grazers v. Mojsisovics: Musikantisch in der Kantilene; vielfach reizvoll im Orchesterklang; notwendige Gegensätzlichkeit in der Thematik fehlt allerdings. Das Streichquartett von Karl Pottgießer: energisch, lebendig in der Steigerung zwingend; der Mittelsatz zerfließt, weil der Einfall nicht prägnant genug. Im übrigen viel, vielzuviel Mittelmäßigkeit in den Übertragungen an „moderner Musik“!!

Manch prächtige Volksliederstunde (Besemfelder, Kothe); gute Idee ist, auch ausländisches Volksgut zu Worte kommen zu lassen: die bulgarischen Volkslieder sang der Naturtenor Christo Olekoff; japanische Musik war in den Vortrag Dr. Penzels eingebaut (rücksichtsloser, härter als die mehr weichlichen Korea-Melodien).

Viel Freude machte die gute Leistung des Nürnberger Männergesangvereins unter der Leitung Klinks. Funkisch neu der wertvolle Bariton Kellerbauers; auffallend hell und leichtansprechend. Dann das neugegründete Duo Maria v. Krauss-Stubenrauch und Philippine Schick, das sich mit der a-moll-Violinsonate Schumanns vorteilhaft einführte.

von Bartels.

Mitteldeutscher Rundfunk. Im Bezirk der Hochkunst gaben außer den Bachkantaten drei Sendungen dem letzten Programmabschnitt das Gepräge:

Italienische Gäste, das „Quartetto di Roma“, spielten Verdis einziges Streichquartett so ausgezeichnet, daß man in Zukunft auch darauf achten wird, wenn diese Künstler in italienischen Sendern zu hören sind. Man hatte das Gefühl, bis in die letzte Note hinein eine wirklich authentische Aufführung abgehört zu haben, und das ist schließlich der größte Ruhmestitel, den sich eine Darbietung erwerben kann. Weniger zu befriedigen vermochte die gebotene Neuheit, ein Streichquartett von Bustini. Abgesehen vom letzten Satz ist das thematische Material der einzelnen Sätze zu dürftig, um ausgedehnten Sätzen als Grundlage dienen zu können. Das Werk wirkte infolgedessen als eine Folge von chaotischen Wallungen; der Komponist studiere das Quartett seines Landsmannes Verdi, um seine zweifellos vorhandene Begabung zu läutern.

Bachs Weihnachtsoratorium leitete erstmalig Günther Ramin, vom Ganzen ausgehend und mit erfreulich lebhaften Zeitmaßen, sodaß ein sehr günstiger Totaleindruck zustande kam. Unter den Solisten fiel der Evangelist Dr. Hoffmann auf; eine so deutliche Aussprache sollte vorbildlich für viele Rundfunksänger werden, auch für die anderen Solisten des Weihnachtsoratoriums. Beeinträchtigt wurde die Wirkung des Werkes leider durch einige Mängel der Übertragung: Bei den Chor-Orchester-Tuttistellen war das Orchester kaum zu hören und der Chorsopran dominierte mehrmals derartig, daß die Chorbässe völlig zurücktraten; bei einem Barockwerk ist das aber nicht zu billigen. Wie sind solche Mängel überhaupt möglich, man überträgt doch nicht zum ersten Male aus der Thomaskirche!

Was beim Weihnachtsoratorium noch Ausnahme war, wurde bei Pfitzners „Christelflein“ zur Regel: deutliche Aussprache aller Vokalkräfte, auch des Chores. Es wäre sehr zu wünschen, daß dieser jetzt erreichte Hochstand gehalten wird. Da die musikalische Leitung von GMD Weisbach mustergültig war, wäre ein restlos befriedigender Eindruck zustande gekommen, wenn sich nicht auch hier das fehlende Bühnenbild zum mindesten an den Aktschlüssen wieder peinlich bemerkbar gemacht hätte. Auch der unentwegte Rundfunkfreund kann sich hier gemischter Gefühle nicht erwehren. Wir empfehlen Herrn Weisbach, es einmal mit Gluck zu versuchen; dort fällt dieser Faktor nicht so sehr ins Gewicht.

Musikalische Neuheiten lebender Komponisten bietet der MR gegen früher bedeutend weniger; es wäre sehr zu bedauern, wenn das etwa Dauerzustand werden sollte. Unter den Neuheiten verdient ein Werk Würdigung, weil es einen neuen Beitrag zur Sinfonieliteratur geben will. Dieser unbedingte Wille zur großen Form ist anzuerkennen, doch kommt für H. Ambrosius, dessen 6. Sinfonie als Uraufführung geboten wurde, alles darauf an, sich von dem spätromantischen Orchesterideal freizumachen, weil das heute wirklich

eine Ausdrucksform von gestern ist. In dem grotesken Scherzo haben „Heldenleben" und „Eulenspiegel" ziemlich auffällig Pate gestanden; wenn Baßinstrumente stereotype Figuren murmeln, so erregt uns das keinen Schauer mehr in der Brust, und der Heroismus dissonanzversetzten Trompetengeschmetters läßt uns heute auch sehr kühl. Vielleicht versucht Ambrosius, zunächst durch Arbeiten an kleineren Formen neue Wege des Ausdrucks zu bahnen, dann wird ihm auch in der Sinfonie sicher mehr Glück winken. In dieser 6. Sinfonie, die ebenfalls durch GMD Weisbach betreut wurde, wie in anderen anspruchsvollen Werken, bewies das Leipziger Sinfonieorchester eine Schlagfertigkeit und Klangschönheit, die den Vergleich mit den berühmtesten Orchestern nicht mehr zu scheuen brauchen.

In mehreren Sendungen wurden Volkstanzweisen in kleiner bzw. Kammermusikbesetzung geboten. Das von Heinrich Werlé geleitete Konzert litt zwar sehr darunter, daß die vitalen Ausdruckswerte dieser Musik nicht zur Geltung kamen — unter der Dorflinde tobt sich schließlich das junge Volk aus —, doch liegt hier ein zukunftsreiches Gebiet funkischer Möglichkeiten vor. Hier arbeite man weiter!

Wir erkennen an, daß sich die allgemeine Ebene des Programms in der Weihnachtszeit etwas gehoben hat, erwarten aber auch, daß wir nicht ein Zurücksinken feststellen müssen.

Dr. Horst Büttner.

Norddeutscher Rundfunk. (Die Situation II.) Organisation ist ein schönes Wort und auch als Leistung nicht zu unterschätzen, zumal wenn man das frühere Durcheinander in unserm Sender in Rechnung stellt. Aber jede Planung, alle Arbeits- und Aufgabenkombinationen werden illusorisch, wenn die Menschen, die die Träger und Verwirklicher der Organisation sein sollen, nicht oder nur annähernd oder nur im Äußeren sich der Einordnung unterziehen. Der Fall, daß jemand sich nicht einordnen will, ist hier nicht zu untersuchen, da er praktisch heute im Rundfunk nicht vorkommen dürfte; jedoch geht es um die Frage, wieweit der musikalische Mitarbeiterkreis des Nordfunks geeignet erscheint, seiner Bestimmung im einzelnen nachzukommen. Ein Urteil darüber ist für den langjährigen Kenner nicht allzu schwierig, da die wichtigsten Stellen auch jetzt von den gleichen Personen verwaltet werden wie vor der Gleichschaltung.

Besonders wichtig und aktuell wird die Behandlung dieses Themas durch den Umstand, daß mit dem Januar 1934 ein neues Rundfunkorchester, das ausschließlich im Sender zu tun hat, zusammengestellt ist und somit die Verpflichtung besteht, dieses Nordfunkorchester zu einem Instrument zu erziehen und zu bilden, dessen Fähigkeiten über jeden Tadel erhaben sein müssen. Wer soll also diese, in Anbetracht des Umstandes, daß dem Orchester im Rundfunk gerade eine so umfassende und vielverzweigte Tätigkeit zur Notwendigkeit gemacht wird, allerentscheidendste Aufgabe leisten? Offenbar der oder die Kapellmeister. Und hier berühren wir einen Pol in der Arbeit des Senders, von dem reichlich ungeklärte Kraftquellen ausgehen. Es fehlt keineswegs an irgendwie bewährten Namen und Persönlichkeiten, die so oder so eine unübersehbare Liste von Verdiensten und Bemühungen vorweisen können. José Eibenschütz war als Dirigent für den Rundfunk besonders prädestiniert, weil er an seinen früheren Arbeitsfeldern es in hohem Maße verstand, dem naiven, unverbildeten Hörer Orchestermusik zu inhaltsreichem Erlebnis zu machen. Zumal in Hamburg, in dem er aus der Epoche vor Muck viele, viele Freunde und Bewunderer besaß, mußte seine funkische Tätigkeit rasch eine Fülle von Beziehungen zwischen Sender und Hörern herstellen können. Diese Erwägung hat sich auch nicht als verfehlt erwiesen. Gerade die eminent wichtige Sphäre der „Unterhaltungsmusik", also von Sendungen, die von dem zahlenmäßig größten Hörerkreis abgenommen werden, war und ist Eibenschütz ein Element, in dem sich auch der heute Übersechzigjährige munter wie ein Fisch tummelt. Überhaupt wird all die Musik, die seinem Instinkt a priori „liegt", in glücklicher und erfrischender Weise dargestellt; vorzugsweise ist es die Welt des Tanzes, des Marsches, die aus dem Volkstum der Slawen und noch mehr dem der Skandinavier hervorgewachsene Klanglichkeit, in der er, an der Erkenntnis des Wesens Arthur Nikischs zu sich selbst hinfindend, sein Bestes leistet; auch jene Programmusik, deren Entstehung in seine Jugend als aufrüttelndes Ereignis fiel, wird von ihm als überzeugtem Anwalt vertreten. Dazu kommt eine ganz außergewöhnliche manuelle Begabung. Aber dem Raum der deutschen Symphonie, dem „gebauten" musikalischen Kunstwerk, steht seine Natur ferner, wenn er auch immer wieder Eingang suchte; an der Tatsache, daß er da eine nur äußerliche Beziehung herzustellen vermochte, offenbart sich die Grenze dieses Mannes, von dem, schon wegen seines Alters, nicht zu erwarten und nicht zu verlangen ist, daß er jenen Arbeitsfanatismus aufbringt, durch den allein ein Orchester zu einem homogenen Klangkörper zu wandeln ist. Schon vor Eibenschütz' Berufung war Adolf Secker am Hamburger Sender tätig, eine phänomenale Begabung, von seinem Empfinden in den Mittelpunkt der romantischen Musik geleitet, in der Kunst des Begleitens (am Klavier) so erfahren, daß er auch im öffentlichen Musikleben Hamburgs darin konkurrenzlos dastand. Leider kann man

auch von dieser Seite seiner Tätigkeit nur von „ehemals“ sprechen, denn es ist unverkennbar, daß Secker, obwohl verhältnismäßig jung, seinen Höhepunkt schon hinter sich hat. Mit ihm gleichzeitig kam Fritz Gartz in die damalige Norag; er ist heute nur noch vorübergehend als Dirigent, bei einzelnen Operettenaufführungen, tätig, hat in das Amt des Tonmeisters hinübergewechselt, sodaß er für die Arbeit im neuen Orchester ebenfalls nicht nennenswert in Frage kommt. Der jüngste in diesem Bunde ist Gerhard Maaß, Rundfunkmusiker, auch in seiner Vielseitigkeit, durch und durch. Das Dirigieren hat er sozusagen erst im Sender gelernt, da er sich jedoch sehr verwendungsfähig zeigte, sich in dieser und anderer Hinsicht prächtig entwickelt. Er ist sehr elastisch, überzeugter Anhänger der „Moderne“, zu der er auch mit einigen sehr geglückten Kompositionen sich selbst zählen darf, experimentierlustig, mit einer gewaltigen Arbeitskraft ausgerüstet und ehrgeizig. Das kleine Rundfunkorchester hat er in wenigen Monaten zu einem ungemein leistungsfähigen Apparat entwickelt. Als den eigentlichen Meister des neuen großen Orchesters können wir uns aber auch ihn (noch) nicht vorstellen, da seine wahre Domäne bis jetzt noch die kleine Form ist. Nach unserer Meinung ergibt sich also die Notwendigkeit, für den Norddeutschen Rundfunk einen I. Kapellmeister, nicht nur dem Titel nach, sondern mit diesem ganz eindeutigen Auftrag, das neue Orchester heranzubilden, zu engagieren; und zwar müßte, um eine „maß“gebliche Persönlichkeit zu nennen, der betreffende Mann eine Art Rosbaud sein, also jemand, für den die „funkische Linie“ nicht im Nachtreten der Wege besteht, auf denen er sich generalmusikdirektorlich im Konzertsaal oder in der Oper wohl gefühlt hat. Der Rundfunk im allgemeinen braucht ja zum Kapell-„meister“ einen Mann, der gegenüber seinen Kollegen in Oper und Konzert sich selbst (und von anderen) nicht untergeordnet fühlt (bewertet wird), sondern an rein musikalischen Fähigkeiten mindestens auf gleicher Höhe, und wegen der Unmöglichkeit, „spezialistisch“ immer wieder nur die gleichen Stücke zu taktieren, und in der Weitstrebigkeit seines kulturellen Horizontes sogar überlegen sein müßte. Wir wünschten, daß sich die Leitung des Norddeutschen Rundfunks dieser Erkenntnis nicht länger verschlösse; denn, um auf die Orchesterfrage zurückzukommen, die Tatsache, daß im neuen Großen Orchester des Senders ein hoher Prozentsatz der aufgelösten Philharmoniker anzutreffen ist, bietet an sich noch keine Garantie für die Hochwertigkeit des neuen Instrumentalensembles. Selbst eine nur aus hochstehenden Solisten zusammengesetzte Vereinigung wird ja erst etwas durch den Führer. Und ein solcher täte hier not. Zumal von seinem Vorhandensein und seiner Autorität nicht nur das Orchester, sondern der gesamte musikalische Sendebetrieb Vorteile ernten würde Wir verkennen nicht die Schwierigkeit, einen solchen Mann zu finden; aber sie ist jedenfalls auch nicht unüberwindbar, da wir uns doch in Deutschland befinden.

Die dritte und abschließende Betrachtung der Situation wird sich mit den Gesangskräften und den Solisten zu beschäftigen haben.

Dr. Walter Hapke.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das Deutsche Reich übernimmt mit einem besonderen Wagner-Schutzgesetz die Schirmherrschaft über Bayreuth. Wie verlautet, soll Parsifal wieder ausschließlich in Bayreuth gespielt und weiter soll für die Festspiele jeweils ein Betrag von 100 000 Mk. zur Verfügung gestellt werden, der mittellosen Musikfreunden den Besuch der Festspiele ermöglichen soll.

Die Bayreuther Stadtverwaltung beschloß im Einvernehmen mit Frau Winifred Wagner, die während der letztjährigen Festspiele gezeigte Ausstellung der Schätze des Wagner-Archivs „Genie am Werk“, die so lebhafte Anteilnahme fand, auch den Besuchern der diesjährigen Festspiele nochmals zugänglich zu machen.

Das diesjährige Tonkünstlerfest des Allgem. Dt. Musikvereins findet in Wiesbaden unter musikalischer Leitung von Karl Elmendorff und Karl Schuricht statt.

Die Zoppoter Waldoper wird in diesem Sommer an Stelle des vorgesehenen „Parsifal“ neben den „Meistersingern“ die „Walküre“ zur Aufführung bringen.

Die Nürnberger Sängerwoche 1934 (6.—8. Juli) des Deutschen Sängerbundes sieht zum ersten Male in größerem Umfange Gemischte, Frauen- und Kinderchöre vor. Das Programm teilt sich in leichtes Liedgut (das auch kleine, vor allem ländliche Vereine ohne Schwierigkeiten ausführen können) und in große problematische Werke, die nur für konzertgebende Vereine bestimmt sind. Wie wir bereits mitteilten, belief sich die Zahl der Einsendungen zu der Nürnberger Sängerwoche auf 3346. Diese Zahl übertraf die Einsendungen zu den bisherigen Sängerwochen weit. Aus diesen Einsendungen werden sich nun im Programm für 1934 ungewöhnlich viel Gebrauchschöre befinden, mehr als je sonst. Aus der großen Zahl der leichteren Männerchöre seien genannt: Finken „Verschütt“,

Grieshammer „Fränkisch. Volkslied", Mehlhoff „Ich hört ein Sichelein rauschen", Mohler „Der Tod von Flandern" und Prümers „Lippe-Detmold". Werke von Ehrenberg, Höller, Lißmann, Siegl und Stürmer erscheinen in der Abteilung „Madrigale für Männerchor mit Instrumenten". An größeren Werken gelangen voraussichtlich zur Aufführung „Auferstehungskantate" von Otto Besch und „Der glückliche Bauer" von Hermann Reutter, ein Werk für ein- und zweistimmigen Chor mit Kammerorchester. Unter den Frauenchören sind Stieber, Knab, Stuiber und Johann Händel, mit Kinderchören Wunsch, Heuß, Pilland und Artl vertreten.

Die Salzburger Festspiele sind mit Rücksicht auf den vorjährigen Fehlbetrag von 22 000 Schilling noch nicht endgültig gesichert.

Das große Schwäbische Sängerfest in Heilbronn (Juli 34), zu dem 60 000 Teilnehmer erwartet werden, verspricht neben Vokalwerken von Wagner, Brahms und Bruckner Chöre von Hermann Simon, Otto Jochum, Armin Knab, R. Trunk, Glaeser, Groos, Erdlen u. a.

Deutsche Kirchenmusik wurde bei einem dreitägigen Kirchengesangfest, an dem 1500 Sänger aus ganz Schweden mitwirkten, im Dom und an der Universität Upsala aufgeführt.

Der für den 13./14. Januar in Gotha vorgesehene „Tag der Theatermusik" mußte infolge technischer Schwierigkeiten auf den Herbst verschoben werden.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Fachschaft „Musikerzieher" in der Musikerkammer, die in vier Gruppen gegliedert wird, untersteht der Leitung von Prof. Herm. Abendroth (Köln). Die Fachgruppe III der „Privatmusiklehrer" umfaßt den ehemaligen „Reichsverband deutscher Tonkünstler" und untersteht der Führung von Arnold Ebel.

Der älteste deutsche Gesangverein in den baltischen Staaten, die „Rigaer Liedertafel", beging das Fest seines 100jährigen Bestehens.

Zum Führer der „Piano-Front" ist Dir. Alfred Roemer von der Langer-Keller-Köhler, Mechanikindustrie A.-G., Berlin, berufen worden. Dem Führerbeirat gehören ferner an: Paul Westermayer, Berlin, für den Verband Deutscher Pianoforte-Fabrikanten, Hans Rehbock, Berlin, für den Verband Deutscher Klavierhändler, August Martin, Berlin, für die Arbeitsgemeinschaft zur Förderung des deutschen Musikinstrumentengewerbes (Reichsmusik-Kammer), Dr. Koepp, als Syndikus der federführenden Industrie- und Handelskammer zu Berlin. Mit Rücksicht auf die Notlage im Musikinstrumenten-Gewerbe haben die hier vereinigten Körperschaften und Verbände an die zuständigen Ministerien eine Eingabe zum Arbeitsbeschaffungs-Programm gerichtet, in der ein Regierungsauftrag auf Lieferung von 20 000 Tasteninstrumenten für die Schulen, die Einführung des obligatorischen Musikunterrichts und die Anbahnung einer neuen nationalsozialistischen Volksmusik-Kultur angeregt wird.

Die „Deutsche Bühne", die amtliche Theaterorganisation, umfaßt insgesamt etwa 900 000 Theaterfreunde.

Der Reichsgeschäftsführer der NSDAP macht darauf aufmerksam, daß die „Stagma" (staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte) als einzige, durch das Gesetz bestätigte Organisation die Aufführungsrechte geschützter Musikstücke zu vergeben hat. Die „Stagma" hat die Funktionen des ehemaligen „Verbandes zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte in Deutschland" übernommen.

Die berühmte „Zeltersche Liedertafel" in Berlin feierte ihr 125jähriges Bestehen mit einem Festkonzert, verbunden mit einer Ansprache von Dr. Georg Schumann.

Der tschechoslowakische Musikerverband fordert einen Befähigungsnachweis für Kapellmeister.

Der Direktor des Konservatoriums zu Athen, der griechische Komponist Manolis Kalomiris hat eine griechische Operngesellschaft gemeinsam mit einem Orchester und Ballett gegründet. Neben deutschen, französischen und italienischen Werken soll besonders die griechische Oper gepflegt werden. Angekündigt sind die griechischen Aufführungen von Samaras „Der Märtyrer" und von Kalomiris „Der Ring der Mutter".

Ein neues Vokalensemble hat in Prag seine Tätigkeit aufgenommen, ein nach seinem Begründer, dem Prager Konzertsänger und deutschen Gesangspädagogen Prof. Dr. Hermann Ehm, benanntes „Ehm-Quartett" (gemischtes Vokalquartett). E. J.

Eine neue Kammermusikvereinigung hat sich in Prag unter dem Titel „Prager Quartett" gebildet. Primarius des neuen Streichquartettes ist der Meisterlehrer des Violinspieles an der Prager Deutschen Musikakademie Prof. Willi Schweyda. E. J.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der Komponist Georg Vollerthun wurde als Professor an die Berliner Musikhochschule berufen, wo er insbesondere die Ausbildung im Liedgesang übernimmt.

Den Lehrern der Württ. Hochschule für Musik zu Stuttgart Günther Homann, Ludw. Natterer und Arnold Strebel wurde je für die Dauer ihrer Zugehörigkeit zum Lehrkörper dieser

Hochschule die Dienstbezeichnung „Professor der Musik" verliehen.

Ottorino Respighi wurde Honorarius der Budapester Musikhochschule.

Im Frühjahr 1934 finden in Westfalen folgende 2 Privatmusiklehrerprüfungen am städt. Konservatorium Dortmund statt: Münster: 24. März 1934 ff., Dortmund: 21. April 1934 ff.. Meldungen sind 6 Wochen vor Beginn der Prüfungen unter Beifügung der in den §§ 3 und 4 der Prüfungsordnung vorgeschriebenen Papiere an den Herrn Oberpräsidenten, Abteilung für höheres Schulwesen in Münster i. W., Schloßplatz 7, zu richten.

Der Berliner Hochschulchor ist unter seinem Leiter Prof. Dr. Stein neugebildet und trat bereits vor die Öffentlichkeit.

Das an der Staatl. Hochschule für Musik neu errichtete Max Reger-Stipendium erhielt an weiteren Spenden Mk. 500.— von der Reichsrundfunkgesellschaft, Mk. 323.— aus einer Sammlung innerhalb des Lehrkörpers der Hochschule. Wie die Leitung der Schule mitteilt, bedarf es dringend weiterer Spenden, wenn das Stipendium seinen Zweck erfüllen soll. Zahlungen nimmt die Kasse der Preußischen Akademie der Künste Berlin W 8, Pariser Platz (Kennwort: „Max Reger-Stipendium der Hochschule") entgegen.

Das Moskauer Konservatorium hat einen Lehrgang für musikalische Kritik eingerichtet. Es werden technische und theoretische Fächer, Psychologie, Ästhetik und Geschichte der Kunst berücksichtigt.

Das Berner Konservatorium, aus dem u. a. Volkmar Andreae hervorgegangen ist, feierte sein 75jähriges Bestehen.

Im Wissenschaftlichen Verein zu Hamm sprach Dr. phil. Franz Benedikt Biermann (Berlin) über das Thema „Hans Pfitzner, ein deutscher Künstler".

Im Dortmunder Städtischen Konservatorium kamen Lieder und Tänze alter Meister (Schein, Albert, Krieger, Telemann usw.) gelegentlich des Hausmusiktages zu stilgetreuer Vorführung. k.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg brachte im Rahmen einer geistlichen Abendmusik Heinrich Schütz' Weihnachts-Oratorium in der Bearbeitung von Arnold Schering und in einem weiteren Abend-Konzert Werke von Mozart, Lortzing, Grieg und Richard Wagner zur Aufführung.

Die bischöfliche Kirchenmusikschule in Münster trat mit einem Klavierabend an die Öffentlichkeit.

Hausmusik des späten Mittelalters (Dufay, Okeghem, Finck, Isaac, Senfl) bot Privatdozent Dr. Werner Korte mit dem Muckermann Frauenchor in der Universität Münster. Bei dieser Gelegenheit hielt Korte einen Vortrag, in dem er das Nordisch-Rassische in der deutschen Liedmusik der Renaissance herausstellte. k.

Prof. Emil Preetorius (München) hielt in der Lessinghochschule Berlin einen Vortrag über Oper und Bühnenbild, der unterstützt von Lichtbildern die Beseitigung eigenwilliger Bühnenbilder forderte.

KIRCHE UND SCHULE

Still und unbeachtet ist am 31. Dezember 1934 KMD Paul Gerhardt, der Zwickauer Marienorganist, der am 1. Oktober sein 40jähriges Amtsjubiläum feiern konnte (vergl. den Aufsatz von H. Bräutigam im Oktoberheft der ZFM), von seiner geliebten herrlichen Orgel gegangen, die in ihrer jetzigen Gestalt seine eigentliche Schöpfung geworden ist, und in den Ruhestand getreten. Es mag dem Meister bitter schwer geworden sein, daß er mit seiner geistigen und künstlerischen Jugendfrische einem Altersgesetz zum Opfer gefallen ist. Es sei ihm hier an dieser Stelle der Dank für sein Lebenswerk im Namen der deutschen Musik gebracht. Was er als Orgelspieler im Gottesdienst und im Konzert bedeutete, wird denen, die ihn jemals hörten, unvergessen bleiben. Für sein kompositorisches Schaffen aber scheint jetzt erst die Zeit gekommen zu sein, die sich von allem Gewaltsamen und Verkrampften abwendet und der das Gefühl für die tiefinnerliche Seelensprache der Gerhardtschen Musik neu geschenkt worden ist. So sei nicht mit einem Abschiedsgruß geschlossen, sondern mit einer Zukunftshoffnung, mit der Hoffnung nämlich, daß Gerhardts Werke nun erst recht den gebührenden Widerhall in dem von ihm so geliebten deutschen Volke finden, und daß es ihm beschieden sein möge, sie noch durch manche neue Schöpfung zu bereichern. Jonannes Platz-Gößnitz.

KMD Paul Gerhardt (Zwickau) veranstaltete auf Veranlassung der „Deutschen Christen" während der Weihnachtszeit eine Weihestunde in der Leipziger Immanuelkirche. Er brachte nur eigene Kompositionen und war an der Orgel sein denkbar bester Interpret. Was er aus der wohlklingenden, aber immerhin nicht großen Orgel an Klangwirkungen hervorzauberte, war schlechthin unübertrefflich. Hätte das volle Werk noch mehr Kraftfülle, so hätte ein Uneingeweihter glauben können, G. stände ein großes Instrument zur Verfügung. So nutzte er jede Klangschattierung und Klangmöglichkeit in unübertroffener Meisterschaft aus. Von ihm könnte so mancher Organist, der an einem kleinen Orgelwerke sitzt, sehr, sehr viel lernen. — Gerhardt spielte von seinen längst rühmlichst bekannten Orgelkompositionen 4 Choralvorspiele und mehrere äußerst feinsinnige Charakterstücke in geradezu glänzender Ausführung. Aber

auch Werke für Gesang, Violine und Violoncello, teilweise zu einem Ensemble vereinigt, bot die abwechslungsreiche Vortragsfolge. Sämtliche Tonschöpfungen P. Gerhardts hinterließen einen gewaltigen, tiefen Eindruck. H.

Der Thomanerchor veranstaltete in der Thomaskirche zu Leipzig unter Leitung von Prof. D. Dr. Karl Straube einen Weihnachtsliederabend unter Mitwirkung von Prof. Günther Ramin mit Werken von Vincent Lübeck, Schütz, Joh. Eccard, Corn. Freundt, Scheidt, Bach u. a.

Der Brukenthalchor zu Hermannstadt sang in den regelmäßigen Motetten der Monate November und Dezember unter seinem Leiter Prof. F. X. Dreßler Werke von Joh. Friedr. Doles, Johann Walther, Michael Prätorius, Johann Eccard, Friedr. Robert Volkmann, Gg. Bierling, Anton Bruckner und J. S. Bach. Die Gesänge waren eingeleitet von Orgelvorträgen Prof. Dreßlers (J. S. Bach, Max Reger und J. Rheinberger).

Bachs Weihnachtsoratorium erklang in Hermannstadt unter Leitung von Franz Xaver Dreßler, der in letzter Zeit eine Reihe künstlerisch wertvoller Orgel- und Chorkonzerte u. a. im Szegediner Dom, in der Kathedrale von Großwardein (der Wirkungsstätte Michael Haydns!) und zahlreichen Orten Siebenbürgens durchgeführt hat, darunter auch ein Uraufführungskonzert mit Werken von Gerhard Schuster.

Eine Weihnachtsmotette des Kirchenchores zu St. Johannis in Crimmitschau brachte unter Leitung von Kantor Bräutigam Werke von Händel, Johannes Eccard, Heinrich von Lauffenberg, Eugen Hildach und Georg Göhler zu Gehör.

Am 21. Januar fand im Dom zu Bautzen die 100. Geistliche Abendmusik statt, in der unter Mitwirkung des Bautzener Kammerchores, des Inquilinerchores zu St. Petri, des verstärkten Collegium musicum und einer Reihe namhafter Solisten hervorragende Werke Joh. Seb. Bachs zur Aufführung kamen. Der Organist an St. Petri, Horst Schneider, der die Abendmusiken 1925 ins Leben rief und zu diesem Zwecke den Kammerchor und das Collegium musicum gründete, hat in der langen Reihe von nunmehr hundert Aufführungen eine große und wertvolle künstlerische Arbeit geleistet, welche vielen Tausenden von Gemeindegliedern immer wieder innere Erhebung gebracht hat und damit Kulturarbeit für Bautzen im besten Sinne geleistet hat.

Anläßlich des Luther-Gedenktages veranstaltete der Chorgesangverein „Wilhelm Rudnick" (Liegnitz) einen Bach-Kantaten-Abend. Sein Leiter Otto Rudnick sprach einleitende Worte: „Luther und Bach".

Der Schwäbische Singkreis (Ltg. Hans Grischkat) sang in der Weihnachtszeit in den verschiedensten Städtchen Schwabens Werke alter Meister.

Im Rahmen eines von Organist Georg Winkler-Leipzig veranstalteten Orgelabends in der dortigen Andreaskirche kam neben den alten Meistern Georg Göhlers „Larghetto" aus dem Violinkonzert, sowie seine Bearbeitung von Händels „Vater unser" für Alt und Orgel zum Vortrag (Alt: Opernsängerin Marg. Krämer-Bergau, Violine: Konzertmeister Max Krämer).

Der Passauer a-cappella-Chor brachte unter Leitung von Heinz Kremhöller in der St. Paulskirche das Weihnachtsoratorium von Kurt Thomas zu eindrucksvoller Wiedergabe.

Hans Chemin-Petit's Motette nach Worten von Martin Opitz wurde in Dresden vom Kreuzchor unter Leitung von Rudolf Mauersberger erfolgreich erstaufgeführt.

Aus der Orgelklasse von Domorganist Prof. Fritz Heitmann-Berlin wurden kürzlich zu Organisten gewählt: in Osnabrück: Günter de Witt als Nachfolger von Otto Volkmann an St. Marien, in Bremen: Gerhard Bredow an der St. Paulikirche, Hans Knaudt an der Oberneuländer Kirche, Harald Wolff an der Friedenskirche, in Berlin: Otto Schubert in der Kirche am Hohenzollernplatz, Helmut Weise an der Königin Luise-Gedächtniskirche.

Organist Walther Kunze-Ammendorf veranstaltete mit dem Radeweiler Kirchen- und Kinderchor einen Weihnachtslieder-Abend.

PERSÖNLICHES

Der Konzertmeister des Berliner Philharm. Orchesters, Wilfried Hanke ist am 1. Januar als erster Konzertmeister des Hamburger Staatstheaters verpflichtet worden. Auf Einladung von Dr. Wilh. Furtwängler wird der erste Konzertmeister der Berliner Staatsoper, Prof. Max Strub, als Gastkonzertmeister die Auslandsreise des Berliner Philharmonischen Orchesters mitmachen.

Der vortreffliche Komponist Hans Chemin-Petit wurde Mitglied des staatl. Prüfungsausschusses für das künstlerische Lehramt in Preußen.

Kammersänger Erich Zimmermann (Wien und Bayreuth) wurde an das Hamburger Staatstheater verpflichtet.

Paul Elgers (Violine), Prof. Albert Fischer (Gesang), Georg Kniestädt, Konzertmeister der Staatsoper Berlin und Charlotte Meusel (Gesang) sind an das Sternsche Konservatorium (Berlin) verpflichtet.

Der Geiger Bronislaw Hubermann, der sich in seinem bekannten offenen Brief an Furtwängler gegen die deutsche Kulturpolitik ausgesprochen hat, wurde als Lehrer an die Wiener Staatsakademie für Musik berufen.

Der Führer der deutſchen Militärmuſik, Heeresmuſikinſpizient Hermann Schmidt, iſt vom preußiſchen Miniſter für Wiſſenſchaft, Kunſt und Volksbildung zum Profeſſor für Theorie, Kompoſition und Militärmuſik an der Berliner Hochſchule für Muſik ernannt worden.

Die bekannten Muſiker Frederick Delius, Jan Sibelius und Edward J. Dent wurden zu Mitgliedern des Royal College of Music in London ernannt.

Prof. Dr. Dohrn, der langjährige Führer des Breslauer Muſiklebens, beabſichtigt in den Ruheſtand zu treten.

Staatskommiſſar Hans Hinkel, M. d. R., wurde in ſeiner Eigenſchaft als Leiter des amtlichen preußiſchen Theaterausſchuſſes und Vorſtand des „Preußiſchen Theaters der Jugend" (im Schiller-Theater) in den Verwaltungsbeirat der Reichstheaterkammer berufen.

Der als Nachfolger von Prof. von Hornborſtel zum Leiter des Staatl. Phonogrammarchivs (im Muſeum für Völkerkunde) in Berlin berufene Dr. Marius Schneider iſt mit einer Reihe von Arbeiten über die Muſik der Naturvölker ſowie über die Muſik des Mittelalters hervorgetreten.

Leni Hertz, Mitglied der Leipziger Oper, hat ihren Wirkungskreis nach Zürich verlegt.

Paul Hoeffer, bekannt als Komponiſt ſehr neuzeitlichen Gepräges, wurde zum Profeſſor an der Berliner Muſikhochſchule ernannt.

Die öſterreichiſche Bundestheaterverwaltung iſt in Unterhandlungen mit dem Direktor der Staatsoper, Clemens Krauß, deſſen Vertrag Ende Auguſt 1934 abläuft, wegen Verlängerung des Kontraktes eingetreten. Vermutlich wird es zu einem neuen Vertragsabſchluß kommen.

Als Kantor und Organiſt der St. Jakobikirche in Chemnitz wurde Kurt Stelzer, bisher Kantor in Einſiedeln, gewählt.

MD Carl Holtſchneider-Dortmund wurde zum ſtaatlichen Muſikfachberater für den Regierungsbezirk Arnsberg ernannt.

GMD Dr. Böhm wurde Anfang Januar feierlich in ſein Amt als Generalmuſikdirektor der Stadt Dresden eingeführt.

Seitens des amtlichen preußiſchen Preſſedienſtes werden nunmehr folgende Neuberufungen genannt: an die Hochſchule für Muſik Berlin: Der Direktor Prof. Dr. Fritz Stein, die Profeſſoren Lohmann, Grümmer, Dr. Bieder, Strub, Mahlke, Schmalſtich und Vollerthun, die Lehrer Dr. Mahling, Frau Harich-Schneider, Dr. Rühlmann, Dr. Heuß, Schultze-Ritter, Teichmann, Krauſe, Lieven, Landgrebe, Strube und Scholz; an die Hochſchule für Muſik Köln: der Direktor Prof. Hermann Abendroth.

In Buenos Aires hat ſich das bekannte Guarneri-Quartett aufgelöſt, nachdem es daſelbſt noch eine Reihe von Konzerten mit mäßigem künſtleriſchen Erfolg gegeben hatte. Während drei der Mitglieder des Quartetts in Südamerika zu bleiben beabſichtigen, fuhr der Primgeiger Karpilowsky nach Holland, um dort zu verſuchen ſein Quartett neu zu bilden und eine Reihe von Konzerten, zu denen das alte Guarneriquartett verpflichtet war, zu abſolvieren.

Geburtstage.

Hofrat Prof. Carl Schroeder-Bremen feierte am 18. Dezember ſeinen 85. Geburtstag. Er begann ſeine muſikaliſche Laufbahn als 17jähriger in der Hofkapelle zu Sondershauſen, wirkte dann als Violoncelliſt im Bilſe- und im Strauß-Orcheſter, ſpäter in Petersburg, Warſchau, Paris, 1869 gründete er mit ſeinen drei Brüdern das Schroeder-Quartett, 1874 wurde er Solocelliſt des Gewandhaus-Orcheſters und Lehrer am Leipziger Konſervatorium. Als Hofkapellmeiſter in Sondershauſen gründete er dort 1883 das Konſervatorium. 1911—21 wirkte er als Leiter der Kapellmeiſterſchule des Stern'ſchen Konſervatoriums zu Berlin. Als Komponiſt wurde Karl Schroeder beſonders durch ſeine zahlreichen Werke für Violoncello bekannt. Er gilt auf dieſem Gebiete als einer unſerer fruchtbarſten Komponiſten. Daneben trat er noch mit einer Reihe von Kammermuſikwerken, drei Symphonien und einigen ſymphoniſchen Dichtungen an die Öffentlichkeit. Er verfaßte einen Führer durch den Violoncello-Unterricht, ein Handbuch des Violoncellſpiels einen Katechismus des Violinſpiels und ein Handbuch des Dirigierens und des Taktierens.

Der Komponiſt Rudolf Philipp, ein Schüler von Meinardis und Bargheer, beging in ſeiner Vaterſtadt Hamburg ſeinen 75. Geburtstag.

Am 23. Februar feiert der in Prag lebende bedeutende ſudetendeutſche Tondichter und Muſikgelehrte Rudolf Freiherr Procházka ſeinen 70. Geburtstag. Procházka iſt weit über die Grenzen ſeiner ſudetendeutſchen Heimat als Tonſetzer und hervorragender Muſikforſcher bekannt geworden. Seine tondichteriſchen Werke umfaſſen faſt alle Gebiete der ſchaffenden Tonkunſt. Zu nennen ſind: die Oper „Das Glück", Orcheſtervariationen, mehrere Hefte edelſchöner, bei Litolff erſchienener Lieder, Klavierſtücke, Kammermuſikwerke, Chöre und das geiſtliche Melodrama „Chriſtus". Von der gründlichen Forſchungsarbeit Procházkas zeugen: die im Reclam-Verlag erſchienene kleine Robert Franz-Biographie (eine große Biographie dieſes Meiſters harrt noch der Veröffentlichung), eine große Biographie des Walzerkönigs Johann Strauß, ein Band „Das romantiſche Muſikprag", zahlreiche

Paul Graener/Palmström singt

Sieben Galgenlieder von Chr. Morgenstern

für eine Singstimme mit Klavierbegleitung op. 43

Igel und Agel / Das Knie / Die weggeworfene Flinte / Die Rehlein / Der Gingganz / Himmel und Erde / Die zwei Wurzeln

Edition Breitkopf 5170a . . . . RM 2.—

Neue Galgenlieder op 43 b

Gespenst / Der Seufzer / Das Huhn / Der Mond / Der Zwölf-Elf / Philanthropisch Palmström

Edition Breitkopf 5170b . . . . RM 2.—

Graeners Vertonungen der bizzaren Verse Christian Morgensterns treffen deren Eigenart in unübertrefflicher Weise; es sind so musikalische Miniaturen entstanden, auf die wirklich das Wort vom „Humor in der Musik" zutrifft. Sieben der markantesten Schöpfungen wurden in einer Luxusausgabe zusammengefaßt und von Hans Alexander Müller mit Originalradierungen versehen. Es wurden 200 numerierte, vom Tonsetzer und Radierer handschriftlich signierte Stücke hergestellt; 20 davon auf echt Japanbütten (Preis RM 125.—), die übrigen auf handgeschöpftem Zanders-Bütten (je RM 100.–). Sämtliche Exemplare wurden in chinesische Rohseide gebunden und mit Schutzkarton versehen.

Sigfrid Karg-Elert

Zehn Epigramme von Gotthold Ephraim Lessing

für eine Singstimme und Klavier op. 56

Nr. 1: Du, dem kein Epigramm gefällt
Nr. 2: Frau X besucht sehr oft
Nr. 3: Ich habe nicht stets Lust zu lesen
Nr. 4: Mein Esel, sicherlich
Nr. 5: Der Neid, o Kind, zählt unsere Küsse
Nr. 6: So bringst du mich um meine Liebe
Nr. 7: Gestern liebt' ich, heute leid' ich
Nr. 8: Wenn ich, Augenlust zu finden
Nr. 9: Kleine Schöne, küsse mich
Nr. 10: Wenn du von allem dem

Die Gesänge sind je nach Charakter in hoher, mittlerer und tiefer Stimmlage zum Preise von je —.80 RM bis RM 1.20 erhältlich.

NEU! **Hans Gál** **NEU!**

Drei Idyllen nach Gedichten von Wilhelm Busch

für Männerchor mit Klavierbegleitung op. 40

Nr. 1: Der Betrogene „Sie war ein Blümlein hübsch und fein"
Nr. 2: Der Zufriedene „Mein kleinster Fehler ist der Neid"
Nr. 3: Eros im Hausrock „Die Liebe war nicht geringe"

Partitur RM 4.—, jede Chorstimme zu jedem der drei Chöre RM —.25

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Forschungsarbeiten über Mozart, unzählige historische und ästhetische Musikaufsätze u. s. w. Prochážka wurde erst vor zwei Jahren mit dem tschechoslowakischen Musikstaatspreis ausgezeichnet. Vor dem Kriege war er Landesmusikreferent für Böhmen. E. J.

Franz Kretschmer, Sohn des bekannten Edmund Kretschmer, Komponist, Kgl. Musikdirektor und ehemals Theorielehrer an der Dresdner Musikschule, feierte seinen 70. Geburtstag.

Der Berliner Kammermusiker Friedrich August Nieselt, ehemals 45 Jahre hindurch Geiger der Staatsoper, Schüler von Eugène Ysaye, wurde 70 Jahre alt.

Der spanische Musiker Arbos, ein Vorkämpfer deutscher Musik in Madrid, feierte Ende Dezember seinen 70. Geburtstag.

Milka Ternina, einst eine gefeierte Wagnersängerin, feierte in Agram ihren 70. Geburtstag.

Am 21. Februar wird der bekannte französische Musikwissenschaftler und führende Professor der Musikgeschichte André Pirro 65 Jahre alt.

Am 22. Februar feiert Paul Schwers, der Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung"-Berlin, seinen 60. Geburtstag. Paul Schwers wirkte nach seinen Studien an der Hochschule für Musik zunächst als Organist und Chordirigent, dann als Musikreferent der „Germania" und übernahm darauf im Jahre 1907 als Nachfolger von Otto Leßmann den Verlag der „Allgemeinen Musikzeitung", als deren Herausgeber er nunmehr schon über 25 Jahre tätig ist. Im Gegensatz zu manchem anderen, hat Paul Schwers auch in nachrevolutionären Zeiten zwischen 1918 und 1933 sich stets für das Deutschtum in der Musik mit besonderem Nachdruck eingesetzt. Er war auch in dieser schwierigen Zeit einer der führenden Kämpen gegen Atonalismus und Bolschewismus in der Musik, was wir ihm an seinem Ehrentage dankbar gedenken wollen. Als Komponist trat er mit einer größeren Reihe von Liedern hervor, während eine Reihe von Bühnenkompositionen, Chor- und Orchester-Werken ungedruckt von ihm vorliegen. Er bemühte sich, auf dem Gebiete populärer Musik eine edle Linie einzuhalten und hierdurch zur Hebung des Niveaus unserer Unterhaltungsmusik beizutragen.

60 Jahre alt wurde Hugo Leichtentritt, bekannter Musikwissenschaftler und Komponist, Verfasser der „Geschichte der Motette" und zahlreicher Monographien (Chopin, Händel, Busoni u. a.).

Dr. Walter Rabl, langjähriger Städtischer Kapellmeister und Operndirektor in Magdeburg, beging seinen 60. Geburtstag.

60 Jahre alt wurde der Klavierpädagoge Theodor Schoenberger, Lehrer am Berliner Sternschen Konservatorium.

Max Raebel, bekannter Thüringischer Komponist und Schöpfer der isländischen Nationalhymne, der sich um die Pflege nordischer Volksmusik verdient gemacht hat, wurde 60 Jahre alt.

Dr. Kurt Johnen, der bekannte Spezialforscher für die Energetik des Klavierspiels, wurde 50 Jahre alt.

Henri Marteau wird nicht, wie auf der S. 1266 unseres Dezember-Heftes mitgeteilt, am 31. März 70, sondern 60 Jahre alt.

Todesfälle.

† in einem Salzburger Sanatorium am 9. Dezember 1933, im Alter von 65 Jahren, der Komponist Jan Brandts-Buys. Er war 1868 in Zutphen in Holland geboren und entstammte einem holländischen Geschlecht, war zunächst als Orgelvirtuose, dann als Leiter des Raff'schen Konservatoriums in Frankfurt a. M. tätig und zog 1892 nach Österreich, das ihm eine zweite Heimat wurde. Hier lebte er zunächst in Wien, dann in Bozen und endlich in Salzburg seinem reichen Schaffen. Von seinen Opern „Das Veilchenfest", „Das Glockenspiel", „Die Schneider von Schönau", „Der Eroberer", „Micarême", „Der Mann im Mond" und „Traumland" fanden die „Schneider von Schönau", 1916 von Dresden ausgehend, den Weg über die meisten deutschen Opernbühnen und wurden sein bekanntestes Werk. Außerdem aber hatte er auch auf den andern Gebieten der Musik Wertvolles beschert.

† am 13. Januar an einem langjährigen Nervenleiden der Musikschriftsteller und Opernkapellmeister Bernhard Schuster, seit 1901 Herausgeber der Zeitschrift „Die Musik", die er begründete und die er, besonders in den Vorkriegsjahren, zu großer Blüte brachte. Als Komponist trat er hervor mit den Opern „Der Jungbrunnen" und „Der Dieb des Glückes".

† in Wiesbaden am 4. Januar nach längerer schwerer Krankheit der bekannte Gesangspädagoge Curt Hoche. Der deutsche Kunstgesang verliert mit ihm einen seiner bedeutendsten Förderer. Hoche schuf ein System der Vokaltonbildung, das er auf der Schule des Wiener Gesangspädagogen J. Hintersteiner aufbaute. Eine Reihe bedeutender Bühnensänger wurde von ihm herangebildet.

† in Pisek in Südböhmen im Alter von 82 Jahren der tschechische Geiger und weltberühmte Violinpädagoge Ottokar Sevčik. — Sevčik, der ursprünglich Virtuose war und große Konzertreisen unternahm, die ihm Ruhm und Ehren einbrachten, war Schüler des deutschen Geigers Anton Bennewitz am seinerzeitigen utraquistischen Prager Musikkonservatorium. Wegen eines Augenleidens entsagte er bald der Virtuosenlaufbahn und widmete sich ausschließlich der Pädagogik. Als Violinlehrer erwarb sich Sevčik

Rudolf Bode

Rhythmus und Anschlag

Die Lehre des Klavierspiels auf der Grundlage der natürlichen Bewegung

VII, 37 Seiten gr. 8°. Mit 54 Übungen 4 Noten- u. 10 Bildtafeln. Kartoniert RM 2.50

„Die reale Tatsache, daß jede Musikausübung eine Leibesübung ist, hätte schon längst die Verbindung der Gymnastik mit der Musikerziehung herbeiführen müssen, um die Grundlagen der Bewegungskünste zu sichern. Erst durch Bode geschieht dies organgerecht, indem Musik aus der Bewegung lebendig wird. Wir stehen damit am Beginn einer überaus wichtigen Umbildung, ja Erneuerung der Musikerziehung. Die Grundzüge zeigt diese neue Schrift Bodes klar auf."

Oskar Fitz, Wien-Dornbach, Präs. d. Ges. z. Förderung der Haus- und Schulmusik

Verlag C. H. Beck München und Berlin

Für festliche Gelegenheiten!

JOSEPH HAAS

Neu!

Deutsches Lied

für eine Singstimme mit Klavier oder einstimmigen Chor mit Klavier od. Blasorchester

Erste Strophe des Liedes:

Deutsches Lied, du sollst es künden,
was uns tief im Herzen brennt,
deutsches Lied, du sollst verbinden
was die harte Zeit getrennt.
Deutsches Lied, du sollst uns tragen
tröstend über Schmach und Not,
deutsches Lied, du läßt uns tagen
bald ein neues Morgenrot.

Klavier-Auszug Mk. —.80 / Singstimme (Chorstimme) M. —.10 / Bläserstimmen (15, von 8 Stimmen an spielbar) kplt. M. 3.—

Eine hymnisch zündende Weise zum Lob des deutschen Liedes, als Chor vorzüglich geeignet als gemeinsamer Anfangs- oder Schluß-Gesang bei allen festlichen Gelegenheiten.

B. Schotts' Söhne / Mainz

KLAVIERPARTITUREN

(Gesang und Piano) mit deutschem Text

Boito, A.: Nero. Tragödie in 4 Akten RM 8.—
deutsch von Ernst Lert

Malipiero, G. F.: Drei goldonische Komödien . . . . RM 6.—
(Das Kaffeehaus; Sior Todero brontolon; Die zänkischen Weiber von Chioggia)

Pizzetti, J.: Debora und Iael . . RM 8.—
Drama in 3 Aufzügen
Deutsch von A. Brüggemann

Puccini, G.: Tryptichon. 3 Einakter cpl. RM 8.—
(Der Mantel; Schwester Angelica; Gianni Schicchi.) Deutsch von A. Brüggemann

Respighi, O.: Belfagor . . . . RM 8.—
Lyrische Komödie nach E. L. Morselli
in Vorspiel, 2 Akte, Nachspiel
Deutsch von R. St. Hoffmann

Zandonai, R.: Conchita. Oper i. 4 Aufz. RM 8.—
nach Pierre Lonys „La Femme et le Pantin"
Deutsch von A. Brüggemann

— Francesca da Rimini . . . . . RM 8.—
Tragödie in 4 Aufzügen von G. d' Annunzio
Deutsch von A. Brüggemann

Romeo und Julia . . . . RM 8.—
Tragödie in 3 Aufzügen
Deutsch von A. Brüggemann

Von Rossinis Meisterwerk:

„DER BARBIER VON SEVILLA"

ist bei uns eine neue komplette Studienpartitur, mit italienischem Text, erschienen. Diese Partitur wurde hergestellt, getreu nach dem, sich im Besitz des Liceo Musicale „G. B. Martini" in Bologna befindlichen Manuskript des Meisters. Sie stellt also ein Original dar, ohne alle späteren Änderungen und Zusätze, ist 23 x 17, gebd. und kostet **nur RM 15.—**

G. RICORDI & CO., LEIPZIG O 5

beispiellosen Ruhm. Aus allen Ländern der ganzen Welt strömten ihm die Schüler zu, um seiner Wundermethode teilhaftig zu werden. Tatsächlich hatte Sevcik eine eigene und auf neuen technischen Grundlagen aufgebaute Lehrmethode, die er auch in seinen violinpädagogischen Werken niederlegte und die in der besonderen Bogentechnik und im sogenannten „Halbtonsystem" bestand. Der große volle Ton, der energische Bogenstrich und eine aufs vollkommenste ausgebildete Technik des Geigenspiels sind die greifbaren Merkmale der Sevčikschen Violinpädagogik, sind Merkmale, an denen alle Sevčik-Schüler zu erkennen sind. Ihre Zahl ist Legion; die meisten haben ihren blendenden Weg als Konzertkünstler gemacht oder wirken in hervorragenden Orchesterstellungen. Die violinpädagogischen Werke Sevčiks umfassen: Die Violintechnik im allgemeinen, die Bogentechnik, Trillerstudien, den Lagenwechsel, die Doppelgriffe und eine „Schule des Violinvortrages auf melodischer Grundlage". Der Violinpädagoge Sevčik wirkte außer in seinem Heimatland (er war Professor und später Meisterlehrer des Violinspieles am Prager Konservatorium) auch in Rußland und Amerika. Vor mehreren Jahren zog er sich nach der südböhmischen Stadt Pisek zurück, wo sich alljährlich im Sommer ein großer Schülerkreis um den greisen Meister sammelte; sein Geburtsort ist das kleine südböhmische Städtchen Horaschdiowitz. E. J.

† der Flötist des Wiener Staatsopernorchesters und der Philharmoniker Prof. Jacques van Lier im Alter von 52 Jahren. Er war auch Lehrer an der Wiener Musikakademie.

† in Prag, im Alter von 61 Jahren, der Klavierpädagoge Robert Franz Proksch. Er stammte aus einer berühmten Musikerfamilie. Sein Vater war Organist in Reichenberg i. B., sein Onkel Inhaber des berühmten Proksch'schen Musikinstitutes in Prag, das das Talent des jungen Smetana ausbildete, das nach dem Tode des Vaters Josef die Tochter Marie übernahm, bis nach deren Ableben im Jahre 1901 die Leitung in die Hände des verstorbenen Robert Proksch überging. Ein Bruder des Verstorbenen lebt gegenwärtig als Gesangspädagoge in München. E. J.

† in Prag, 58 Jahre alt, der Konzertdirektor B. Spurny. Der Verstorbene war nicht nur einer der tüchtigsten Prager Konzertveranstalter, sondern vermittelte auch die großen Konzertreisen der tschechischen Musiker- und Konzertvereinigungen im Auslande. E. J.

† Susanne Trautwein, bekannte Musikpädagogin und Schriftstellerin, im Alter von 49 Jahren am 30. Dezember 1933 in Berlin.

† Theodor Szanto, ungarischer Pianist und Komponist, Verfasser der Opern „Taifun" und „Samum", im Alter von 56 Jahren.

† Ernst Schaeling, Berliner Pädagoge und Pianist, Lehrer am Sternschen Konservatorium, im Alter von 69 Jahren.

† Diomedes Crecchi, einer der größten Mäzene Italiens, Förderer Puccinis, in Livorno.

† Walter Krug, Direktor des Bremer Staatstheaters, im 54. Lebensjahr.

† Prof. Géza Molnár, Referent des „Pester Lloyd", in Budapest, im Alter von 63 Jahren.

BÜHNE

Die Berliner Staatsoper plant für die zweite Saisonhälfte Zemlinskys „Kreidekreis", die „Ägyptische Helena" (Neufassung), „Figaros Hochzeit" unter Furtwängler, der auch den neu inszenierten „Freischütz" dirigieren wird, und Rossinis „Wilhelm Tell" (Urauff. der Neufassung von Kapp). Ferner ist Hans Heinrich Dransmanns Oper „Münchhausens letzte Tage" zur Aufführung angenommen.

Hermann Goetz kommt in diesem Konzertwinter nicht allein mit seinem Klavierkonzert op. 18 mehrfach zu Gehör, auch seine Opern „Francesca" und „Der Widerspenstigen Zähmung" werden von verschiedenen Bühnen herausgebracht. — Für die „Francesca" setzt sich die Pfalzoper in Kaiserslautern, sowie in Pirmalens und in Landau ein, für „Der Widerspenstigen Zähmung" Greifswald und Bern.

Das Harzer Bergtheater zu Quedlinburg soll eine Erweiterung für Opernaufführungen erfahren.

Das Reußische Theater in Gera hat durch energische Werbemaßnahmen, die von der Stadt und der Kreisleitung nachdrücklichst unterstützt wurden, seinen Abonnentenstamm wesentlich erhöht. Die neugegründete „Deutsche Bühne" hat nach kurzer Zeit bereits weit über 4000 Mitglieder erreicht.

Vollerthuns Oper „Der Freikorporal" erlebte in Danzig ihre erfolgreiche Erstaufführung, auch das Stadttheater zu Gladbach-Rheydt hat den „Freikorporal" zur Aufführung angenommen.

Der französische Dichter Paul Valéry hat eine Bewegung ins Leben gerufen, die das Ziel verfolgt, das Opernhaus von Versailles wiederherzustellen und dort ein „französisches Bayreuth" zu schaffen. Man will Werke von Lully, Rameau, Gluck, Racine und Molière aufführen.

Die Städtische Oper in Berlin brachte außer Klenaus „Michael Kohlhaas" Ende Januar „Susannes Geheimnis" von Wolf-Ferrari und „Flauto solo" von d'Albert.

Das Nationaltheater Mannheim bringt anläßlich des 100jährigen Bühnenjubiläums von Konradin Kreutzers „Nachtlager von Granada" eine festliche Neuinszenierung des Werkes.

Völkische Kultur

Monatsschrift für die gesamte geistige Bewegung des neuen Deutschlands

Herausgeber: Dr. Rudolf Buttmann und Dr. Wolfgang Nufer

Sie bringt neben den Erstveröffentlichungen bedeutendster Dichter, Wissenschaftler und Künstl r im Hauptteil einen Überblick über das gesamte Geschehen im deutschen Kulturleben der Gegenwart als ständigen Bericht in der Umschau. Die Persönlichkeit des Mitherausgeb-rs Dr. Buttmann, des Leiters der Kulturpolitik im Reichsinnenministerium, bürgt dafür, daß nur die berufer sten Vertreter der einzelnen Fachgebiete in maßgeblicher Weise zu den wichtigsten Vorgängen im Kulturleben Stellung nehmen.

Fordern Sie kostenl. Prosp. u. Probenummer. Jahresbezug (12 Hefte) RM 9.60 u. Bestellgeld

Wilh. Limpert-Verlag, Dresden-A. 1

KAUFT BILLIGE BÜCHER!

Die Versandbuchhandlung für Kultur- u. Geistesleben

Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38

liefert Ihnen spesenfrei — bei umfangreichen Bestellungen auch Ratenzahlung — Bücher jeglicher Art und Richtung, auch antiquarisch!

Unser Sonderangebot für Musiker:

RIEMANN, MUSIKLEXIKON, 11. Aufl., 2 Bde. Ganzleinen, antiquarisch, aber sehr gut erhalten (Ladenpreis RM 75.–) **39.50**

HANDBUCH DER MUSIKGESCHICHTE von Guido Adler 2. völlig umgearbeitete Aufl. reich illustr. 1300 Seiten II Bände Ganzleinen, leicht beschädigt anst. RM. 63.— **n. RM 33.90**

WAGNER von Dr. Julius Kapp. Mit 156 Bildern 32. Aufl., 430 Seiten. Leinen gebunden antiq. anstatt RM. 16.20 **nur RM 8.—**

BRAHMS v. Walter Niemann, 68 Bilder, 432 S. Ganzleinen geb. leicht beschädigt anst. RM. 9.75 **nur RM 4.50**

Verlangen Sie unverbindlich unsere Preisliste!

Heitere Musik für Konzert u. Haus

Mehrstimmige Gesänge und Chorlieder des Barock

Herausgegeben und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von **Hans Joachim Moser** und **Max Seiffert.**

Nr. 5 c **Seb. Knüpfer,** Madrigale. Es will die Galathee
Nr. 10 **Joh. Theile,** Unser Matz hat einen großen Bart
Nr. 11 c **Giac. Carissimi,** Cyclopisches Hammertricinium
Nr. 12 **Eras. Kindermann,** Nürnbergisches Quodlibet
Nr. 14 b **J. M. Gletle,** Lectio capitis trigesimi
Nr. 16 **J. M. Caesar,** Das Sprichwort Potztausend
Nr. 17 **Valentin Rathgeber,** Die Bettelzech

„... Bezeichnendstes, sprechendstes und ede stes deutsches Schaffen ..." Kampfbund für deutsche Kultur, Aachen.

„... Hier finden sich alle Spielarten des saft- und kraftvoll überschäumenden Barockhumors zusammen: Bauernhochzeitskantus, Bartspässe, Buchstabier-, Dialekt-, Esels- und Solmisationsscherze, Juden-Frozzeleien, Straßenrufe u. v. a ..." Frankfurter Zeitung.

„... Die Bekanntschaft mit solchen mannigfaltigen, gehaltvollen Quellen kann allein die Voraussetzung für eine neue gehaltvolle Volkszukunftsmusik sein, bei der der Gegensatz von Hörern und Ausführenden weitgehendst überbrückt sein wird ..." Preußische Lehrerzeitung.

„... In den volkstümlich kräftigen, phantastisch komischen Tafelstücken und Quodlibetspässen, die zur allgemeinen Kulturgeschichte gehören, zeigt sich der Barockbürger in seinem köstlich verschnörkelten Humor und Unterhaltungstrieb ..."

4 Neckmärchen

Der Butzelmann

für 3 od. 4 gleichartige Singstimmen v. **Hermann Simon**

„... Die Neckmärchen — aus Hebbel'schen Prosasätzen errichtet — sind wahrhaftig für Kinder geschaffen, nein, für alle Menschen, die natürlich fühlen. Mäuse, Eulen geistern da herum in einem — strenggesetzten — Gefüge aus Anmut, Humor und Laune, daß ein einziger Kindjubel das Echo war. ... Das Butzelmannlied. Neufassung von Max Barthel, ein vierstimmiges Vierstrophenchorlied von einer solch nachgehenden Einprägsamkeit und kindheitsnahen Dämonie, wie wir sonst kaum finden. Selbst der koboldhafte vierfache Kontrapunkt half den singfreudigen Kindern nur, statt sie zu schrecken. ..." Dr. Hans Jenkner (im „Reichsboten")

„... „Kinderchöre", die mit einfachsten Mitteln unauffällige kontrapunktische Feinheiten bei aparter Harmoniebildung und überraschenden Modulationen zeigen, zählen zu den besten Schöpfungen der Gegenwart". Dr. Fritz Stege (in „Düsseldorfer Nachrichten")

10 Dafnis-Lieder

von ARNO HOLZ, vertont von **Georg Stolzenberg**

„Die fröhliche Urständ, die verliebtes Barock und behäbig-lüsterne Perückenzeit in Arno Holzens köstlichen „Freß-, Sauff- und Venus-Liedern" feiert, wiederholt sich nun in diesen entzückenden Gesängen. ... Wenn nicht manche Wendung darauf hindeutete, daß der Geist der Gegenwart doch nicht spurlos vorübergegangen ist, so könnte man fast glauben, einen der ältesten Liedmeister vor sich zu haben. ... Reizvolle Sächelchen, deren Sinn für einen wohl ziemlich locker-kecken, im musikalischen Ausdruck ebenso freien, aber unbedingt sicher fundierten Humor selbst Mummelgreise wieder wachrütteln wird. ... heran an diese lebenbejahende heitere Kunst, die Ausführende wie Genießende immer wieder zum Schmunzeln verleiten wird!" C. Heinzen (i. „Die Musik")

Meßplatz

von **Walter Niemann.** Op. 127

„Hier bin ich jung, Junge oder Mädchen, h er kann ich's sein! Ein Meßplatz, dessen zwergfellwackelnde Typen wir alle von der Leipziger Kleinmesse her kennen, keine Geräuschmusik, sondern volksselig durchdrungen. ..." Dr. Alf Nestmann (i. „Zeitschr. f. Musik")

Näheres aus Prospekten zu ersehen.

H. LITOLFF'S VERLAG / BRAUNSCHWEIG

Das Osnabrücker Nationaltheater plant Gastspielreisen nach Antwerpen, Gent, Brügge, Utrecht, Arnheim und Haarlem.

Die Marburger Festspiele auf der Freilichtbühne im Schloßpark, die dieses Jahr vom 7. Juni bis 15. August stattfinden, bereiten u. a. Shakespeares „Sommernachtstraum" und Wagners „Lohengrin" vor.

Mark Lothars dreiaktiger „Tyll", eine Oper nach de Costers Roman, erlebte in Krefeld seine westdeutsche Erstaufführung.

Das münstersche Stadttheater brachte eine Aufführung von Molières „Tartuffe" mit Musik von Jean Baptiste Lully heraus. k.

Am Prager Tschechischen Staats- und Nationaltheater gelangte am Silvesterabend Rossinis komische Oper „Die Italienerin in Algier" zur Erstaufführung. E. J.

Kurt Atterbergs Oper „Flammendes Land" erlebte als „Fanal" am 21. Januar an der königlichen Oper zu Stockholm ihre schwedische Uraufführung. Die deutsche Uraufführung wird vom Braunschweigischen Landestheater für den 17. Februar vorbereitet.

Das Prager Deutsche Theater brachte Ende Dezember 1933 eine Neubearbeitung der komischen Oper „Die Regimentstochter" von Donizetti zur Uraufführung. Die Neufassung des Werkes stammt von dem Regisseur dieses Theaters Renato Mordo und dem Kapellmeister Max Rudolf des gleichen Theaters. Zweck der Neufassung war eine Verbesserung und Modernisierung des Dialogs sowie eine wirksamere szenische Gestaltung des Werkes. Grundsätzliche musikalische Änderungen wurden nur insoferne vorgenommen, als in die Partitur der neubearbeiteten Oper auch Nummern aus anderen Opern Donizettis übernommen wurden. Die szenische Einteilung der Oper wurde in vier Bildern statt bisher zwei Akten hergestellt; die Ouvetüre nach dem ersten Bilde (einer Art Vorspiel) eingereiht. E. J.

KONZERTPODIUM

Paul Graeners „Waldmusik" kommt in einem Sinfoniekonzert in Hagen zur Aufführung.

Max Bruchs großes Männerchorwerk mit Orchester „Frithjof" kommt in diesem Winter in Königsberg, Lodz und Zürich zur Aufführung. Seltsam genug, daß Max Bruch auf den deutschen Konzertprogrammen sehr zurückgetreten ist. Sein berühmtes Violinkonzert g-moll ist in Berlin seit Jahren nicht mehr erklungen.

Bei der Aufführung der Staatskapelle in Kassel, die Reger und Wolf-Ferrari gewidmet war, errang die Sängerin Clara Maria Elshorst, Berlin, ungewöhnliche Erfolge. Die Presse rühmt ihre vortreffliche Schulung.

Alexandra Trianti, die ausgezeichnete griechische Sängerin beendete eine erfolgreiche Konzerttournee durch Griechenland.

Georg Szell leitete mit besonderem Erfolge ein Orchesterkonzert in London.

Dr. Helmuth Thierfelder errang als Gastdirigent des Wiesbadener Kurorchesters einen vollen Erfolg.

Der Jenaer Philharmonische Chor unter Leitung von Prof. Rudolf Volkmann bereitet eine Aufführung der „Missa solemnis" vor.

Die Tänzerin Palucca unternimmt nach zweimaligem erfolgreichen Auftreten in Berlin eine Gastspielreise nach dem Rheinland. Das Palucca-Tanztrio fand ebenfalls starke Beachtung.

Heinrich Zöllners Männerchorwerk mit Orchester „Columbus" kommt in diesem Winter in Kreuznach und in Lichtenstein-Callnberg zur Aufführung.

Hugo Kauns Oratorium „Mutter Erde" kam Ende Januar durch den Lehrer-Gesangverein zur Königsberger Erst-Aufführung.

In Bernburg veranstaltete der Zöllner-Verein einen Hugo Kaun-Abend, der einen Einblick in das kammermusikalische Schaffen des Meisters bot. Ihm folgte der dortige Oratorienverein mit der Wiedergabe von Hugo Kauns „Mutter Erde". Beide Konzerte leitete MD Fritz Bollmann.

Hermann Zilchers Vorspiel „An mein deutsches Vaterland" für Orchester bzw. Militärmusik, das in das Deutschlandlied ausklingt, wird im Laufe der kommenden Wochen in zahlreichen Städten und auch seitens verschiedener Sendestellen gespielt.

Der Berliner Kampfbund für deutsche Kultur brachte in seinem 2. Kammermusikabend Werke von Alfred Schattmann, im 3. von Richard Wintzer und Hermann Unger zur Aufführung.

Karl Hermann Pillney spielte Mitte Januar in Berlin mit den Philharmonikern seine Bearbeitung der Regerschen Bachvariationen für Klavier und Orchester.

Marie Auguste Beutner, die am 9. Januar mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter Bruno Kittel im „Christus" von Draeseke mitwirkte, wurde für eine Anzahl von Konzerten u. a. in Rom und Paris verpflichtet.

Ferdinand Leitner wurde als Begleiter für eine Anzahl von Konzerten in Italien, u. a. in Rom, verpflichtet. Er begleitet Walter Ludwig von der Städtischen Oper in mehrfachen Konzerten in Norddeutschland.

Der in Münster ansäßige schwäbische Pianist Dr. Hermann Enßlin gab einen Klavierabend mit Beethoven, Weber (As-dur Sonate), Schubert, Chopin und Liszt. k.

Hesses Musikerkalender 1934

3 Bände (Notizbuch, 2 Adressenbände)

Preis Mk. 8.—

Der 56. Jahrgang des bekannten Musikjahrbuches ist wieder in seiner altbewährten dreibändigen Gestalt erschienen. Durch die nationale Revolution ist selbstverständlich auch das deutsche Musikleben von Grund aus umgestaltet worden. Verlag und Redaktion haben alles daran gesetzt, um das ungeheuere Material zu verarbeiten und den „Hesse“ auf den neuesten Stand zu bringen. Band I ist das Notizbuch in der bisherigen Form mit Kalendarium bis 31. 12. 1934. Band II und III enthalten alles Wissenswerte über das Musikleben von etwa 500 Städten in Deutschland und dem deutschsprachigen Ausland (Österreich, Tschechoslowakei, Schweiz).

Da die früheren Jahrgänge überholt und unbenützbar geworden sind, braucht jeder, der mit Musik zu tun hat, den neuen „Hesse“.

Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

FIFTEENTH YEAR

„A periodical of real importance in our musical life.“ — *The Times.* „A magazine which almost alone upholds the best in English musical scholarship.“ — *Liverpool Post.* “An organ of real distinction.“ — *Musical Times.*

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Sole Proprietor and Editor:

A. H. FOX-STRANGWAYS

“Music and Letters“ has a recognised position among quarterlies, at home and abroad. Its 100 pages include articles, a register of books of the quarter, and reviews of books, music, foreign periodicals and gramophone records. Its object has been to collect considered opinion, chiefly from specialists and non-professional writers, and its volumes have included 200 such names, while there hardly exists a musical subject on which they have not touched. Not being connected with any firm of publishers, its view is independent.

Five Shillings Quarterly. £ 1 per annum. Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office

MUSIC & LETTERS
20 YORK BUILDINGS, ADELPHI,
LONDON, W.C. 2

FÜR KONZERT UND HAUS

Klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier

Für den künstlerischen Vortrag bearbeitet mit Fingersatz von

Prof. Henri Marteau

Berlioz, Träumerei und Caprice . . . . M. 1.20
Bériot, Elégie h-moll : . . . . M. 1.—
Boccherini, Menuett A-dur . . . . M. 0.80
Giardini, Musette G-dur . . . . M. 1.—
— Gigue D-dur . . . . M, 1.—
Godard, Op. 28 Nr. 3 Adagio pathétique . . . M. 1.—
— Canzonetta aus Op. 35 . . . . M. 1.—
— Berceuse de Jocelyn . . . . M. 1.—
Gounod, Vision de Jeanne d'Arc . . . . . . M. 1.—
— Cäcilienhymne . . . . M. 1.—
Händel, Largo aus Xerxes . . . . M. 1.–
Molique, Op. 55. Saltarella A-dur . . . . . . M. 1.50
Mozart, Rondo concertant B-dur . . . . . . M. 1.40
Raff, Kavatine . . . . M. 1.—
Reber, Op. 15 Nr. 5. Berceuse G-dur . . . . . M. 1.—
Rubinstein, Op. 3 Nr. 1. Melodie . . . . . . M. 1.—
Schubert, Ständchen . . . . M. 1.—
Léonard, Op. 41 Nr 1/6. 6 leichte Solostücke à M. 1.20
— Op. 60. Romance . . . . M. 1.—
— Op. 61. 5 humoristische Stücke Nr. 1—3 . . à M. 1.—
Nr. 4 u. 5 . . à M. 1.20
Nr. 1. Hahn und Henne. Nr. 2. Im Walde.
Nr. 3. Katze und Maus. Nr. 4. Esel und Treiber.
Nr. 5. Serenade des martialischen Hasen.
— Op. 62 Nr. 1—6. Sechs Solostücke . . . . à M. 1.—
Sivori, Schlaf mein Kindchen . . . . M. 1.—
— Op. 25. 12 Etudes-Caprices für Violine allein . M. 2.—
Tschaikowsky, Op. 26. Sérénade mélancolique . M. 1.20
Vieuxtemps, Op. 43 Nr. 4. Gavotte D-dur . . M. 1.—
— Op. 55. Six morceaux für Violine allein . . . M. 1.40

„Die Bearbeitungen verraten einen ausgezeichneten Geschmack für einen solistischen Vortrag, verbunden mit einer hervorstechenden Kenntnis des künstlerisch wirkenden Lagenwechsels. Technische Schwierigkeiten sind in den Stücken nicht vorhanden; sie verlangen nur Geschmack für einen künstlerischen Vortrag.“ Zeitschrift für Musik.

Die Hefte sind durch jede Musikalienhandlung (auch zur Ansicht) erhältlich

Violinkatalog der „Edition Steingräber“ und Sonderverzeichnis „Henri Marteau“ kostenfrei

STEINGRÄBER VERLAG / LEIPZIG

Otto Siegls Kantate „Eines Menschen Lied" für gem. Chor, Soli und Orchester hinterließ bei der Kölner Aufführung unter GMD Abendroth wiederum tiefste Eindrücke.

GMD Prof. Ernst Wendel dirigierte das IV. Philharmonische Konzert in Hamburg mit großem Erfolg, wobei namentlich seine Orchestration des Präludium und Fuge von J. S. Bach in D-dur für Orgel einen tiefen Eindruck hinterließ.

S. W. Müllers „Heitere Musik" für Orchester hatte kürzlich bei den Aufführungen in Dresden und Darmstadt starken Erfolg. Im Januar wurde das Werk in Flensburg, Hamburg (Furtwängler), Kassel und Königsberg aufgeführt.

Siegmund von Hausegger dirigierte als Gast des Musikvereins in Münster neben Mozarts Es-dur Symphonie und Beethovens zweiter Leonoren-Ouvertüre seine eigenen Variationen über ein Kinderlied „Aufklänge" mit großem Erfolge. k.

Herm. Ungers Männerchorwerk „Nächte im Schützengraben" (H. Lersch) kam u. a. in Düsseldorf, Hamburg (KfdK.), Hamborn zu eindrucksvoller Wiedergabe.

Im vierten Reihenkonzert der Staatl. Kapelle in Kassel erlebte die Fünfte (Tragische) Symphonie des Leipziger Tonsetzers und Pfitzner-Schülers Hermann Ambrosius unter Leitung von Dr. h. c. Robert Laugs ihre erfolgreiche Uraufführung. In demselben Konzert fand die „Heitere Musik" von Sigfrid Walther Müller ebenfalls eine freundliche Aufnahme. Die ausgezeichnete Berliner Sopranistin Gerda Heuer sang mit großem Erfolg Max von Schillings' „Glockenlieder". Erfreulicherweise sind diese altehrwürdigen Konzerte trotz der Not der Zeit immer glänzend besucht.

In Bonn fand ein Joseph Haas-Abend statt, in dessen Rahmen Volksliedvariationen für Orchester, eine symphonische Suite für Singstimme und Orchester, Lieder und Klavierstücke zu Gehör kamen. Ferner führte MD Gustav Classens das Volksoratorium „Die heilige Elisabeth" in Anwesenheit des Komponisten auf.

Richard Trunks Männerchorzyklus „Feier der neuen Front" auf Texte von Baldur von Schirach (1. Hitler, 2. Des Führers Wächter, 3. O Land, 4. Horst Wessel) erlebt diesen Winter etwa 100 Aufführungen.

In Bielefeld kam unter MD Werner Gößlings Stabführung das Violoncellkonzert von Hans Bullerian zur Aufführung. In einem weiteren Konzert erklangen Gottfried Müllers „Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied: Morgenrot, Morgenrot".

In Remscheid kam das Chorwerk „Ekkhard" von F. M. Anton sowie Bachs Tokkata und Fuge d-moll in der Orchesterfassung von Carl Hermann Pillney zur Aufführung. k.

Der städtische Musikverein Osterfeld veranstaltete kürzlich unter Leitung von MD Wilhelm Adams einen Kammermusikabend „Musik am Hofe Friedrichs des Großen" bei dem Werke von Corelli, J. S. Bach, Händel, Haydn und Friedrich dem Großen zum Vortrag kamen.

Die städtische Sing- und Musikschule Aschaffenburg (Leitung Hermann Kundigraber) brachte unter Mitwirkung der Quartett-Vereinigung Aschaffenburg Joseph Haas' Weihnachtsspiel „Christnacht" Ende des vergangenen Jahres zur Aufführung.

In Krefeld spielte das Peter-Quartett mit Hermann Drews (Klavier) Werke von Haydn, Beethoven und Robert Schumann.

Die im letzten Konzert des Männerchors des Arbeiterbildungsvereins Säckingen unter Leitung von Kurt Layher uraufgeführte Komposition „Zwei Tode" des einheimischen Tondichters Joseph Stadler begegnete größtem Interesse und wurde sehr beifällig aufgenommen. Kurt Layher hat bereits desselben Komponisten Vertonung des Goetheschen „Meeresstille" (für Männerchor a cappella geschrieben) zur Uraufführung angenommen.

Im 3. Philharmonischen Konzert der Philharmonischen Gesellschaft Bremen kamen unter GMD Ernst Wendel u. a. Gottfried Müllers „Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied: Morgenrot, Morgenrot" zur dortigen Erstaufführung.

Felix Draesekes „Christus" kam am 9. Januar in der Berliner Philharmonie unter Bruno Kittel durch das Philharmonische Orchester zur Aufführung. Als Solisten wirkten Fred Drissen (Christus), Heinz Marten (Johannes), Herbert Alsen (Satan und Simon), Else Schön (Engel Gabriel), Maria Auguste Beutner (Maria) mit. An der Orgel waltete Hans Georg Görner.

In einem Festkonzerte zu Ehren des 60. Geburtstages (4. Januar 1934) des tschechischen Tonsetzers Josef Suk brachte die Prager Tschechische Philharmonie gemeinsam mit den vereinigten Prager tschechischen Chorvereinen unter Wenzel Talichs temperamentvoller Stabführung Josef Suks neuestes tondichterisches Werk zur Uraufführung. Es nennt sich „Epilog", ist also schon dem Titel nach wieder ein durchaus persönlich zu wertendes tonkünstlerisches Bekenntnis des tschechischen Meisters und stellt eine groß angelegte sinfonische Dichtung für Orchester, gem. Chor und drei Solostimmen dar. Die Texte hat Suk teilweise nach Worten der Bibel, teilweise nach einem Mysterium des tschechischen Dichters Zeyer zusammengestellt. Sinfonische Sätze von außerordentlicher Ausdruckskraft und Stimmungsschönheit,

„Ein Meisterwerk von unerhörter Gefühlstiefe, das der „Missa solemnis" von Beethoven nicht weit nachsteht." „Signale f. d. mus. Welt", Dez. 1933.

HERMANN WUNSCH

Op. 36, **Messe**

für Männerchor, Soli (Sopran, Alt, Tenor, Baß) und Orchester (Orgel ad libitum) Dauer etwa 40 Minuten

Klavier-Auszug RM 5.—, jede Chorstimme RM 1.—

Orchestermaterial nur leihweise — Preis nach Vereinbarung

Uraufführung in Nürnberg (Fritz Binder)

seither in Elberfeld, Leipzig, Zürich, Bern, Basel u. a. O.

« **Ein prächtiges Werk,** das in äußerst geschickter Form alte u. neue Zeit zu verbinden weiß u. damit Zukunftswert bekommt. » Nürnberger Bürgerzeitung.

« Der Sprache des Komponisten wohnt eine **zwingende Überzeugungskraft** inne, **eine Tiefe und Wahrheit des Bekenntnisses,** die bei dem Empfangenden — welcher Konfession er auch angehören mag — ein Gefühl andächtiger Geborgenheit auslöst. Eine weise Ökonomie in der Verwendung der orchestralen Mittel und bei der Bemessung des Umfanges tut ein übriges, um der Messe den Eindruck eines aus wahrhaft religiöser Stimmung geborenen Kirchenwerkes zu sichern.» Nürnb. Zeitung.

« **Ein Michelangelo der Töne spricht hier zu uns,** der die Orchester- und Chortechnik ebenso meistert, wie der große Maler seine Farben, der die Massen mit kundiger Hand formt und so ein Werk schuf, das als Ausfluß einer urgewaltig zeugenden und daher auch überzeugenden Kraft dem Hörer mit elementarer Wucht ans Herz greift. » Karl Leber.

« . . . erscheint mir als bedeutsamer Ausdruck **tiefschürfender Schöpferkraft,** vor allem aber auch als begrüßenswerter Markstein auf dem Wege der Erschließung ernstester Kunstmusik für den Männerchor. Die musikalische Sprache des Werks, das . . . prachtvoll aufgebaut ist und des öfteren . . . **geradezu brucknerisch lapidare Höhepunkte** durchmißt, ist ebenso überlieferten Kunstidealen verbunden wie kühn in die Zukunft weisend. » Dr. Hans Sachsse, Dir. der Bürgersängerzft. München

« Chöre können sich ein dankbareres, wirkungssichereres Werk gar nicht wünschen. » Kurt Westphal in « Die Musik »

« . . . **ein Werk, das in seiner Art einzig dasteht** und das den Beweis erbrachte, daß auch der Männerchor für ernsteste Kunstwerke großen Stils verwendet werden kann. » Deutsche Sängerzeitung.

HERMANN WUNSCH, Chor der thebanischen Alten

Op. 32, Gedicht von Fr. Hölderlin

Orchester-Partitur RM 15.—, Orchesterstimmen RM 25.—

Orchestermaterial auch leihweise — Preis nach Vereinbarung

Klavier-Auszug RM 3.—, jede Chorstimme 40 Pfg.

« Alles in allem: durch ihre pathetische Kraft und **erschütternde Tragik** sehr wirksame Musik. » Die Tonkunst.

« **Voll lapidarer Wucht, schicksalsschwer,** wie der Chor einer antiken Tragödie. Männlicher Ernst und eine meisterhafte Bewältigung der Technik zeichnen das Werk aus »" Leipziger Abendpost.

« Ein Chor, **groß in Stoff und Stil,** ein Werk **aus einem Geist und Guß,** eine würdige und willkommene Verheißung der neuen deutschen Kunst. » Die Harmonie.

HERMANN WUNSCH op. 42, Vier Männerchöre a capp.

Nr. 1. **Schnitter Tod** (17. Jahr.) . . . . Part. RM —.80, Stimmen 25 Pfg.
Nr. 2. **Verloren** (um 1550) . . . . Part. RM —.80, Stimmen 20 Pfg.
Nr. 3. **Verschneiter Weg** (Altdeutsch) . . . . . Part. RM —.80, Stimmen 20 Pfg.
Nr. 4. **Spruch** (um 1500) . . . . Part. RM —.80, Stimmen 20 Pfg.

« Wertvolle Chöre, die eine durchaus charakteristische und persönliche Note aufweisen. Trotz moderner Harmonik bleibt der Grundcharakter altdeutscher Liederkunst gewahrt. » Dr. Paul Brück.

Partituren zur Einsicht durch jede Musikalienhandlung

hug

GEBR. HUG & Co., Zürich u. Leipzig

kantatenartige Chöre, Solis und Zwiegesänge wechseln in wirksamster Gegenüberstellung in dem auch formal schönen Werke ab. Der Eindruck der Uraufführung war tief und nachhaltig und gab Anlaß zu begeisterten Huldigungen für den gefeierten Komponisten. E. J.

Im 6. Symphoniekonzert der Württembergischen Staatstheater Mitte Januar kamen Hermann Zilchers Vorspiel für Orchester „An mein deutsches Vaterland" und Richard Greß' „Adagio für Orchester" zur Stuttgarter Erst-Aufführung.

Erwin Dressels „Abendmusik" kommt am 14. Februar in einem Konzert des Dresdener Tonkünstlervereins unter GMD Hermann Kutzschbach zur Ur-Aufführung und am 27. Februar im Hamburger Sender zur Rundfunk-Erstaufführung.

Am 8. Januar gelangte in Frankfurt am Main im 4. Montagskonzert unter Leitung von Hans Rosbaud die Sinfonie op. 30 von Alexander Friedrich von Hessen zur Ur-Aufführung. Das großangelegte Werk, dessen 3. Satz einen eindrucksvollen, von gewaltigen Steigerungen erfüllten Trauermarsch enthält, brachte dem anwesenden Komponisten einen großen Erfolg.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der Thomaskantor Prof. Straube in Leipzig hat das „Crucifixus" und das „Klopstock-Triptychon" von Hermann Simon zur Aufführung vorgesehen und sich die Uraufführung der noch nicht vollendeten neuen „Luthermesse" von Simon gesichert. Der Dresdener Kreuzchor bereitet für die Passionszeit ebenfalls das „Crucifixus" von Simon vor. Am 14. Januar erfolgte im Rahmen der Berliner Musikausstellung die Erstaufführung der „Choräle der Nation" von Simon. Ende Januar wurden in Dresden Instrumentallieder von Simon durch Mitglieder der Dresdener Staatsoper aufgeführt. Im Februar bringt die Berliner Funkstunde die Uraufführung eines Hörspiels „Lied des Volkes" mit Musik von Simon. Der deutsche Sängerbund hat ein größeres Chorwerk von Simon bestellt. Mit mehreren Chören ist Simon auf dem Nürnberger Sängertag vertreten. Im Verlag Litolff erscheint zur Zeit eine Reihe neuer Kompositionen. — Wir freuen uns über diesen schnellen Aufstieg eines hochbegabten Tonsetzers, dem die ZFM die Wege ebnen durfte.

Hermann Henrich (Magdeburg) hat eine Oper „Melusine" nach Grillparzer geschaffen.

Zum 250. Geburtstag von J. S. Bach (21. März 1935) hat Gerh. F. Wehle ein abendfüllendes weltliches Oratorium „Bach" für gemischten Chor, Soloquartett, Orchester und Orgel, op. 52, geschrieben.

Karl Meister hat Orchestervariationen über „Siehst du im Osten das Morgenrot" mit großer Schlußfuge beendet. Über das gleiche Lied liegen ferner kleine Variationen für Bläserquintett vor.

Der Leipziger Universitätsmusikdirektor Herm. Grabner schuf soeben einen neuen Zyklus für Männerchor „Der Fackelträger", der der SA. gewidmet ist.

Béla Bartók hat ein neues Werk „Ungarische Bauerntänze" geschrieben, das Wilhelm Furtwängler in Berlin angenommen hat.

Hermann Zilcher schrieb eine Bühnenmusik zu Shakespeares Lustspiel „Die Irrungen", die am Nationaltheater Osnabrück unter Leitung von Heinz Reinhart Zilcher zur Uraufführung kommen wird.

VERSCHIEDENES

Leopold Reichwein hielt im Deutschen Klub in Wien vor einer Kopf an Kopf gedrängten Zuhörerschaft einen mit stürmischen Zustimmungskundgebungen begleiteten Vortrag über „Das Judentum in der Musik" worin er, an der Hand überzeugend gewählter Beispiele, den Unterschied zwischen wirklich nationaler Musik und den nicht auf dem Boden des Volkstums stehenden Nachahmungen klarmachte. Reichwein gab auch eine klare Begriffsbestimmung vom Wesen des Genialen, das dem „schaffenden" Judentum eben fremd ist, sowie vom Wesen der „jüdischen Musik" und kam zu folgendem Schluß: „Ich klage die Juden an, daß sie uns nichts gegeben, sondern uns nur beraubt haben, daß sie nichts Eigenes geschaffen, sondern nur nachgeahmt haben. Sie haben nichts genützt, sondern nur geschadet, vor allem auf dem Gebiete der Musik und der Presse." (Es wäre höchst dankenswert, wenn GMD Reichwein sich entschließen könnte, seine durchaus überzeugenden Ausführungen, die er frei sprach und selbst auf dem Flügel durch Beispiele belegte„ zu Papier zu bringen und so einem großen deutschen Lesepublikum zu vermitteln. V. J.)

Im Rahmen der zur Zeit in der Galerie Mazarin in Paris gezeigten Musik-Ausstellung ist eine Vitrine dem Aufenthalt Mozarts in Paris gewidmet. Als kostbarstes Stück ist hier ein Brief Mozarts (aus dem Besitz des Mozarteums Salzburg) vom 3. Juli 1778 aus Paris ausgestellt, in dem er seinem Freunde Bullinger den Tod der Mutter anzeigte.

Der Dresdener Tonkünstler Alfr. Pellegrini hat soeben eine Vortragsreihe durch Bayern und die Schweiz beendet, auf der er in Wort, Ton und Lichtbild für die Bedeutung Richard Wagners und der Bayreuther Festspiele wirkte.

In Leningrad wird eine Ausstellung seltener Musikinstrumente, namentlich aus dem Orient und Sibirien, eröffnet.

Das Volkslied-Archiv zu Freiburg wird mit der schon seit längerer Zeit geplanten

Volkstrauertag und Totenfest

Anfang Januar erschienen:

Totenzug

für Einzelstimmen, gemischten Chor, Streichquartett und Orgel.
Text und Vertonung von **Paul Henkler.**

Partitur n. M. 3.—, Chor-Stimmen je n. M. —.30, Orgel-Stimme n. M. —.90, 4 Streich-Stimmen je n. M. —.60, Text n. M. —.10. — Aufführungsdauer: 25 Minuten.

Das Werk eignet sich vorzüglich zu allen feierlichen Veranstaltungen. Die Komposition gliedert sich in 5 Abschnitte, von denen jeder als Choralvariation anzusprechen ist. Am Ende jeden Abschnittes ist der Gemeinde oder der Zuhörerschaft Gelegenheit gegeben, in die Choralweise einzustimmen. So ist der I. Teil aufgebaut auf der Melodie „Aus tiefer Not", der II. auf „Nun sich der Tag gewendet hat", der III. auf „O Ewigkeit, du Donnerwort", der IV. auf die Weise des Niederländischen Dankgebetes und der letzte klingt aus mit der Versicherung „Wer nur den lieben Gott läßt walten, den wird er wundervoll erhalten". Ein tief religiöses ernstes Werk übergeben wir hiermit der Öffentlichkeit, eine Komposition, die auch von mittleren Kirchenchören gut bewältigt werden kann.

Opfer

Einzel-Ausgabe aus den Fackelträger-Liedern von **Hermann Grabner**

a) Für gemischten Chor a capp. b) Für 3 stimmigen Jugend- oder Frauen-Chor a capp. Singpartitur je n. M. —.10. c) Für Männerchor (enthalten in der Gesamt-Ausgabe der Fackelträger-Lieder. Singpartitur n. M. —.50, ab 25 Exemplare je n. M. —.30)

Dieser ganz schlichte, aber ungeheuer eindrucksvolle Chor ist am Volkstrauertage und Totenfest nicht zu missen. Es klingt ergreifend, wenn Kinder diesen herrlichen Trauermarsch anstimmen und ist ebenso von tiefer Wirkung, wenn Erwachsene die alte Wahrheit vom Opfer verkünden.

KISTNER & SIEGEL / LEIPZIG C1

Franz Schubert
Klaviersonaten in Neubearbeitung

mit Ergänzung der unvollendeten Sonaten

sowie Fingersätzen und Vortragsangaben

von Prof. Walter Rehberg

Nr. 1 E dur (1815)	Ed.-Nr. 2576	M. 1.20
Nr. 2 C dur (ergänzt)	Ed.-Nr. 2577	M. 1.50
Nr. 3 As dur (1817)	Ed.-Nr. 2578	M. 1.20
Nr. 4 E dur (1817)	Ed.-Nr. 2579	M. 1.20
Nr. 5 fis moll (ergänzt)	Ed.-Nr. 2580	M. 1.20
Nr. 6 H dur, op. 147.	Ed.-Nr. 2581	M. 1.20
Nr. 7 a moll, op. 164.	Ed.-Nr. 2582	M. 1.20
Nr. 8 Es dur, op. 122.	Ed.-Nr. 2583	M. 1.50
Nr. 9 f moll (ergänzt)	Ed.-Nr. 2584	M. 1.20
Nr. 14 C dur (ergänzt)	Ed.-Nr. 2589	M. 2.—

Aus den zahlreichen Urteilen:

„. . . Walter Rehberg hat die Herausgabe mit großem Geschick und unendlicher Sorgfalt und Feinfühligkeit vollzogen. . ."
Das Orchester, Berlin

„. . . Der Bearbeiter Rehberg hat eigene Zutaten und Vorschläge durch dünnen Stich kenntlich gemacht und im übrigen hauptsächlich den Gesichtspunkt leichterer Lesbarkeit walten lassen. Sowohl ihm wie dem Verlag, der das Format und den Druck lobenswert gestaltet hat, darf die Musikwelt dankbar sein."
Allgemeine Musikzeitung, Berlin.

„. . . Besonderen Wert, nicht nur für die Lernenden, haben die zahlreichen musikanalytischen und ästhetischen Fußnoten, die des Bearbeiters Vertrautheit mit der Materie auch im weitesten Sinn bezeugen."
Brünner Tagesbote.

Durch alle Musikalienhandlungen (auch zur Ansicht) erhältlich

STEINGRÄBER VERLAG / LEIPZIG

Veröffentlichung der großen National-Sammlung deutscher Volkslieder beginnen.

Nachdem bereits „Die Bojaren", die komische Oper Borodins, die nur einmal im Jahre 1867 aufgeführt wurden, wieder in den Spielplan der Moskauer Oper aufgenommen worden sind, bereitet man jetzt eine Ausgabe einer Reihe bisher weniger bekannter oder unbekannter Werke Borodins vor. Es handelt sich dabei um die Oper „Mlada", die nur im Manuskript vorhanden ist, ferner um ein Trio und um ein Sextett aus den Jahren 1853 und 1861, um ein Scherzo für Klavierduett und um ein Piano-Quintett, beide Werke aus dem Jahre 1862. Auch die Originalfassung der Ballade „Die See" wird jetzt veröffentlicht.

Eine sächsische Firma hat eine neu auf den Markt gebrachte Geigen-Saite auf den Namen „Manén-Saite" getauft als Ehrung für Juan Manén, der in dieser Saison sein 3000. Konzert gibt.

FUNKNACHRICHTEN.

Walter Niemann (Leipzig) spielte mit großem Erfolg aus eigenen Klavierwerken im Deutschlandsender (Fränkische Sonate op. 88; Pavane op. 108; Präludium, Intermezzo und Fuge op. 73).

Alfred Casellas Serenata und die Antiken Tänze von Ottorino Respighi wurden unter Leitung von Fritz Mahler im Rundfunk Kopenhagen zur Aufführung gebracht.

Die Berliner Funkstunde brachte am 25. Januar Erwin Dressels „Deutsche Märchensuite" zur Ur-Aufführung.

Die Rawag-Wien sandte im Januar eine Casimir von Paszthory-Kompositionsstunde, bei der des Komponisten Trio (Prof. Kerschbaumer — Klavier, Wolfg. Schneiderhan — Geige, C. von Paszthory — Cello) gespielt wurde, während Erika Rokyta eine Reihe seiner Lieder sang. Ferner wird die Rawag des Komponisten Liederzyklus „Sabine" für Bariton und Orchester demnächst zur Ur-Aufführung bringen.

Karl Marx' Motette „Werkleute sind wir" für gemischten Chor a cappella wurde kürzlich vom Bremer Domchor unter Richard Liesche in der „Stunde der Nation" gesungen.

Dr. Hermann Matzke leitete mit großem Erfolg ein Sinfoniekonzert der Schlesischen Philharmonie, das auf fast alle deutschen Sender und durch den Kurzwellensender nach Südamerika übertragen wurde.

Der österreichische Rundfunk beabsichtigt die Jahresabgabe von 1 Schilling pro Kopf zur Unterstützung notleidender Künstler durchzuführen.

Dr. Theodor Lipp wurde zum kommissarischen Sendeleiter des Deutschlandsenders ernannt.

Die Berliner Funkstunde brachte in einer zyklischen Darstellung alle neun Sinfonien Beethovens unter verschiedenen Dirigenten zu Gehör.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die Berliner Philharmoniker traten Mitte Januar unter Leitung von Wilhelm Furtwängler eine mehrwöchentliche Auslandsreise an, die durch England, Belgien und Holland führt. Nach dem Besuch einiger deutscher Städte, worunter auch ein Konzert im Leipziger Gewandhaus stattfindet, sind die Künstler zu neun Konzerten in England verpflichtet, drei davon in London, die übrigen in der englischen Provinz. Auf der Rückreise finden Konzerte in Brüssel, Antwerpen und im Haag statt und mit dem Besuch von Elberfeld, Essen und Bielefeld schließt die Reise. — Mitte April bis Mai tritt das Orchester eine zweite Auslandsreise an, die nach Paris, Südfrankreich, Barcelona, Schweiz und Ostdeutschland führt. Dirigent ist W. Furtwängler.

Die Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker spielte Anfang Januar auf einer Schweizer Reise in den Städten Zürich, Genf, Romanshorn, Bern und Neuchatel.

Die Schweizer Erst-Aufführung von Richard Strauß' „Bardengesang" für Männerchor mit Orchester findet Anfang Februar durch den Berner Männerchor statt.

Der deutsche Musikhistoriker Dr. Andreas Ließ hielt im Conferentia Club in Barcelona einen Vortrag über das Lied der Gegenwart, dessen musikalische Umrahmung die Sopranistin Sofie Redlin übernommen hatte. Außerdem gab Sofie Redlin mit großem Erfolg einen eigenen Liederabend im Deutsch-Spanischen Komitee, dessen Vortragsfolge Lieder von Bach bis Strauß und Pfitzner umfaßte.

Der Berliner Bariton Gerhard Hüsch hatte in London und Kopenhagen mit mehreren Liederabenden und Orchesterkonzerten großen Erfolg bei Presse und Publikum.

Das Stockholmer Opernhaus brachte die Oper „Arabella" zur schwedischen Erstaufführung. Die englische Erstaufführung soll in deutscher Besetzung am 10. Mai im Convent-Garden-Theater stattfinden. Die Leitung liegt in den Händen von Clemens Krauß, als Mitwirkende werden Viorica Ursuleac, Margit Bokor, Alfred Jerger und Martin Kremer genannt.

Joseph Reuter, der langjährige und verdienstvolle Dirigent der „Deutschen Singakademie" in Buneos Aires, brachte in der vergangenen Konzertsaison u. a. den „Messias" und „Judas Makkabäus" (Erstaufführung für Südamerika) von Händel, so-

3 neue Werke

von

OTHMAR SCHOECK

Wanderung im Gebirge

Gedichtfolge von Lenau / Für eine Singstimme und Klavier

Op. 45 / M. 4.–

Sonate für Violine und Klavier

Op. 46 / M. 5.—

Kantate nach Gedichten von Eichendorff

Für einen kleinen Chor von Männerstimmen, Bariton-Solo, 3 Posaunen, Tuba, Klavier und Schlagzeug (oder Klavier und Schlagzeug allein)

Klavierpartitur M. 5.—, Instrumentalstimmen M. 6.—, Chorstimmen je M. —.50

Op. 49

Früher erschienen von Othmar Schoeck:

Op. 1 Serenade für kleines Orchester
2 Drei Schilflieder von Lenau für eine tiefe Singstimme
3 Sechs Gedichte von Uhland
4 Drei Lieder von Heine
5 Drei Gedichte von Lenau
6 Sechs Lieder für höhere Stimme
7 Drei Lieder für tiefere Stimme
8 Vier Gedichte von Herm. Hesse
9 Zwei Gesänge für Bariton
10 Drei Gedichte von Eichendorff
11 Drei Geistliche Gesänge für Bariton und Orgel
12 Zwei Wanderlieder v. Eichendorff
13 Drei Lieder v. Heine u. W. Busch
14 Vier Lieder für tiefere Stimme

Op. 15 Sechs Lieder für mittlere und höhere Stimme
16 Sonate in D-Dur für Violine mit Klavierbegleitung
17 Acht Lieder
18 Der Postillon, für kleinen Chor von Männerstimmen, Tenorsolo und Orchester oder Pianoforte
21 Konzert für Violine und Orchester B-Dur
22 Dithyrambe für Doppelchor (gemischten) und Orchester
23 Streichquartett für zwei Violinen, Viola und Cello
24 Wegelied f. Männerchor u. Orch.

Schoeck-Album. 26 ausgewählte Lieder Schoecks in 2 Bänden

hug

Auswahlsendungen durch jede Musikalienhandlung

Verlag Gebrüder HUG & Co., Zürich / Leipzig

wie das „Deutsche Requiem“ von Brahms zu höchst eindrucksvoller Aufführung. Die Deutsche Singakademie ist die einzige Institution in Südamerika, die sich der Pflege der Oratorienmusik widmet. Durch die Steigerung ihrer künstlerischen Leistungen hat sich die Singakademie, deren Konzerte früher eine interne Angelegenheit der hiesigen deutschen Kolonie waren, eine zahlreiche Anhängerschaft auch in ausländischen Kreisen, vor allem den argentinischen, englischen, skandinavischen und holländischen, sichern können, die die Konzerte der Singakademie regelmäßig besucht. Vor allem mit der letztjährigen Aufführung des „Judas Makkabäus“ vollbrachten Chor und Dirigent eine Leistung, die ihnen allseitig wärmste Anerkennung eintrug. Dr. Wilh. Luetge, Buenos-Aires.

Georg Runschke, der Organist an der Deutschen Kirche in Buenos Aires, brachte in seinen diesjährigen Kirchenkonzerten neben Werken der klassischen Meister der protestantischen Kirchenmusik auch eine Reihe moderner Werke zur Aufführung, so Orgelwerke von Günther Ramin, Chöre von Reger, Arnold Mendelssohn u. a. Er setzt sich damit als Orgelvirtuose wie Chorleiter für deutsche Werke ein, die hier noch völlig unkannt sind. Seit Runschke vor einem Jahre, gestützt auf einen jungen Chor, seine Kirchenkonzerte begann, konnte er das künstlerische Niveau derselben von einem Mal zum andern steigern, sodaß seine Kirchenkonzerte jetzt zu einem ständigen und bemerkenswerten Faktor im hiesigen Musikleben geworden sind.

Dr. Wilh. Luetge, Buenos-Aires.

Josef Laska brachte in seinem diesjährigen 5. Kirchenkonzert in der Kirche zu Kobe ein ausschließlich der Weihnachtsmusik gewidmetes Programm: Peter Cornelius' Weihnachtslieder, Kurt Thomas' Kleine Weihnachtsmusik, Harald Creutzburgs Weihnachtslied für Sopransolo und Orgel und Sigfrid Walther Müllers kleines Weihnachtskonzert für Violine und Klavier.

KULTURSCHALLPLATTEN-KRITIK.

„Eine kleine Liebesgeschichte in Volksliedern“ von Walter Berten (E. G. 2862/3).

Die reizvolle Verwirklichung einer glücklichen Idee: Werbung, Trennung, Eifersucht und endliche Wiederfindung werden hier an Hand bekannter und ganz famos für die Schallplatte instrumentierter und gesungener Volksweisen in Solo, Duett, Terzett und Chor in Wort und Klang gebracht: ein Hörspiel hübschester Art, das seine Verwendung gleich bei den geplanten Feierabendstunden der Arbeitsfront finden dürfte. H. U.

Ein Lesebuch deutscher Geschichte seit hundert Jahren!

Soeben erschien:

MAX CLAUSS

Die deutsche Wende in Europa

240 Seiten Großoktav, kartoniert Rm. 4.50, Ganzleinen Rm. 5.50

Ein klarer Abriß unserer jüngsten politischen Geschichte ist in dieser Stunde ein Bedürfnis und eine Tat. In Staat und Wirtschaft, im Volkserleben und vor der Außenwelt schildert der Verfasser die große „Deutsche Wende in Europa“, vom Wiener Kongreß zur Gründung des Bismarckreiches, vom Weltkrieg zur nationalen Revolution. Die knappe, mit allen wichtigen Daten sachlich belegte Darstellung des Geschehens und der sichere Blick, mit dem die Folgerungen für unser gegenwärtiges Ringen um Friede und Freiheit gezogen sind, machen dieses Buch zum **unentbehrlichen geschichtlich-politischen Rüstzeug für jedermann.**

Aus dem Inhalt: Das System vor 100 Jahren

I. Das Reich gegen Europa:

Deutschlands Erwachen. — Bismarcks Gegenkaiser. — Maschine und Masse. — Altes Volk im neuen Kurs. — Weltmacht der Mitte.

II. Europa gegen das Reich:

Die große Prüfung. – Der Zusammenbruch. — Versailles über uns. — Demokratie von ungefähr. — Nationale Revolution. Der Kreis des Schicksals.

Verlag Georg D. W. Callwey München

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1934 HEFT 3

INHALT

Dr. Kurt Strom: Heinz Schubert 249
Josef Bös: Mahnspruch für einen Festtag der Tonkunst 253
Die erste Arbeitstagung der Reichsmusikkammer:
1. Dr. Fritz Stege: Eindrücke und Ausblicke 255
2. GMD Prof. Dr. Peter Raabe: Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur . . . 256
3. Univ.-Prof. Dr. Karl Hasse: Die nationalsozialistischen Grundsätze für die Neugestaltung des Konzert- und Opernbetriebes 274
4. Prof. Dr. Fritz Stein: Chorwesen und Volksmusik im neuen Deutschland 281
5. Präsident Dr. Richard Strauß: Begrüßungsansprache anläßlich des ersten deutschen Komponistentages in Berlin 288
Dr. Walter Hapke: Uraufführungen? 291
Willi von Moellendorff: Do, re mi fa! Sol la! 292
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 294
Dr. Alfred Heuß: Musik in Leipzig 296
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland 299
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 301
Wolfgang von Bartels: Funkfragen 303
Dr. Horst Büttner: Die instrumentale Verwendung von Volksweisen im Rundfunk . . . 308
Dr. Alfred Heuß: Die im Januar gesendeten Bach-Kantaten 309
Die Lösung des musikalischen Vers-Preisrätsels von Prof. Eugen Püschel 311
Rektor R. Gottschalk: Musikalischer Rösselsprung 312

Neuerscheinungen S. 313. Besprechungen S. 314. Kreuz und Quer S. 318. Ur- und Erstaufführungen S. 328. Musikfeste und Tagungen S. 329. Konzert und Oper S. 330. Rundfunk-Kritik S. 339. Musikfeste und Festspiele. S. 343. Gesellschaften und Vereine S. 344. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 345. Kirche und Schule S. 345. Persönliches S. 348. Bühne S. 350. Konzertpodium S. 352. Der schaffende Künstler S. 356. Verschiedenes S. 356. Funknachrichten S. 358. Deutsche Musik im Ausland S. 360. Musik im Film S. 360. Aus neuerschienenen Büchern S. 242. Ehrungen S. 242. Preisausschreiben S. 244. Verlagsnachrichten S. 244. Aus Zeitschriften S. 244.

Bildbeilagen:

Heinz Schubert 249
Bruckner-Medaille der „Bruckner-Society of America" von Julio Kileny-New York 264
Heinz Schüngeler 265

Notenbeilage:

Heinz Schubert, Chaconne. 2. Satz aus der Kammer-Sonate für Violine, Bratsche und Violoncello.

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Eines der drolligſten Bücher, die je erſchienen ſind, iſt die Muſikgeſchichte von Anton Mayer (Sieben Stäbe-Verlag, Hamburg), die von der deutſchen Preſſe faſt ausnahmslos mit Hohn und Spott verfolgt wird in Verbindung mit dem Rat, dieſe Muſikgeſchichte entweder einſtampfen oder beſchlagnahmen zu laſſen. Wir bringen hier einige Stilproben aus dieſem Unikum von einer Muſikgeſchichte:

Über Mozart: „Er war von einer tiefen, unheimlichen Dämonie beſeſſen, die in ſchwärzeſter Melancholie, in beißender Ironie, in vernichtender Bosheit zutage treten konnte" . . . „in ihm fließen alle Ströme der Muſikalität zuſammen, welche das Volk, das Land, die Luft durchziehen. Er nahm ſie in ſich auf, deſtillierte ſie durch das Medium ſeines Geiſtes."

Über Robert Schumann: „Seine Klavierwerke, die außer wenigen Orcheſterkompoſitionen den wertvollſten Beſtandteil ſeines Schaffens bilden, ſind von poetiſch-kämpferiſchem Geiſt getragen."

Über Hans Pfitzner: „Seine Bühnenwerke zeigen im „Armen Heinrich" und der „Roſe vom Liebesgarten" Anklänge an Wagner, trotzdem ſeine karge „gotiſche" Natur dem blühenden Hochbarock Wagners widerſpricht."

Über den „Paleſtrina" ſchreibt der Autor: „Die Tempi ſind überwiegend langſam, das Ganze iſt ein Reſpekt einflößender Koloß, der im erſten Akt Paleſtrinas Originalmeſſe enthält, die ihm von einem Engelchor vorgeſungen wird; der zweite Akt bringt das Tridentiner Konzil mit einer Prügelſzene auf die Bühne. Die Partitur zeigt viel Altertümliches, das er zu Illuſtrierung des Zeitkolorits benutzt."

Über Anton Bruckner: „. . . die Themen ſeiner Eckſätze häufen ſich, ein drittes, ja ein viertes Motiv — treten auf, — ſo daß auch der aufmerkſame Hörer, ohne genauere vorherige Kenntnis der Werke rettungslos im Tonſchwall ertrinkt."

Über Mouſſorgſky: „. . . der — aus einem ſtarken Naturtalent ohne eigentliches techniſches Können (er war im Staatsdienſt) eine Reihe von Werken ſchrieb!"

Über Reger: „. . . Kompoſitionen, die er ſcheinbar fabrikmäßig herſtellte . . . ein unermüdlicher Arbeiter am Tage, ein unerſättlicher Trinker des Nachts . ."

Über Wagners „Walküre": „Es iſt verblüffend, wie Wagner, der nach ſeiner eigenen Schilderung mit Pferden nicht gerade auf beſtem Fuße ſtand, im Walkürenritt die platoniſche Idee des Galopps mit einer für jeden Pferdemenſchen überzeugenden Kraft geſtaltet hat."

Wer alſo einmal herzhaft lachen will, der greife zu Mayers Muſikgeſchichte, die noch für viele Jahre Stoff zur Heiterkeit bietet.

EHRUNGEN.

Am 18. April jährt ſich zum 10. Mal der Todestag von Carl Eitz. Die Anregung, an dieſem Tage das Grab des Tonwortſchöpfers zu ſchmücken, möchten wir an den Kreis der Tonwortfreunde weitergeben. Durch eine gemeinſame Spende an der ſich jeder mit nur wenigen Groſchen beteiligen kann, möge unſere Dankbarkeit und Verehrung für Carl Eitz zum Ausdruck kommen! — Jedem Spender wird ein Eitz-Gedenkblatt überſandt, das der Verlag Henry Litolff in Braunſchweig als Sonderdruck der „Muſikaliſchen Volksbildung. Mitteilungen aus Theorie und Praxis des Tonwortes, Blätter für Fragen der muſikaliſchen Erziehung" herſtellt. Spenden bitten wir zu ſenden an den mitunterzeichneten Prof. Dr. Bennedik, Hannover, Blücherſtr. 6 in bar oder Briefmarken oder an die Städtiſche Sparkaſſe Hannover auf deren Poſtſcheck Hannover Nr. 68, mit der Angabe „Für Giro 2795" auf dem Empfängerabſchnitt. Wir bitten, Tonwortfreunde, die wir nicht unmittelbar erreichen können, auf die geplante Ehrung des unvergeßlichen Bahnbrechers der muſikaliſchen Volksbildung hinzuweiſen und auch dadurch zum ſchönen Gelingen beizutragen. gez. Frank Bennedik, Hannover. Markus Koch, München. Fritz Stein, Berlin-Charlottenburg. Wilhelm Stolte, Lage (Lippe). Adolf Strube, Berlin-Steglitz.

Die Stadt München überreichte den Münchner Philharmonikern zu ihrem 40jährigen Jubiläum als Zeichen des Dankes und der Anerkennung die ſilberne Ehrenplakette der Stadt München.

Die Königliche Akademie Santa Cecilia in Rom hat Wilhelm Furtwängler zu ihrem Ehrenmitglied ernannt.

Auf dem Münchener Preſſeball wurde Richard Strauß als Ehrung der Stadt eine ſilberne Roſe überreicht.

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE SAITE

Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig

Direktor: Prof. Walther Davisson.

92. Studienjahr, z. Zt. ca. 400 Studierende.

Vollständige Ausbildung in der Musik als Kunst und Wissenschaft: Theorie der Musik und Komposition, sämtliche Instrumentalfächer, Gesang, Dirigieren usw., Orchester-, Chor- und Opernschule. **Staatliche Prüfungen.**

Im Laufe des Studienjahres finden 6 Orchester-, 1 Chor-, 12 Orgelkonzerte, 2—4 Opernaufführungen und ca. 40 Vortragsabende (Solisten- und Kammermusikkonzerte) statt. Sämtliche Aufführungen öffentlich.

Dem Landeskonservatorium ist angegliedert:

das Kirchenmusikalische Institut der Ev.-Luth. Landeskirche Sachsens

Leitg.: Prof. D. Dr. Karl Straube

Ausbildung und Prüfungen als Kirchenmusiker (Kantoren und Organisten). Im Institutsgebäude: 1 Konzertorgel und 8 Übungsorgeln.

Prospekte kostenlos

Aufnahmeprüfung f.d. Sommersemester 1934 am 9. u. 10. April

Leipzig C1, Grassistraße 8

Telephon: Sammelnummer 71681

Günther-Schule

München, Luisenstraße 21 Gths. Ruf: 50136

und

Trümpy-Schule

Berlin Wilmersdorf, Blüthgenstraße 5. Ruf: H 7 4798

LEHR-
LAIEN-
FORTBILDUNGS-
KURSE
FERIENKURSE:
Juli bis August

Vereinigte Schulen für
GYMNASTIK
RHYTHMIK
TANZ
MUSIK z. BEWEGUNG
SPORT
Prospekte anfordern

Bad. Hochschule für Musik

Orchesterschule. Orgelschule
Institut für katholische Kirchenmusik
Beginn des Sommersemesters: Montag, 9. April

Auskunft und Druckschriften durch die Verwaltung, Karlsruhe i. B., Kriegsstraße 166

„Der Volkserzieher“,

Blatt für Familie, Schule u. Volksgemeinschaft erscheint monatl. Preis 1,75 M. vierteljährlich. Probenummern vom Verlag. Dieses Blatt rückt die Not unseres Vaterlandes in bezug auf die Vernachlässigung geistiger und seelischer Werte und des echten Deutschtums in das rechte Licht und wirbt um Helfer zum Aufbau

Der Volkserzieher-Verlag, Rattlar, P. Willingen, Waldeck.

Fabrik in Braunschweig, Vertreten in der ganzen Welt

Dem Geiger Adolf Buſch und dem Dirigenten Fritz Buſch wurde von der Univerſität Edinburg der Titel eines Ehrendoktors verliehen.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Stadt Genf kündigt einen Internationalen Muſikwettſtreit, an dem mehrere hundert auswärtige Muſikgeſellſchaften teilnehmen ſollen, für den 12.—17. Auguſt 1934 an.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Der Muſikverlag Ernſt Eulenburg, Leipzig, konnte am 1. Februar auf ein 60jähriges Beſtehen zurückblicken. Der Verlag, der von Anfang an Unterrichts- und Hausmuſik, ſpäter beſonders Chor- und Orcheſtermuſik gepflegt hat, verdankt ſeinen heutigen Ruf ſeiner 1892 begonnenen Sammlung: „Eulenburgs Kleine Partitur-Ausgabe", die ſeit mehreren Jahrzehnten in allen Ländern Eingang gefunden hat.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Dr. Friedrich Mahling: Muſik und Volk (Berliner Tageblatt, Nr. 23).

Otto Frh. v. Taube: Muſik und Text. (Über das Vertonen von Dichtungen (Deutſche Allgem. Zeitung, Berlin, Nr. 54).

Prof. Dr. Hermann Unger: Kann Muſik national ſein? (Sonntag Morgen, Köln, Nr. 2)

Dr. Fritz Stege: Das deutſche Muſikleben vor neuen Aufgaben (Deutſche Preſſe-Korreſpondenz Prof. Oppermann, Hannover-Kirchrode).

Dr. Fritz Boſe: Germanen ſchufen die mehrſtimmige Muſik („Der Tag", Berlin, Nr. 31).

Ernſt Schliepe: Wo bleibt die deutſche Volksoper? (Chemnitzer Tageblatt Nr. 27).

Ignazio Balla: Der unbekannte Verdi (Neue Freie Preſſe, Wien, Nr. 24905).

NEUPERT

NEUPERT-CEMBALI
unerreicht!

Günſtige Preiſe u. Bedingungen. Auf Wunſch ohne Anzahlung. Klaviere in Tauſch

Verlangen Sie Gratis-Katalog

J. C. Neupert, Hof-Piano- und Flügel-Fabrik
Abt. Cembalobau
Bamberg **Nürnberg** München

Hans von Wolzogen

Deutſche Muſikbücherei
Band 30

Großmeiſter deutſcher Muſik

Mozart
Bach / Beethoven / Weber / Wagner

Mit 5 Bildbeilagen

Pappband M. 3.—, Ballonleinen M. 4.—

„Signale für die muſikaliſche Welt":
Knappe anſchauliche Lebensbilder der „Großmeiſter", die alles für muſikliebende Laien Wiſſenswerte enthalten.

—

Deutſche Muſikbücherei
Band 32

Wagner und ſeine Werke

Mit einer Bildbeilage

Pappband M. 3.—, Ballonleinen M. 4.—

„Deutſche Tonkünſtlerzeitung":
An dem ſchließlichen Sichdurchſetzen des Wagnerſchen Werkes hat der Verfaſſer einen redlichen Anteil. Darum iſt dies Bändchen eine verdienſtvolle Buchedition.

—

Deutſche Muſikbücherei
Band 52

Lebensbilder

Erinnerungen aus meinem Leben
Mit 3 Bildbeilagen

Pappband M. 2.—, Ballonleinen M. 3.—

„Münchener Zeitung":
Der Verfaſſer erzählt von ſeinen Beziehungen zum Hauſe Wahnfried, ſeiner Lebensarbeit, alles in anſpruchloſeſter Form, feinſinnig, mild und weiſe geſchrieben.

GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

DRITTES BRUCKNERFEST

veranstaltet von der Hauptstadt Mannheim und der

INTERNATIONALEN BRUCKNERGESELLSCHAFT

25. mit 30. April 1934 zu Mannheim

FESTPROGRAMM

MITTWOCH, DEN 25. APRIL, 20 UHR,
im Versammlungssaal des Rosengartens:

Erster Einführungsabend:

1. Lichtbildervortrag: Bruckners Persönlichkeit. F-moll-Messe und Siebente Symphonie. Prof. Dr. Fritz Grüninger, 1. Vorsitzender des Badischen Brucknerbundes.
2. Siebente Symphonie an zwei Klavieren, bearb. von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart. Ausführende: Clara Ernst, Heidelberg. Elisabeth Ernst, Heidelberg.

FREITAG, DEN 27. APRIL, 20 UHR,
im Versammlungssaal des Rosengartens:

Zweiter Einführungsabend:

1. Vortrag: Die achte Symphonie. Prof. Dr. Fritz Grüninger.
2. Achte Symphonie an zwei Klavieren, bearbeitet von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart. Ausführende: Clara Ernst, Elisabeth Ernst.

SAMSTAG, DEN 28. APRIL, 16 UHR,
im Conferenzsaal des Schlosses:

Festversammlung:

1. Begrüßung der Gäste durch die Hauptstadt Mannheim (Oberbürgermeister Renninger), den Badischen Brucknerbund (Dr. Grüninger) und die Internationale Brucknergesellschaft (Prof. Max Auer).
2. Tätigkeitsbericht der I. B. G. Reg.-Rat Prof. Franz Moißl, Klosterneuburg-Wien.
3. Tätigkeitsbericht des Bad. Brucknerbundes. Schriftführer Hermann Meister, Heidelberg.
4. Festrede: „Bruckners geistesgeschichtliche Stellung". Oskar Lang, München.

SAMSTAG, DEN 28. APRIL, 20 UHR,
im Musensaal:

Symphonie-Konzert. Verstärktes Orchester des Nationaltheaters.

1. A-cappella-Chöre: Ave Maria (siebenst.), Christus factus est. Leitung: Fritz Schmidt, Studienprofessor für Musik, Ludwigshafen. Beethovenchor, Ludwigshafen.
2. Siebente Symphonie in E-dur. Leitung: Kapellmeister Dr. Ernst Cremer, Mannheim.

SONNTAG, DEN 29. APRIL, 11 UHR,
im Harmoniesaal:

Morgenfeier:

1. „Unsere Aufgabe für Bruckner". Reg.-Rat Prof. Franz Moißl, Klosterneuburg-Wien.
2. Streichquintett in F-dur. Ausführende: Das Kergl-Quintett, Mannheim.

SONNTAG, DEN 29. APRIL, 20 UHR,
im Nibelungensaal:

Große Messe in f-moll.
Leitung: GMD Philipp Wüst, Mannheim.
Mitwirkende: Der gemischte Chor des Lehrergesangvereins Mannheim-Ludwigshafen, das Nationaltheaterorchester.
Solisten: Erika Müller (Sopran), Irene Ziegler (Alt), Heinrich Kuppinger (Tenor), Heinrich Hölzlin (Baß).

MONTAG, DEN 30. APRIL, 20 UHR,
im Musensaal:

Symphonie-Konzert. Verstärktes Orchester des Nationaltheaters.
Leitung: Geheimrat Dr. Siegm. von Hausegger, Präsident der Akademie der Tonkunst, München.

1. g-moll-Ouvertüre.
2. Achte Symphonie in c-moll.

Eintrittspreise (Einzelkarten): 1. für jeden der beiden Einführungsabende: 0,50 M.
2. für die Morgenfeier und das Chorkonzert: je 1,50 M., 1 M., 0,50 M.
3. für die Symphoniekonzerte: je 3 M., 2 M., 1 M., 0,50 M.

Dauerkarten: 7,50 M., 5 M., 3 M. Inhaber einer Dauerkarte erhalten zu den Einführungsabenden freien Eintritt.

Ausstellung der Bruckner-Literatur während des Festes im Vorraum des Nibelungensaales durch das Musikhaus Heckel (Mannheim, O 3,10) und in der Musikalienhandlung Pfeiffer (Mannheim, N 3,3).

Kartenbestellungen und Anfragen betr. Unterkunft sind an den Verkehrsverein Mannheim erbeten, sonstige Anfragen an die Herren: Amtsrat Klemann, Rathaus, Mannheim, Tel. 34051, Verlagsbuchhändler Meister, Schriftführer des Bad. Brucknerbundes, Heidelberg a. N., Blumenthalstr. 6, Tel. 820, und Prof. Dr. Grüninger, 1. Vorsitzender des Bad. Brucknerbundes, Weinheim (Bergstraße), Benderstr. 2.

HOCHSCHULE FÜR MUSIK IN SONDERSHAUSEN
Ausbildung in allen Fächern der Musik bis zur Reife. Opernschule. Musiklehrerseminar. Großes Schülerorchester. Eintritt Oktober, Ostern und jederzeit. Prospekt kostenlos. Direktor: Professor C. Corbach.

Walther Jacobs: Beethoven im Rundfunk (Kölnische Zeitung, Nr. 28). — „Was Heuß, der Schüler Kretzschmars, damals für die deutsche Kultur als wegweisend erkannte, wie er Beethovens Ideenmusik als Lehrmeisterin der Nation schätzte, das muß heute, politisch gesehen, in der Tat als prophetisch bezeichnet werden. Die Eroika als Idee der Staatsordnung, unter der auch die nationalen Lebens- und Kulturwerte der Nation gepflegt werden, vermag dem Musiker wie dem musikalischen Volk als politisches Symbol gewiß dienlich und förderlich zu sein."

Siegfried Kallenberg: Nordische Quellen deutscher Musik (Völkischer Beobachter, München, Nr. 16).

Prof. Dr. Arnold Schmitz, Breslau: Nationale Lebenswerte musikalischer Klassik und Romantik (Berliner Börsenzeitung, Nr. 11).

Ernst Lüdtke: Bekenntnis zu Vollerthun (Berliner Tageblatt, Nr. 47).

Mary Wurm: Die musikschöpferische Frau (Münchener Neueste Nachrichten, Nr. 26 u. ff.).

AUS ZEITSCHRIFTEN:

„Zeitungsverlag" (Verein deutscher Zeitungsverleger). Berlin, 35. Jahrg. Nr. 1. — „Glaube, Kritiker!" von Wilh. v. Schramm. „Der Kritiker schreibt heute nicht mehr für die sogenannten Gebildeten oder die Theaterspezialisten, sondern für die Volksgemeinschaft, die er an seiner Stelle mit aufbauen soll. Er braucht dazu eine bestimmte Frömmigkeit und einen lebendigen Glauben an Deutschland und an die Sendung des deutschen Volkes. Dieser Glaube gibt ihm erst die rechte Legitimation. Er muß nicht nur mit dem äußeren Lippenbekenntnis, sondern auch mit den Kräften des Gemütes für das werdende Deutschland stehen, denn nur aus der Liebe zu diesem werdenden Deutschland wird ihm der rechte Instinkt erwachsen, der ihm die Möglichkeit gibt, nicht nur für seine Person zu sprechen und nach seiner persönlichen Meinung, seinem Geschmack, seiner Bildung oder Erziehung zu urteilen, sondern wirklich im Namen des Volkes und im Sinne seiner Nation und deren Überlieferung. Der Kritiker im neuen Deutschland hat nicht mehr bloß zu zensieren und Lob oder Tadel auszuteilen, er soll vor allem eine bestimmte Aufbauarbeit leisten. Die Zeiten sind endgültig vorüber, da er mit bloßer Verneinung oder mit geistreichelnden Witzen seine Funktion zu erfüllen glaubte, wie es fast allgemein in der Asphaltpresse geschehen ist — heute steht er in einer nationalen Arbeitsgemeinschaft mit allen, über die er schreibt."

„Allgemeine Musikzeitung", Berlin, Nr. 3: Dr. Otto Riemer: Überwindung des Stils.

„Deutsche Musikzeitung": T: Beiträge zu einem Aufbau-Programm. — Prof. Herm. W. v. Waltershausen: Vordringliche Aufgaben der Reichsmusikkammer.

Wolfgang Lenter, Tenor
Berlin-Zehlendorf, Jägerhorn 6
Fernruf: H 4, Zehlendorf 0179

Robert Pessenlehner
HERRMANN HIRSCHBACH
Der Kritiker und Künstler
Ein Beitrag zur Geschichte des Schumannkreises und der musikalischen Kritik in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts.
8°, 472 Seiten
Broschiert Mk. 11.—. In Buckram geb. Mk. 14.—
GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

FIFTEENTH YEAR

„A periodical of real importance in our musical life.“ — *The Times.* „A magazine which almost alone upholds the best in English musical scholarship.“ — *Liverpool Post.* “An organ of real distinction.“ — *Musical Times.*

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Sole Proprietor and Editor:

A. H. FOX-STRANGWAYS

“Music and Letters“ has a recognised position among quarterlies, at home and abroad. Its 100 pages include articles, a register of books of the quarter, and reviews of books, music, foreign periodicals and gramophone records. Its object has been to collect considered opinion, chiefly from specialists and non-professional writers, and its volumes have included 200 such names, while there hardly exists a musical subject on which they have not touched. Not being connected with any firm of publishers, its view is independent.

Five Shillings Quarterly. £ 1 per annum. Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office

MUSIC & LETTERS
20 YORK BUILDINGS, ADELPHI,
LONDON, W.C. 2

Seit 80 Jahren

handgearbeitete Meister-Instrumente für klassische und moderne Musik. Block- und Schnabelflöten, alte und neue Violen d'amour, Gamben, Violinen usw. Saiten

C.A.Wunderlich, gegr.1854
Siebenbrunn (Vogtl.) **183**

Neuartig ist

Künzel's Eroika

D. R. G. M.

Die Bogenbespannung aus Darmsaiten.

Erstklassige Klangwirkung

ZWEI BÜCHER DEUTSCHEN HUMORS

DAS FRÖHLICHE BUCH von **Ferd. Avenarius**

Erneuert von Hans Böhm. Mit Zeichnungen deutscher Meister. 176. Tausend. 312 Seiten. Ganzleinen Mk. 4.80

Deutscher Humor in seiner edelsten und tiefsten Fassung wurde hier zu einem wunderreichen Spiegelbild der Schönheit, Luft und Heiterkeit der Welt ebenso wie ihres Unzulänglichen und Rätselhaften gestaltet.

„Eine Bibel des deutschen Humors, von Logau bis Ringelnatz.“ *(Lit. Ratgeber)*

„Ein ganz seltenes Buch . . . alles so fein ausgesucht und zusammengestellt, daß man es als ein Meisterwerk in der Spiegelung deutschen Gemütes und Geistes bezeichnen kann.“ *(Das Volksspiel)*

DEUTSCHES ANEKDOTENBUCH

von **Hermann Rinn** und **Paul Alverdes**

Eine Sammlung von Kurzgeschichten aus vier Jahrhunderten. 315 Seiten. Ganzleinen Mk. 4.80

Die vorliegende Sammlung ist die vollständigste ihrer Art. Sie gibt ein ungefälschtes Gesamtbild volkstümlicher deutscher Epik, fesselnd in Ernst, Laune und urwüchsigem Humor; das ganze ein lehr- und farbenreicher deutscher Kulturspiegel.

„Dieses Anekdotenbuch ist ein deutsches Volksbuch allerersten Ranges. Seine Bedeutung ist vergleichbar dem Werk der Brüder Grimm, Freytags „Bildern aus deutscher Vergangenheit“, Schwabs „Deutschen Volksbüchern“.

(Rudolf Mirbt in Volkstüml. Feste und Feiern)

VERLAG GEORG D. W. CALLWEY / MÜNCHEN

2 neue Werke von

Karl Heinrich David:

Streichquartett in einem Satz 1933

Moderato (quasi Praeludio) – Allegro apassionato – Andante – Scherzo (Presto) – Allegro moderato / *Taschenpartitur Rm. 2.—, Stimmen Rm. 6.70*

So neuartig wie die Form, so konzentriert ist der musikalische Ausdruck, gehoben von einer meisterlich durchsichtigen, im Modernen stets gerechtfertigten und logischen Streichquartett-Technik und von bildhafter Phantasie. Ein in Gedanken, Form und Faktur reifes, konzentriertes, fertiges Werk. Neue Zch. Ztg.

Eine Komposition, deren künstlerisches Signum höchste Konzentration, stärkste geistige Spannung ist . . . David hat überhaupt kaum je Reiferes, verbindlicher Gestaltetes gegeben als in diesem neuen Streichquartett, das reich an Phantasie, strengster und konsisester Formung, einen auch harmonisch ungemein spannungsreichen und starkfarbigen persönlichen Stil moderner Prägung fixiert, dessen Expressivität durchaus auf die kammermusikalische Sphäre bezogen bleibt. Nicht zuletzt bezeugt auch die äußerst subtile Streichquartett-Technik, die auch in der stärksten kontrapunktischen Verdichtung nirgends die Durchsichtigkeit preisgibt, die meisterliche Reife u. Überlegenheit, die David in diesem seinem neuesten Werk gewonnen hat. Schw. Musikztg.

Capriccio für Violine und Bratsche *Rm. 2.25*

Arthur Honeggers neue Sonatine für Violine und Violoncello und K. H. Davids Capriccio für Violine und Bratsche sind sich im Geiste und im meisterlichen Können verwandt . . . Die sinnende, Wärme ausstrahlende Kantabilität des Andantesatzes von Davids Capriccio verrät eine innerlichere Natur, der klanglich reizvolle polonaiseartige Schlußteil weiß nicht weniger auch im Geist zu fesseln. Schweiz. Musikztg.

Früher erschienen von Karl Heinrich David:

Op. 7 Trio in g-moll für Klavier, Violine und Violoncell

Op. 12 Das hohe Lied Salomonis für Sopran und Tenor-Solo, Frauenchor und großes Orchester

Drei leichte Klavierstücke

Männerchöre a cappella:

Lied (zu singen bei einer Wasserfahrt) „Wir ruhen vom Wasser gewiegt"

Wanderschaft „Vom Grund bis zu den Gipfeln"

Sehnsucht „Es schienen so golden die Sterne"

Der Morgen „Fliegt der erste Morgenstrahl"

Romanze (W. Hertz) „Am rauschenden Waldessaume"

Der fröhliche Musikus (aus dem 16. Jahrhundert) „Ein Musikus wollt fröhlich sein"

Jagdlied (J. v. Eichendorff) „Durch schwankende Wipfel"

Leihweise in Abschrift sind erhältlich:

Traumwandel. Lyrische Oper

„Jugend-Festspiel" (1927) und **„Ballet für Orchester"** (1931)

Erfolgreiche Aufführungen am Stadttheater Zürich durch die „Schule für musikalisch-rythmische Erziehung" des Konservatoriums Zürich. „Ballett für Orchester" auch als Konzertwerk aufgeführt.

Andante u. Rondo für Violine u. Orchester

Aufführungen in Luzern, (schw. Tonkünstlerfest), Zürich (Sinfonie-Konzerte), Lüttich, Wiesbaden (schw. Musikfest) „Aus dem ersten Orchesterkonzert (in Wiesbaden) ist als charaktervollstes Werk ein Andante und ein Rondo von Karl Heinrich David hervorzuheben: es bekennt sich zu einem verantwortungsbewußt-modernen Stile, schlägt feine lyrische Töne an und ist das Werk eines echten Sinfonikers. Die Meistergeigerin Stefi Geyer legt das Stück prachtvoll hin." (Dr. Max Unger, Münchner Neueste Nachrichten).

„Zwei Stücke für zwei Klaviere u. neun Bläser"

(Aufführungen in Winterthur und Zürich, unter Hermann Scherchen, 1923)

„Konzert f. Klavier u. kleines Orchester"

(Aufführung in Winterthur mit Walter Frey, 1929)

Neues Bühnenwerk:

„Weekend". 4 Szenen m. Musik (K. Oper)

Auswahlsendungen durch jede Musikalienhandlung

Verlag Gebrüder Hug & Co., Zürich / Leipzig

phot. Otto Moll, München

Heinz Schubert

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1934 HEFT 3

Heinz Schubert.

Von Kurt Strom, München.

Die Aufführungsziffern, die Heinz Schubert in den letzten Jahren erreicht hat (und noch erreichen wird), mögen für seine besonderen Verhältnisse als Rekordziffern gelten. Für seine besonderen Verhältnisse. Heinz Schubert ist nicht der Mann, sein Werk „an die große Glocke zu hängen". Dagegen spricht seine Einstellung zur Musik überhaupt: sein Werk ist im Wesentlichen und Eigentlichen religiöse Kunst, aus dem Erleben des Göttlichen herausgeflossen. Er ist — gleich seinem großen Führer Heinrich Kaminski — der Künder „nicht eines unklaren Mystizismus, sondern klarer Mystik von der Art und dem Stamme Jakob Boehmes".

Daß der Name Schubert viel verheißt und noch mehr verpflichtet, darüber — und nur in diesem Punkt — sind sich alle Besprechungen, die sich mit dem einen oder anderen Werke Schuberts befaßt haben, einig. Aber in Spanien . . .! Als Kuriosum sei erwähnt: eine spanische Kritik gibt Heinz Schubert den „Tip", sich nur „Einz" zu nennen, um Verwechslungen und — Enttäuschungen des Publikums vorzubeugen. — Man sollte diese zufällige Namensgleichheit nicht dazu benutzen, einen (größenwahnsinnigen) Vergleich mit dem Wiener Altmeister anzustrengen! Heinz Schubert ist — rassisch und stilistisch gesehen — ein nordischer Musiker. D. h. ein Künstler von weitgespannten Entwicklungsmöglichkeiten, aber langsamem Entwicklungstempo.

Sicherlich: Heinz Schubert hat heute sein 26. Lebensjahr noch nicht erreicht und doch gezeigt, daß er schon über den Punkt hinaus ist, wo andere seines Alters noch bemüht sind, ihr musikalisches „Vorleben" zu führen. Er hat seinen Weg erkannt. Er schwimmt nicht im Strudel der Einflüsse und Stilarten richtungslos umeinander, doch verschließt er ebensowenig sein Ohr vor ihnen: er nimmt auf und verarbeitet das Aufgenommene auf seine Weise, — er wächst. Im Gesang der menschlichen Stimme, in der Vokalmusik sieht Heinz Schubert das höchste und reinste Gefäß für seine musikalischen Eingebungen; und nun ist es interessant zu beobachten, wie er das Erlebnis fremder Musikstile in seiner Instrumentalmusik auffängt, wie es sich dort „setzt" und später im Vokalwerk den Kreis der Ausdrucksmittel bereichert, in den persönlichen Stil einbezogen wird. So legt sich Ring um Ring, so öffnet sich die früh geschlossene Persönlichkeit des Künstlers der Umwelt und wandelt sich in Innenwelt.

Wenn wir die geistigen Grundlagen der Musikanschauung Schuberts aufsuchen wollen, so gehen wir seinem Lebensgang nach. Er ist als Sohn eines Augenarztes in Dessau geboren (1908). In der Familie ist künstlerische Veranlagung zu Hause, praktisch väterlicherseits,

gefühlsbetont bei der Mutter. Frühzeitig wird die Berufung des Sohnes zum Musiker erkannt. Er empfängt seine wesentlichen geistigen Eindrücke und die Grundlagen seines späteren Berufes bereits als Gymnasiast: kompositorisch und dirigentisch durch Franz von Hoeßlin (den jetzigen Breslauer Operndirektor), geschichtlich und ästhetisch durch Arthur Seidl (den bekannten Wagner-, Strauß- und Pfitzner-Vorkämpfer). In Seidls musikliterarischer Arbeitsgemeinschaft klingt Schuberts Interesse an besonderen geistigen Fragen seiner Kunst schon richtungweisend auf: „Grundzüge vom Wesen der Polyphonie und ihre geistigen Voraussetzungen" — „Hans Pfitzner" — „Siegmund von Hausegger" — „Die Dirigierkunst und das moderne Dirigentenproblem" — das sind Themen seiner Referate und Studien.

F. v. Hoeßlin gibt ihm dann den entscheidenden Hinweis für seine weitere Entwicklung. Heinrich Kaminskis „Introitus" und das „Concerto grosso" haben auf den jungen Dessauer Konzertbesucher Schubert tiefen Eindruck gemacht. Hoeßlin vermittelt ihm die persönliche Bekanntschaft mit Kaminski, und Schubert verbringt — nach dem Abitur — ein halbes Jahr im Hause des Meisters bei Ried im Isartal. Wichtig ist: Heinz Schubert ist nie im eigentlichen Sinne des Wortes „Schüler" Kaminskis gewesen, noch hat er bei ihm „studiert", nur — wie er selbst sagt — „unaufhörlich unter Kaminskis Bann stehend, unverändert bis jetzt".

An der Münchener Akademie der Tonkunst erwirbt er dann sein satztechnisches Können, in den eminent gründlichen Lehrgängen bei Joseph Haas. Die hohe Schule der Komposition: Haas läßt die ausgeprägte Kunstanschauung unangetastet, sein größtes Verdienst, sein Grundsatz als Lehrer. Er weist den Schüler auf die praktischen Erfordernisse und Möglichkeiten des tonsetzerischen Berufes hin, bereitet in steter Hilfsbereitschaft den Weg in die Außenwelt vor. In ähnlicher Weise wird Hugo Roehrs Dirigier-Unterricht wichtig, ja unerläßlich für Schuberts Theaterkarriere. Siegmund von Hausegger gibt die geistigen Leitgedanken für den Dirigenten Schubert. Wie er Beethoven und Bruckner celebriert, die gläubige Reinheit seines Künstlertums, das prägt sich dem Schüler für Schaffen und Nachschaffen als nachlebenswertes Ideal ein.

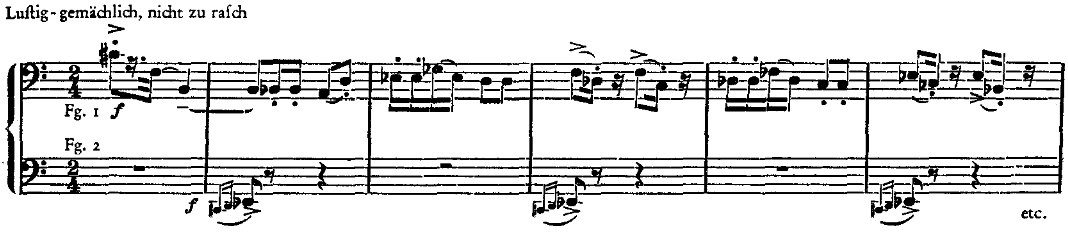
Es folgt die harte, aber gesunde Schule der Theaterlaufbahn: Dortmund und Hildesheim die Zwischenstationen, Flensburg das vorläufige Endziel. Hier ist Schubert seit 1933 musikalischer Oberleiter des Stadttheaters, führt die erste selbständige Oper ein und widmet sich mit schönem Eifer und Erfolg der besonderen Kulturmission, die dieser Posten im deutschen Grenzland ihm bedeutet. — Inzwischen ist der Name Heinz Schubert mehrmals auf deutschen und internationalen Musikfesten hervorgetreten. Wilhelm Sieben, Hermann Scherchen, Bruno Walter, Hermann Dubs, Peter Raabe und Karl Straube sind für ihn wegbahnend und wegbestätigend eingetreten.

Heinz Schuberts Werk ist nicht ohne weiteres mit handwerklichen oder stilkritischen Untersuchungsmethoden zu „erfassen". Das Wichtigste an dieser Musik ist ihre Grundhaltung, ihr Ziel und Wille. „Musik", so sagt Schubert, „ist der reinste und klarste Spiegel des Göttlichen, ihre vollendetste Erfüllung die innigste Sprache des Schöpfers alles Seins. Alles, was Lebendig-sein, Leben zeugend und Leben erhaltend, Leben selbst bedeutet, ruht in ihr. Das Innerste der Welt öffnet sich in ihr und schließt sich in sie. Sie ist nicht raum- noch zeitgebunden, ihr Atem ist Ewigkeit. Die Gesetze ihres Seins sind die Gesetze des Lebens überhaupt". Diese, wenn man will, einseitige, jedenfalls aber jenseitige, gotische, christliche Musikanschauung deckt sich sinngetreu mit dem, was unter den zeitgenössischen Musikern Kaminski, Wetz oder der Pfitzner des Palestrina „gesungen und gesagt" haben. Sie ist unbewußt eine scharfe Reaktion gegen Oberflächenmusik, handwerkliche Experimentalkunst, Kompositionsvirtuosentum, subjektiv-hysterische Ich-Musik. Solche Musik will weder „historischgetreu, reaktionär, modern oder interessant sein: sie will nur Wahrheit und Reinheit.". Leben — das heißt musikalisch: polyphone Setzweise, blühende Vielfältigkeit der Stimmen. Wahrheit heißt: gewachsene Form. Reinheit: Tonalität und Diatonik.

In dem frühesten mir vorliegenden Werk geht Heinz Schubert vom barock gehaltenen,

konzertanten Kammermusik-Klang aus („*Krippenmusik*' 1927 für Sopransolo, kleinen gemischten Chor, Klarinette, Englischhorn, Violine, Bratsche, Cello und unterstützende Orgel). — Der „*Abend*" (1928), vier Gesänge für Alt und Kammerorchester, huldigt eigenwilligen Klangeffekten (Impressionismus?): keine Mischfarben, sondern originelle und reizvolle, in der diskreten Verwendung doppelt stark wirkende Farben-Linien. Erste Verbindung mit der Welt *Rilkes*, die ihn lange nicht mehr losläßt. — Der Halblicht-Stimmung dieses Werkes (Polytonalität!) steht die klare, feste Welt des „*Te Deum*" gegenüber (1929, für 5 Frauenstimmen und Doppelchor a cappella). Eine Trilogie von fast brutaler seelischer Stärke. Themenquadern gregorianischen Profils; massive, noch ein wenig undurchsichtige Breite des Ausdrucks; himmelstürmende Steigerungen. Große vorbereitende Bedeutung dieses Werkes für die vokalsatztechnische Meisterschaft des „Hymnus"-Komponisten! In diesem (bisher leider noch unaufgeführten) Te Deum sehe ich einen Höhe- und Abschlußpunkt der Studienzeit bei Joseph Haas.

Ein anderer ist die „*Sinfonietta*" (1929, bei Ries und Erler verlegt). Der Name „Sinfonietta" bezieht sich nicht auf die formale Gliederung (Suite), sondern auf einen glänzenden Orchestrierungseffekt: Schubert läßt die Instrumentengruppen in „kleiner Sinfonie" *getrennt* aufmarschieren. Den „Introitus" beherrschen Blechbläser und Pauke, das „Perpetuum mobile" die Streicher, im „Adagietto" konzertieren 5 Soloinstrumente, in der „Burla" tritt das Holz hervor, und erst das „Finale" vereinigt das ganze volle Orchester. Es spricht für das *formale* Können des Komponisten, wenn dieses Werk bei so stark differenzierter Klanggewandung nicht auseinanderfällt. „Innere Bande" zwingen es fest ineinander. Das eine läuft vom „Introitus" über den langsamen Satz zum Finale (Wiederaufnahme des Introitusgedankens), das andere umschließt das „Perpetuum mobile" und die „Burla". *Diese* beiden Sätze lassen motorische Bewegungskraft (Hindemith) und witzig-groteske Orchestereinfälle (Strawinsky) zu Worte kommen, Musik, „die nicht bitter ernst genommen werden will, sondern als lustig, amüsant, eben als burlesk aufzufassen ist". Als Beispiel das Kopfthema der „Burla":

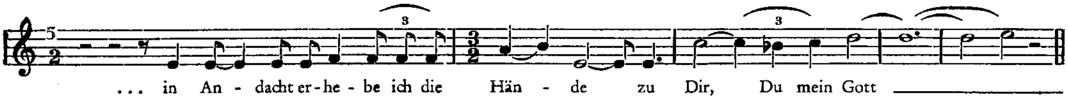


Im ganzen ein Werk der noch unbezwungenen Gegensätze. Ein Werk, das zunächst einmal aufhorchen und — auf Weiteres hoffen läßt.

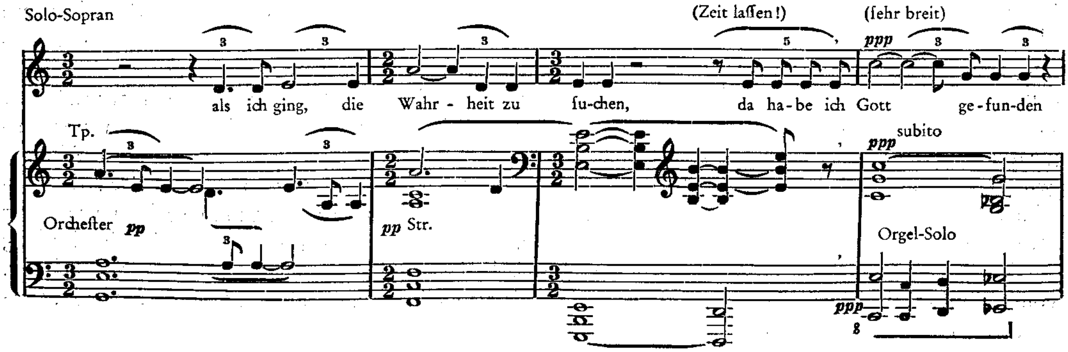
Die musikantische Frische, der plastische, talentvolle Einfall rundet sich zu einem kleinen, temperamentvollen, reifen Kunstwerk: dem *Kammerconcertino* für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncello (1929). Auch hier hat jeder Satz sein eigen „Gesicht". Die Ecksätze, in denen das konzertante Prinzip in der Gegenüberstellung Klavier — Streicher am klarsten durchklingt, überraschen und entzücken durch schnittige Themen, energischen Bewegungszug. Ein Presto-Satz (5/16-Takt!) ist rhythmisch intrikate und amüsante Pizzicato-Studie. Der innere Höhepunkt: eine Chaconne (2. Satz). Meditation über einen großzügigen Passacaglien-Baß. Glanzvolle innerliche und äußere Steigerung — ein Aufbau von *zwingender* Kraft und Größe — zu einem riesenhaft gedehnten Orgelpunkt hin und Abklingen in die dämmernden Tiefen des Schlusses. Rein und klar leuchtet in diesem Satz das Erlebnis *Bach* auf. — Es wird — vertieft — aufgegriffen in der „*Kammersonate*" für Streichtrio" (1933), deren Uraufführung (Bayer. Rundfunk) soeben stattfand: ein durchsichtig gearbeitetes Praeludium von altklassischer Einfachheit im Harmonischen, strukturell sichtlich vom Orgeltrio her beeinflußt; eine tief in sich ruhende Chaconne*) über „Ach Gott, vom Him-

*) Vergl. unsere Notenbeilage.

mel sieh darein", eine weitgeschwungene Fuge, aus dem gelassen dahertanzenden Thema zu feurigem Aufschwung zusammengestrafft. Ke ne äußere Anstrengung dabei, sondern einfach (einfach?) seelische Verdichtung. — Der entscheidende Schritt zu solcher Klarheit und Schlichtheit war zuvor in der „Concertanten Suite für Violine und Kammerorchester" (1931/32, Verlag Ries und Erler) getan. Faßlicher Bau, kleiner Apparat (Streichorchester, 2 Flöten, 1 Oboe), knappe Formen und meisterhaft gekonnte Ineinanderfügung der äußerst dankbaren Solostimme und des bei aller Durchsichtigkeit klangreichen Orchesterteiles sind die wesentlichen Vorzüge des schwerelos dahinfließenden Werkes. — Das jüngste Instrumentalwerk Schuberts, ein „Lyrisches Konzert für Bratsche und Kammerorchester" (1933) — Uraufführung 18. Januar 1934 in Flensburg — übernimmt diese Errungenschaften als nunmehr selbstverständliche Bausteine. Im Grundcharakter ist es zarter, thematisch biegsamer gehalten. Dem reichgegliederten 1. Satz (Allegro amabile) und einer deklamatorisch freien, überschwänglich gesteigerten „Romanze" verdankt das herzenswarme Werk seinen Namen („lyrisches" Konzert).

In den Instrumentalwerken ist eine neue „geistige Ebene" erkämpft worden. Dieses Ringen strahlt auf die Vokalwerke Schuberts zurück. Wir verfolgen, vom „Te Deum" ausgehend, die parallele Entwicklung in gedrängter Zusammenfassung. In den 5 A-cappella-Motetten — dem wichtigsten Vokalwerk neben dem „Hymnus" (1928/33) schlägt sich dieser Entwicklungszug am deutlichsten sichtbar nieder. Zunächst (1. und 2. Motette) ganz noch im Banne der Kaminskischen Motetten („Erde", „Mensch", „Herre Gott") stehend, dichterisch von der hymnisch-ätherischen Sprache Rilkes durchglüht, lichtet sich das klangfarblich dunkle Gewebe polyphoner Reibungen in der 3. (Persischen) Motette zu leuchtenden, rhythmisch konzisen Bildern auf. Durch Kaminski auf Eberhardts Übertragungen aus dem Yasna-Zarathustra hingewiesen, bereitet Schubert in der 4. Motette (erstmalig für gemischten Chor) die erhabene Welt seines „Hymnus" vor: der psalmodische Anfang, über welchen sich der gläubige Bogen des Soprans hinaufschwingt,

die tiefe Ehrfurcht der Deklamation („GOTT"), der ekstatische Wohlklang, der packende architektonische Aufbau weisen auf das spätere Werk hin. — Während die „Seele", eine Solokantate für Mezzo-Alt und Orgel oder Orchester (1932, bei Tischer und Jagenberg verlegt) reines Nachwort zum „Hymnus" bleibt, hebt sich die 5. Motette (1933) — in Vorahnung vom Tod seines Vaters geschrieben — über die Zusammenfassung aus der „Hymnus"-Welt hinaus. Hier strömt — von der Instrumentalmusik herüber — das Bach-Erlebnis ein.

Im „Hymnus" schließlich — für Solosopran, Chor, Orchester und Orgel (Verlag Tischer und Jagenberg) — dem an Umfang und Gehalt größten und für den Erfolg wichtigsten Werk Schuberts, hat sich sein Gott-Erlebnis („GOTT über allem") zur vollkommenen Musikwerdung verdichtet.



Die musikalischen Kurven des Werkes hat Heinz Schubert selbst in seiner Vorbesprechung zur Uraufführung (ZFM 1932, S. 541) nachgezeichnet. Die Züricher Uraufführung wurde einer der größten Erfolge dieses Jahres. Dem Werk ist dann von der Kritik gelegentlich vorgeworfen worden, daß es „an den wichtigsten Errungenschaften der neuen Musik unbegreiflich ahnungslos" vorbeigehe. Die oben erwähnten Instrumentalwerke, wie auch ganz besonders Schuberts „Geistliche Hymnen" für Bariton und Orgel nach Worten Rilkes (1929) und die „Choräle vom Tod" für Baß und Orgel (1929) zeigen uns heute, daß der Wohlklang des „Hymnus" erkämpft, daß sein strahlender Musizieratem gewachsen und inspiriert ist. So ist — bei aller Ehrfurcht vor Bruckner, Kaminski, Pfitzner, die im Hymnus „anklingen" — ein durchaus persönliches Werk zustandegekommen. Fritz Gysi hat in der ZFM (1932, S. 588 f.) das kritisch Wesentliche über den „Hymnus" gesagt. Er hat die Musik Schuberts „weit eher christlich als zendavestisch" genannt; und die einstweilige Entwicklung Schuberts von einem universell empfundenen, gotischen Gottesbegriff etwa zur Gestaltenwelt Bachs gibt ihm recht.

Wir wollen damit den weiteren Weg Heinz Schuberts nicht festlegen. Bei seiner Jugend stehen ihm noch alle Wege offen. Aber wir sind sicher, daß alle seine Wege zu Gott führen werden.

Mahnspruch für einen Festtag der Tonkunst.

Von Josef Bös, Schönau b. M.-Rothwasser.

Liebe Freunde, laßt uns auch in einer Zeit, die nur Hetze kennt in Arbeit und Genuß; die nur erdenhaftes Verlangen und Sorgen hat; die nicht mehr weiß, daß Gewinn und Besitz nichts, aber Lebensfreude alles ist; laßt uns auch in einer solchen Zeit wieder predigen und sprechen von der heiligen Kunst.

Wir lesen mehr Bücher, wir hören mehr Musik als je ein Geschlecht vor uns, aber zu viele verstehen es nicht, Kunst innerlich zu erleben: sich heimführen zu lassen ins himmlische Reich.

Wir sind Kunstgenießer geworden. Genießer im bösen Sinne des Wortes. Wir liegen auf dem Ruhebette und schlürfen schwarzen Kaffee und hören dazu im Rundfunk Mozartsonaten. Wir haben Schallwerke, die alles Lob verdienen, aber sie haben uns gleichgültig gemacht für die deutsche Hausmusik, bei der jeder spielte und hörte.

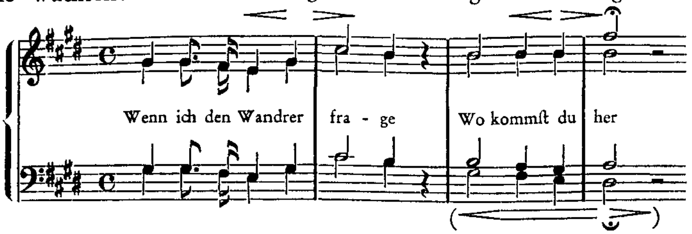
Jedoch in einem übertreffen wir frühere Menschenalter: im Festemachen. Was für eine Feier der Millionen brachte uns das Goethejahr; aber ich fürchte, nur zehntausende werden Goethe gelesen haben. Hunderttausend Kinder werden auswendig gelernt haben „Der du von dem Himmel bist" und in jedem Dorfe wird der Gesangverein geübt haben „Kennst du das Land?" und sicher sind in den Feststunden Mengenschauer von den unsterblichen Tönen und Worten ausgegangen. — Aber wie wenige haben dann, als alles wieder ruhig geworden war, als keine Zeitschrift mehr Goetheaufsätze brachte, etwa seine Sprüche gelesen?

Wir haben Haydn gefeiert; wer hat am Karfreitag, als vierzehn europäische Sender seine „Sieben Worte" spielten, gebetsfromm und hingegeben die Stunde verbracht?

Feiern sind die große Mode. Echte und falsche Begeisterung macht Feste und die Ortsbildungsausschüsse haben viel Arbeit. Auch die Geschäftsleute erinnern sich der großen Söhne des Volkes und — verwenden ihr Bild für Krawattenmuster. So kommen die Künstler zu vielen Ehren und vielerlei Ehren; allerdings erst hundert Jahre nach dem Tode. Im Leben mußte Franz Schubert hungern und Wolfgang Mozart wurde in die allgemeine Grube versenkt, weil die sechzig Gulden seines Nachlasses auf keine besondere Ehrenstätte reichten. Der gute Ziehrer, der so schöne Tanzstücke gemacht, mußte in Wien, der Stadt des Walzers und der Lieder, Not leiden, und der sudetendeutsche Lowag, dessen Mundartgeschichten vielen Freude gemacht haben, durch die Zeitungen um abgetragene Kleider bitten.

Die Feiern kommen spät, zu spät. Sie bringen viel Unechtes. Aber es ist doch eine rechte Freude, daß wir über Kurszetteln und Staatsreden, Zoll- und Währungsbestimmungen die Beethoven und Bach noch nicht vergessen haben. — O, manche haben sie vergessen; viele

Jünger sind von der alten Kunst abgefallen. Ihnen eröffnet „Oberons“ Wunderhorn keinen Abend der Freude; bereitet „Orpheus und Eurydike“ keinen Festtag mehr. Sie sind taub für den Tonzauber, den etwa im Volksliede „Wenn ich den Wandrer frage“ im dritten und vierten Takte die wachsende Tonentfernung in den wenigen Vierklängen bringt:



Männerchor

Wir, meine Freunde, tragen eine ernste V e r a n t w o r t u n g, wir müssen kämpfen, damit die bedrohte Kunst auch unserer Zeit und den kommenden Menschenaltern in unversehrter Ehrwürdigkeit und Heiligkeit erhalten bleibe. Darum, meine Freunde, hört Musik und übt sie!

Und hört mit Andacht! Führt eure Söhne früh genug in die Kirchen, wo sie Bruckner-Messen spielen und am Weihnachtstage singen „Es ist ein Ros entsprungen“.

Nochmals aber: hört mit Andacht! Wir begehen eine Todsünde gegen die Kunst, die auch ihre Strafe auf dem Fuße nach sich zieht, wenn wir keine Sammlung zum Hören mitbringen. Wer sich zum Zeitunglesen Rundfunksinfonien vorspielen läßt, wird freilich nie verstehen, was andere an der Musik Großes finden.

Ein Hinweis ist mir hier besonders wichtig: Wohl ergreift die Tonkunst zu Zeiten und durch einige ihrer Werke jeden Menschen. Aber sie lohnt durch ein reiches Farbenspiel des Reizes die ernste, liebevolle Beschäftigung mit ihren Gesetzen. Sie gibt ihren treuesten Schülern eine Mittagshöhe der Freude, nach der ihr alle streben solltet.

Lernt wieder geigen, flöten, singen! Es ist ein Entsetzen, das ich nicht genug besprechen kann, daß niemand mehr Zeit zu haben glaubt für die Kunst, daß niemand mehr ein Eigenleben in seinem Jahreswerk unterbringt. Daß jeder ein Lusthaus bauen will; für einen Kraftwagen arbeitet und spart, aber keiner mehr Zeit zum Klavierspielen hat.

Ein Streben nach dem Besitze peitscht uns, arme Sklaven eines Irrglaubens, und wir ziehen keuchend einen Karren Steine auf einen kahlen Berg und verlassen leichtsinnig ein Tal, in dem die Freude blüht. Wir leben alle z u sehr für ein Z i e l ! Der W e g ist uns nichts mehr. Wir gleichen den Wanderern, die auf berühmte Berge steigen, nicht links, nicht rechts sehen, die nur hasten und jagen und auch dann enttäuscht sind, wenn sie ihr Ziel erreichen. Enttäuscht, müde; und unfähig sich zu freuen. Andere hingegen gehen ihren Weg mit Freude, achten auf die Schönheit am Rande, und sehen auf jeder Wasserwoge die Sonne leuchten. Sie gehen ruhig, unterbrechen ihre Wanderung gar hier und da; vergessen beinahe, daß sie ein Ziel haben und wenn sie unterwegs abberufen werden, so schadet es nicht viel: d e r W e g war schön.

Warum j a g e n wir so? Meist wollen wir ein Gut, oft einen Ruhm erwerben. W i r ü b e r l e g e n n i c h t, w i r h a s t e n n u r. Und wenn wir den Wunschplatz des gedankenlosen Strebens erreicht haben, sind wir enttäuscht. Daß wir doch klüger wären! Wir weisen die lockenden Stunden der reinen Freude zurück, weil wir die Zeit für unsere Geschäfte brauchen.

Es gibt Bücher, die mit drei Absätzen unsere Stimmung wandeln, veredeln. Es gibt Weisen, über denen man die Welt vergißt. Die Tonkunst, die wie keine andere unsere Freude steigert, ist auch unsere beste Trösterin, wenn wir leiden. Wir können uns traumhaft vertiefen und das Leben liegt weitab wie eine überwundene Leidenschaft.

Erinnert euch der Worte, liebe Freunde, wenn euch die kalten Winde wieder einmal grad ins Angesicht blasen. Überhört es nicht, wenn die Kunst in die Unrast eurer Maschinenräume ruft: „Komm her zu m i r Geselle, hier findst du deine Ruh!“

Die erſte Arbeitstagung der „Reichsmuſikkammer".

1. Eindrücke und Ausblicke.

Von Dr. Fritz Stege, Mitglied des Verwaltungsbeirates der RMK, Berlin.

Mit welchem Ernſt und Eifer an der organiſatoriſchen Ausgeſtaltung des deutſchen Muſiklebens gearbeitet wird, ließ die große Arbeitstagung der Reichsmuſikkammer erkennen, die mit dem „Erſten deutſchen Komponiſtentag" klingende Krönung fand. Vier Tage hintereinander tagte der Verwaltungsbeirat von zehn Uhr morgens bis acht Uhr abends. In dieſem Zeitraum hörte man zwanzig grundlegende Vorträge über die einzelnen Fachgebiete, ganz zu ſchweigen von den größeren und kleineren Diskuſſionsreden. Erſt jetzt, nach einem gewiſſen zeitlichen Abſtand zu dieſer Arbeitstagung gewinnt man überhaupt erſt die Möglichkeit, den im Gehirn angehäuften Wiſſensſtoff einigermaßen zu ordnen und zu überdenken.

Wer ſelbſt Zeuge der Arbeitstagung und des Komponiſtentages geweſen iſt, der muß mit Stolz bekennen, daß ein Kongreß in derartigem Ausmaß und in derartiger Eindrucksſtärke noch nicht dageweſen iſt — ſo ſehr auch die früheren Machthaber bemüht waren, ein Intereſſe für ihre einſtigen Verſammlungen und Tagungen zu wecken. Es iſt etwas Herrliches, mithelfen zu dürfen am Aufbau eines kulturellen Gebäudes, das heute ſchon ſeiner weltgeſchichtlichen Bedeutung ſicher iſt.

Bei dieſer Arbeitstagung der Reichsmuſikkammer ſprachen ausſchließlich die einzelnen berufenen Führer der jeweiligen Berufszweige zu den Fachvertretern und Landesführern, wobei kein Gebiet, keine Einzelfrage von grundlegender Wichtigkeit außer acht gelaſſen wurde. Der erſte Tag galt dem innenorganiſatoriſchen Aufbau der RMK, der zweite Tag dem Wirtſchaftsproblem, der dritte der Rechtspflege, der vierte der allgemeinen muſikaliſchen Kultur. Unter den Referenten waren Träger bekannteſter Namen, der Urheberrechts-Fachmann im Bund nationalſozialiſtiſcher Juriſten, Prof. Dr. Peter Raabe, Prof. Dr. Karl Haſſe, Dr. Walther Günther, der Direktor des Filmamtes der Stadt Berlin, Prof. Dr. Fritz Stein, der Leiter des Fachverbandes für Chorweſen u. a. Der Präſident Dr. R. Strauß und die einzelnen Präſidialmitglieder (Staatsrat Dr. Furtwängler, Prof. Paul Graener u. a.) nahmen Gelegenheit, ſich ſelbſt durch häufigen Beſuch von der Arbeit zu überzeugen. Die Leitung der Tagung verſah in unermüdlichem Dienſt der Geſchäftsführer Heinz Ihlert, eine Perſönlichkeit von einer ſo ungewöhnlichen organiſatoriſchen Befähigung, wie ſie mir bisher in meiner Laufbahn noch nicht vorgekommen iſt.

Es dürfte ſich erübrigen, die wohl allen Referaten gemeinſamen Feſtſtellungen über den bisherigen Niedergang deutſcher Muſikkultur nochmals anzuführen. Die Hauptſache iſt, daß jeder ohne Beſchönigungsverſuche den realen Verhältniſſen objektiv gegenübertrat, und daß die ſachgemäß durchgeführte Unterſuchung der Syſtemfehler in der Muſikerziehung, der Muſikwiedergabe, der Muſikinduſtrie, dem Muſikalienhandel, der mechaniſchen Muſik und was es auch ſei, die erſten Möglichkeiten zu geeigneten Verbeſſerungsvorſchlägen bietet.

Was die Öffentlichkeit beſonders intereſſieren dürfte, ſind die zahlloſen Aufbaupläne und Anregungen, die in Form von bereits in Angriff genommenen Vorſchlägen oder in Geſtalt von mehreren Dutzend Eingaben an die RMK einer gewiſſenhaften Nachprüfung unterzogen werden und die als das poſitive Ergebnis der Tagung zu bewerten ſind. Nur als Stichworte kann an dieſer Stelle aus der großen Zahl der Anregungen eine kleine Überſicht geboten werden:

Arbeitsbeſchaffungsprogramm für Muſikinduſtrie, Muſikerziehung und Enſemble-Muſik, die drei beſonders notleidenden Gebiete der Muſik, und dies ſogar binnen Jahresfriſt, Beſeitigung der geſamten Arbeitsloſigkeit im Muſikberuf, Ausgleich zwiſchen Muſikerziehung und Hitler-Jugend auf Grund von bereits gepflogenen Verhandlungen mit den zuſtändigen Stellen, Neuregelung der Muſikpflege im Arbeitsdienſt, Geldbeſchaffung im Hinblick auf einen neuen Etat ab 1. April zur „Ankurbelung des Muſiklebens", neue Lehrpläne für den Schulmuſikunterricht, Einſchränkung der Schallplatten-Konkurrenz durch Zuteilung von Sonderaufgaben, Ausſchaltung der Nebenberufler im Muſikleben, Neuregelung der Konzertvermittlung, Neugeſtaltung des Konzertweſens durch die Zuſammenarbeit mit der „Deutſchen Bühne",

„Kraft durch Freude“ u. a., Bearbeitung der Anstellungsverhältnisse in den deutschen Bädern und Kurorten, Mitarbeit der Landesarbeitsämter bei Musiker-Engagements auf Grund neuer Gesetz-Vorschläge, Neugestaltung des Urheberrechtes mit Einführung der fünfzigjährigen Schutzfrist, neue Richtlinien für das Chorwesen und vieles, vieles andere. Wirklich, der Präsident Dr. Richard Strauß hat Recht, wenn er bei der öffentlichen Hauptversammlung der Musikkammer sagte: „Wir stehen im Musikleben vor Reformen, deren Verwirklichung man bisher nicht für möglich gehalten hätte.“

Im Verlauf der Tagung ergaben sich zwanglos einige besonders hervorstechende Brennpunkte des allgemeinen Interesses, die dem aufmerksamen Kulturpolitiker als irgendwie besonders symptomatisch für den Geist der neuen Zeit erscheinen müssen. So gewann man beispielweise aus einer erregten Aussprache zwischen den konzertierenden Künstlern und dem Vertreter der Konzertdirektionen den deutlichen Eindruck, daß diese Art der Konzertvermittlung heute an Bedeutung eingebüßt hat. Die natürliche Entwicklung der Dinge dürfte von selbst dafür sorgen, daß künftig nicht mehr Einzelpersonen, sondern völkisch verankerte Körperschaften wie „Deutsche Bühne“, „Kraft durch Freude“ zum Träger des Konzertlebens werden. — Sodann beleuchtete ein Angriff des hochverdienten Prof. Dr. Peter Raabe auf die Musikkritik das durch verantwortungslose Asphaltjournalisten geschaffene gespannte Verhältnis zwischen Kunst und Kritik. Als Vertreter der Musikkritikerschaft sah ich mich veranlaßt, den Anschuldigungen Prof. Dr. Raabes gegenüberzutreten, auf den aufbauenden Charakter der heutigen Musikkritik hinzuweisen, die mit dem Künstler auf einer gemeinsamen kulturpolitischen Ebene steht. Mit großer Befriedigung begrüßte H. Ihlert meinen Antrag, einen Aussprache-Abend zwischen Vertretern der Musikkammer und der Berliner Ortsgruppe der Fachschaft Musikkritik herbeizuführen, und das Protokoll dieser Sitzung im Organ der RMK zu veröffentlichen.

Ganz besonders aber fesselte das Problem des neuen Urheberrechtes. Dr. Julius Kopsch konnte gar nicht genug Einzelfragen über dieses Thema beantworten. Am wichtigsten erscheint das „Droit moral“, das zu einem neuen Schlagwort der Zeit zu werden verspricht. Dieses „Moralische Recht“ sichert nämlich Werken von allgemeiner Bedeutung den Schutz vor Entstellung und Verschandelung zu. Nicht nur die mißbräuchliche Benutzung klassischer Werke (Revue-Bearbeitung, Wagner-Musik in Reklametonfilmen, „Tannhäuser-Foxtrott“ usw.) wird künftig unmöglich sein, sondern auch die böswillige Parodie, ja selbst die Verfälschung, die Kürzung und Streichung in der Wiedergabe neuzeitlicher Konzertwerke gegen den Willen der Komponisten. Wichtig ist auch, daß das Urheberrecht immer dem Urheber verbleibt, also nicht abgetreten werden kann. Noch nie hat es ein Gesetz gegeben, das dem Komponisten einen derartigen Schutz gewährt wie dieses einzigartige neue Urheberrecht.

Von den Ergebnissen dieser Tagung wird jeder Teilnehmer vollauf befriedigt gewesen sein. Und der Musiker darf mit Vertrauen in die Zukunft sehen, in dem ruhigen Bewußtsein, daß hier in uneigennützigster Arbeit Führer am Werke sind, denen Macht, Geld, Gesetzeskraft und nicht zuletzt die Einmütigkeit des Volkes als beste Helfer zur Seite stehen.

2. Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur.

Vortrag,
gehalten bei der 1. Arbeitstagung der Reichsmusikkammer in Berlin am 16. Februar 1934
von Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe, Aachen.

Daß mir der Auftrag erteilt worden ist, in der ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer das in künstlerischer Hinsicht wichtigste Thema der Tagung, nämlich den Neubau deutscher musikalischer Kultur, zu besprechen, habe ich wohl dem Umstande zu verdanken, daß ich in den letzten zwei Jahrzehnten häufig bei den verschiedensten Gelegenheiten kunstpolitische Vorträge gehalten habe. Der heutige Vortrag wird für mich insofern eine besondere Bedeutung haben, als ich zum ersten Male in meinem Leben bei einer solchen Gelegenheit nicht in den Wind spreche. Selbst in den günstigsten Fällen — also etwa bei den Tagungen des

Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins, bei denen man vor einem Parterre von Muſikern ſprach, und vor den Vertretern der geſamten deutſchen Preſſe — war es doch ſo, daß man allenfalls die Zuhörer eine Stunde lang intereſſierte, vielleicht auch ein paar Fachleuten die Anregung zum Nachdenken über irgendeine Beſonderheit der Muſikkultur gab, im übrigen aber blieb alles, wie es geweſen war. Wenn man viel Glück hatte, wurde man in einer Zeitung angegriffen; dann war von der Sache, für die man eintrat, wenigſtens in zwei oder drei Nummern einer Fachzeitſchrift die Rede. Damit war die Angelegenheit aber auch endgültig erledigt.

Wie oft war dieſe Siſyphusarbeit der Forderung nach dem Schaffen einer Reichsmuſikkammer gewidmet! Nun iſt ſie da, iſt gegründet worden, um nach Möglichkeit zu verwirklichen, was die Pflege der Muſik fördern, dem Stande der Muſiker nützen kann, dem Stande, der nun in ihr eine Vermittlungsſtelle hat, durch die ſeine berechtigten Wünſche den amtlichen Stellen zugeleitet werden, die allein imſtande ſind, Grundſätzliches zu ändern oder neu zu ſchaffen, wo weder der Einzelne noch die zuſammengeſchloſſene Berufsgruppe bisher etwas erreichen konnte.

Freilich muß man ſich von vornherein der Grenzen bewußt ſein, die der Kammer, ja der ganzen Staatsgewalt bei der Förderung der muſikaliſchen Kultur gezogen ſind. Das Schaffen der Künſtler, die Geſtaltung der ausübenden Muſiker, kurz das eigentliche geiſtige Leben der Kunſt kann nicht amtlich beeinflußt werden. Das verſteht ſich zwar von ſelbſt, es muß aber doch erwähnt werden, weil eine recht zahlreiche Gruppe von Menſchen glaubt, der Staat müſſe nun alles machen können, er müſſe alſo auch die Schwungkraft der nationalen Erhebung in irgend einer Form der Kunſt einverleiben und damit die Richtung der zukünftigen deutſchen Kultur beſtimmen. Dieſe Gedankengänge wurzeln in einem alten weit verbreiteten Irrtum. Viele, allerdings nur Laien, die die Geſchichte der Kunſt nicht kennen, glauben, die Kunſt eines Zeitalters ſei der Spiegel dieſer Zeit, in ihr verkörpere ſich die Weltanſchauung und die Geiſtesverfaſſung der Menſchen, die zur Zeit der Entſtehung des Kunſtwerkes lebten. Ein, wenn auch noch ſo flüchtiger Blick in die Geſchichte der Muſik zeigt, daß es nie ſo geweſen iſt.

Mit welcher Gewalt ſetzte 1789 die franzöſiſche Revolution ein, mit welcher Geſchwindigkeit überfluteten die Ideen, die ihr zu Grunde lagen, die franzöſiſchen Grenzen und ſetzten ſich in den Köpfen der Bewohner von ganz Europa feſt! In Wien aber ſaß Mozart und ſchrieb ſeine einzige Groteske, Cosi fan tutte, und erfüllte ſie mit der beſchwingteſten und ſchönſten Muſik, die je für einen ſolchen Text geſchrieben worden iſt. Und im nächſten Jahre ſchuf er die „Zauberflöte", die genau ſo wenig Einfluß des politiſchen Geſchehens der damaligen Zeit und der Umwälzung in den Köpfen der damaligen Menſchen zeigt wie alle ſeine anderen Werke.

Wir wiſſen alle, was die Zeit von 1803 bis 1813 gebracht hat. Will wirklich jemand die Geiſtesverfaſſung jenes Zeitabſchnittes in der 4. bis 7. Symphonie von Beethoven erkennen, die in ihm entſtanden ſind?

Und um von der Zeit zu ſprechen, die wir Älteren noch ſelbſt miterlebt haben: es hat kaum eine muffigere Zeit gegeben als die Achtzigerjahre des 19. Jahrhunderts. Man braucht bloß die Straßenzeilen anzuſehen, die damals gebaut worden ſind, um zu ſchaudern. Es war wirklich eine Zeit behäbig-ſatter Spießbürgerlichkeit. In Wien aber ſchrieb in jenen Jahren der alte Bruckner, der von der Welt nichts wußte und auch nichts wiſſen wollte, ſeine 7., 8. und 9. Symphonie, Offenbarungen des Geiſtes, die erſt lange Zeit nach ihrem Entſtehen begriffen werden konnten.

Nun ſind für uns ja die Baudenkmäler aus vergangener Zeit wirklich Anhaltspunkte zur Erkenntnis des Weſens ihrer Zeit. Die Baukunſt hat alſo wohl einen Zuſammenhang mit dem Geſchehen der äußeren Welt. Die Muſik hat ihn nicht.

Und damit, meine Herren, ſind wir ſchon mitten in dem, was uns heute beſchäftigen ſoll, denn es iſt ſchon die Rede von dem Geiſte, in dem einzig ſich ein Neubau der muſikaliſchen Kultur in Deutſchland vollziehen kann.

Ich will das, was ich hier zu sagen habe in drei Abschnitte gliedern, oder, um es anders auszudrücken: ich will drei Fragen zu beantworten versuchen:

1. In welchem Geiste soll gebaut werden
2. Auf welcher Grundlage und
3. Was soll in der musikalischen Kultur erneuert oder ausgebaut werden?

Die Grundbedingung für alles geistige Schaffen ist die Freiheit. Es versteht sich von selbst, daß der Begriff der Freiheit nicht gleichbedeutend ist mit dem der Schrankenlosigkeit. Es ist aber nötig, einmal daran zu erinnern, daß die Freiheit des Geistes kein, wie es mit einem unverständlichen und abgehetzten Fremdwort heißt, „liberalistischer" Vergangenheitsbegriff ist, sondern die von allen Zeitumständen, auch von den heiligsten und feierlichsten unabhängige Grundlage der Menschenwürde und in der Kunst die Lebensluft, in der allein sich der Einsame entwickeln kann, er, der sich von allen anderen unterscheidet, weil er zu sagen hat, was keiner je ahnte. Und nur der Einsame kann Meister werden. Die Taten der Meister aber sind die Grundlage aller Kultur.

Freilich nur die Grundlage. Was zur Ausbreitung der künstlerischen Kultur nötig ist, was ihre Blüte bedingt, das hängt in sehr vielen — in den meisten Fällen — ab von materiellen Dingen und Verhältnissen, die ihrerseits wieder abhängen von Menschen, und zwar von solchen, die mit der Kunst kaum etwas zu tun haben.

Wenn wir uns erinnern, welcher Geist die letzten Jahre beherrscht hat an den amtlichen Stellen, die die Mittel für die deutsche musikalische Kultur zu bewilligen hatten, so wissen wir alle, die wir in der Öffentlichkeit tätig sind, daß unsere Kunst als etwas durchaus nicht Lebenswichtiges angesehen wurde, sondern vielmehr als ein Luxus, den man sich in guten Zeiten allenfalls leisten konnte, der aber in den Winkel zurückzutreten hatte, wenn die Zeiten schlechter wurden.

Der nationalsozialistische Staat erkennt die Wichtigkeit der Berufe an, von deren Arbeit der Stand der deutschen Kultur abhängt. In seiner Rede zur Begründung des Ermächtigungsgesetzes hat der Führer gesagt:

> „Es ist die Aufgabe der Regierung, dafür zu sorgen, daß gerade in einer Zeit beschränkter politischer Macht der innere Lebens**wert** und der Lebens**wille** der Nation einen umso gewaltigeren **kulturellen** Ausdruck finden."

Er hat ferner in Siemensstadt am 10. November 1933 gesagt:

> „Das Volk als solches ist die Quelle, die ewige Quelle und der ewige Brunnen, der immer wieder neues Leben gibt. Und diese Quelle muß gesund erhalten werden."

Diese Aussprüche, meine Herren, sollten mit großen Buchstaben an die den Arbeitstischen aller städtischen Musikdezernenten gegenüberstehende Wand geschrieben werden, damit sie sie immer vor Augen haben!

Und an diese Wand möchte ich noch einen dritten Ausspruch Adolf Hitlers angeschlagen wissen, nämlich die Worte aus seinem Buche „Mein Kampf":

> „Der völkische Staat duldet grundsätzlich nicht, daß über Belange besonderer Art Menschen um Rat oder Urteil gefragt werden, die auf Grund ihrer Erziehung und Tätigkeit nichts von der Sache verstehen können."

Damit will ich die gegenwärtig in ihren Ämtern befindlichen Musikdezernenten durchaus nicht kränken. Sie tun nach bestem Wissen und Vermögen, was ihnen aufgetragen worden ist. Der Zustand muß aber geändert werden, daß mit so wichtigen Kulturfragen Beamte betraut werden, die zu dieser Kultur, oder doch zu der besonderen Kulturabteilung, dem Theater und dem Orchesterwesen, um die es sich handelt, nun einmal nicht das nahe Verhältnis haben, das nötig ist, um an verantwortungsvoller Stelle wichtige Entscheidungen zu treffen.

Um eine Aufwärtsentwicklung der musikalischen Kultur in Deutschland zu ermöglichen, muß es meiner Ansicht nach die Reichsmusikkammer als eine ihrer wichtigsten Aufgaben ansehen,

Bestimmungen durchzusetzen, denen zufolge bei der Auswahl derjenigen Beamten, die überhaupt in die Lage kommen können, kulturelle Dinge betreuen zu müssen, darauf gesehen wird, daß ihnen die kulturelle Facheignung nicht fehlt.

Eine zweite in dasselbe Gebiet gehörende und noch viel wichtigere Forderung ist die, daß es nicht der Willkür der Kommunalverwaltungen oder sonstiger dafür in Betracht kommender Behörden überlassen bleibt, ob sie der Kunst überhaupt eine Pflege angedeihen lassen wollen oder nicht. Es wäre vielmehr das Mindestmaß gesetzlich festzustellen, nach welchem die Verwaltungen verpflichtet wären, Mittel zur Kulturpflege zur Verfügung zu stellen.

Diese Pflege ist, wenigstens was die Musik betrifft, ja in einer Verschiedenheit der Grade über die deutschen Städte verteilt, die sich durchaus nicht überall auf geschichtliche Entwicklungsvorgänge zurückführen läßt. Es ist nicht zu leugnen, daß die vergangene Kleinstaaterei in dieser Hinsicht sehr segensreich gewirkt hat. Wo wäre z. B. Thüringens Musikpflege ohne die Theater und Orchester, die ihr Entstehen dem Willen und den Mitteln der kleinen Fürsten verdanken? Wahrscheinlich wäre auch Weimar mit seinen 50 000 Einwohnern, das ja kleiner ist als Cottbus, Gladbeck, Tilsit und andere Mittelstädte ebenso wenig eine Kulturstätte wie diese es sind.

Aber auch in den Städten, die nie von fürstlicher Gunst bedacht wurden, ist die Grundlage zu einer kulturellen Blüte natürlich nicht von der Gesamtheit der Bevölkerung gelegt worden, sondern von einzelnen tüchtigen Männern, deren Spuren dann Generationen gefolgt sind, wobei allerdings nicht die verschiedenartige Neigung zur Musik der verschiedenen Volksschläge außer Acht gelassen werden darf, wenn man die Unterschiede in der Musikpflege in den einzelnen Teilen unseres Vaterlandes daraufhin prüft, ob sie zu recht bestehen oder nicht. Bei sehr vielen Städten liegt die Sache so, daß die Verwaltung es sich einfach leicht gemacht hat, ein Bedürfnis geleugnet oder sich hinter der Ausrede verschanzt hat, daß alles andere eben wichtiger sei als etwas, das doch nur einem kleinen Teil der Bevölkerung zu gute käme.

Kaum etwas anderes hat bei dem Zurückdrängen der entwicklungsfähigen und entwicklungsbereiten Musikpflege so verhängnisvoll gewirkt wie diese verlogene Ausflucht. Jeder von den Machthabern, der sich ihrer bediente, wußte, daß n i c h t s in einer Stadt für alle Bürger da ist: auch aus den Steuern der Kinderlosen werden die Ausgaben für die Schulen bezahlt, aus denen derer, die nie ein Krankenhaus brauchen, die für die Hospitäler, usw. usw.

Wem die Musik nichts sagt, der geht freilich nicht in Konzerte, aber der, der sich aus Bildern nichts macht, geht nicht ins Museum, und wer die Natur nicht liebt, der geht lieber auf dem Asphalt spazieren als in den Stadtanlagen. Hat je einer gewagt, die Notwendigkeit dieser Dinge anzuzweifeln, weil nicht alle Einwohner von ihnen Nutzen oder Genuß haben?

Bei richtiger Pflege der Musik wird übrigens einem außerordentlich großen Teil der Bevölkerung Gelegenheit gegeben, an den entsprechenden Veranstaltungen teilzunehmen. In unsere Aachener Volkssymphoniekonzerte, die allerdings bei 30 Pf. Eintrittsgeld klassische, romantische, zeitgenössische Musik in optima forma bringen, gehen alljährlich viele Tausende und finden da eine Erhebung, die in hohem Maße dazu d ent, die „Quelle", von der der Führer gesprochen hat, gesund zu erhalten.

Wenn der Unterschied zwischen den Ständen wirklich verschwinden soll, muß dem einfachen Mann und der einfachen Frau ausreichend Ge egenheit gegeben werden, die Güter der deutschen Kultur auf sich wirken zu lassen. Kei 1 Mensch kann daran denken, die B i l d u n g s - u n t e r s c h i e d e verschwinden zu lassen, nicht gleiches Wissen kann ja verbrüdern, sondern nur gleiches F ü h l e n.

Bei dieser Gelegenheit muß doch einmal die Frage aufgeworfen werden, ob in B e r l i n, wo es ja Millionen von Menschen gibt, denen gute Musik für ein ganz geringes Entgelt zu bieten, sich kulturell überaus lohnen würde, in genügendem Maße Gelegenheit dazu geboten ist. Berlin hat viele Jahrzehnte hindurch weder für eine Oper noch für ein Orchester sorgen müssen. Wenn man die Einwohnerzahl der folgenden Städte zusammenrechnet, die sämtlich

aus eigenen Mitteln Theater und Orchester unterhalten, deren Gründung sie nicht fürstlicher Gunst verdanken, so kommen annähernd so viele Menschen heraus wie in Berlin wohnen:

Bremen, Bochum, Zwickau, Wuppertal, Würzburg, Stettin, Plauen, Osnabrück, Aachen, Augsburg, Bielefeld, Erfurt, Hagen, Nürnberg, Münster, Mannheim, Mainz, Magdeburg, Lübeck und Königsberg.

Das sind 20 Städte mit 20 Theatern und 20 Orchestern. Steht das, was Berlin für das Orchesterwesen und das Theater ausgibt, in dem richtigen Verhältnis zu dem von der sogenannten „Provinz" Geleisteten?

Die Stadtverordneten, die bisher über die zu leistenden Zuschüsse zu entscheiden hatten, lasen die Summen, die für den Kunstbetrieb in Betracht kamen, immer nur absolut und nicht relativ. Es gilt aber doch festzustellen, in welchem Verhältnis die einzelnen Ausgaben zur Wichtigkeit des damit Bezahlten stehen, und vor allem, in welchem Verhältnis zur Gesamtsumme, die ausgegeben werden muß. Gut: Schulen, Krankenhäuser, soziale Lasten sind n o ch wichtiger als die Kunst. Ist es nun aber nicht doch recht bescheiden, wenn eine Stadt wie Aachen für Kunst und Wissenschaft, das heißt für das Theater, das Konzertwesen, die 4 Museen, das Stadtarchiv, die Stadtbibliothek und die Wetterwarte alles in allem, die Erhaltung der betreffenden Gebäude eingerechnet, 3,62 % aller Zuschüsse verwendet? Dabei handelt es sich hier um eine Stadt von nur etwa 170 000 Einwohnern, die ein sehr gut entwickeltes Kulturleben hat.

Ein einheitlicher Aufbau der musikalischen Kultur in Deutschland ist nur möglich, wenn die Länder und Städte und wer sonst als nicht privater Unternehmer in Betracht kommt auf dem Wege der Gesetzgebung oder der Verordnung angehalten werden, einen angemessenen Prozentsatz ihrer Zuschüsse für die Musikpflege zu verwenden. Die Zeit, in der die Kunst als Luxus betrachtet worden ist, muß zu Ende sein. Sie muß anerkannt werden als das vornehmste und edelste Mittel zur Erziehung der Volksseele, als eins der höchsten Güter der Nation, für dessen Wahrung und Mehrung wir nicht müde werden dürfen zu kämpfen eingedenk der Worte, die der Führer bei der Kulturtagung in Nürnberg gesprochen hat:

„Die Kunst ist eine erhabene und zum F a n a t i s m u s verpflichtende Mission!"

Die 2. Frage, die uns heute beschäftigen soll: „Auf welcher Grundlage hat sich der Neubau der deutschen musikalischen Kultur zu vollziehen," läßt einen befriedigenderen Blick in die Vergangenheit zu als die nach dem Geiste, der in der letzten Zeit hinsichtlich der Einschätzung unserer Kunst geherrscht hat. Wir haben Grund, stolz zu sein auf vieles, was uns überliefert worden ist. Es wäre der größte und verhängnisvollste Fehler, der gemacht werden könnte, wenn jetzt das alte deutsche Erbübel sich geltend machte, immer wieder von neuem anfangen zu wollen und das, was da ist und sich bewährt hat, einzureißen. Auch hier gilt es, sich mit zornigem Ruck abzuwenden von denen, die aus Liebedienerei der Welt vorreden wollen, bisher sei alles falsch gemacht worden und erst im dritten Reiche würden wir zu einer wahren deutschen Kunst kommen, das Theater sei bisher nur eine Amüsierbudike gewesen und was dergleichen alberne Torheiten mehr sind. Kein Land der Erde hat eine solche Fülle vortrefflicher Orchester, Opernbühnen, Chorvereinigungen und Musikschulen wie Deutschland. Was hier zu tun bleibt, ist nicht zerstören, sondern befestigen.

Vor allem gilt das für die deutschen Orchester. Ich weiß nicht, ob es Ihnen schon einmal aufgefallen ist, daß kaum eine zweite Vereinigung arbeitender Menschen in zweierlei Hinsicht von jeher so im Sinne nationalsozialistischer Gemeinschaft gewirkt hat wie die Orchester. Hier ist in vollster Reinheit das Führerprinzip durchgeführt, der Leiter hat die unbedingte Autorität, aber nicht als Diktator, sondern als der, der das Vertrauen seiner Gefolgschaft hat und dieses Vertrauen beständig neu erwerben muß, nicht indem er sie zwingt, sondern indem er sie überzeugt. Und zweitens vereinigt sich in jedem Orchestermusiker der Handarbeiter mit dem Kopfarbeiter. Der Geist, der in den deutschen Orchestern im allgemeinen herrscht, ist daher recht gut. Und an berufenen Führern fehlt es hier nicht. Dennoch bleibt noch

mancherlei zu tun, um diese wichtige Grundlage der deutschen musikalischen Kultur so zu stärken, wie es für ihre gesunde Entwicklung nötig ist.

Es handelt sich da besonders um zwei Fragen: die Anstellungsverhältnisse und den Nachwuchs.

In Nr. 4 der „Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer" heißt es: „Der Präsident der Reichsmusikkammer wendet sich mit Entschiedenheit gegen alle Bestrebungen, durch Personalabbau oder finanzielle Einsparungen die Güte des städtischen Orchesters zu verringern." Das ist eine hocherfreuliche Kundgebung, die aber ihren Zweck nur erfüllen wird, wenn die Verwaltungen verpflichtet werden, die Orchester in unverminderter Stärke und bei angemessener Bezahlung zu erhalten. Seit den Tagen der Notverordnungen ist bei den Verwaltungen eine fortdauernd wachsende Neigung vorhanden die Anstellungsverhältnisse bei den Orchestern zu verschlechtern. Man muß bei der Besprechung dieser Verhältnisse von den Berliner Zuständen absehen. Die großen Opernorchester hier und das Philharmonische sind in ihrem Bestand gesichert. Es gilt mit Recht als eine Ehre, in ihnen beschäftigt zu sein, also bekommen sie jederzeit beim Ausscheiden von Mitgliedern vollgültigen Ersatz. In der Provinz ist das ganz anders. Seit dem Erscheinen der Notverordnung vom 12. September 1931 werden an zahlreichen Orchestern keine festen Anstellungen mehr vorgenommen. Immer wieder ist mit dem Gedanken gespielt worden, manche Orchester aufzulösen, die Theater zu schließen. Bei der daraus sich ergebenden Unsicherheit werden durch Pensionierung oder Tod freigewordene Stellen entweder überhaupt nicht wieder besetzt oder immer nur mit der Befristung auf ein Jahr.

Selbst diejenigen Musiker, denen bei ihrer Verpflichtung für das Orchester versprochen worden ist, sie nach einer bestimmten Anzahl von Jahren in das Dauerangestelltenverhältnis zu überführen, warten vergeblich auf die Erfüllung dieses Versprechens. Sogar in alten berühmten Staatskapellen gibt man dem neu Eintretenden keinerlei Zusicherung mehr für eine spätere Versorgung.

In diesen Zuständen liegt eine außerordentliche Schädigung der deutschen Musik und ohne schleunige Abhilfe auf diesem Gebiet ist an einen Neubau der musikalischen Kultur überhaupt nicht zu denken.

Die Sparnotverordnungen stammen aus einer Zeit der zum Dauerzustand gewordenen Panik. Wäre es nicht angebracht, sie einmal einer gründlichen Durchsicht zu unterziehen?

Wenn die Tätigkeit in einem Orchester dem Musiker keinen besonderen Vorteil namentlich seiner Altersversorgung bietet, so wendet er sich natürlich dem Kaffeehausspiel zu, wo er häufig viel höher bezahlt wird als in den Orchestern, oft auch geringeren Dienst hat.

Wer von einem Stande erreichen will, daß er etwas Besonderes leistet, etwas, das dem ganzen Volke zugute kommt, es auf eine höhere Stufe zu heben hilft, der muß diesen Stand besser stellen, aber nicht schlechter. Der Musikerstand hatte es schon erreicht, daß die ihm Angehörenden, wenn sie Aufnahme in einem staatlichen oder städtischen Orchester gefunden hatten, keine Sorge mehr um ihr Alter zu haben brauchten. Nun ist diese Sorge bei vielen wieder da. Soziale Errungenschaften sollten aber unter allen Umständen erhalten bleiben. Sagte doch Adolf Hitler in seiner Rede vom 24. April 1923:

> „Wenn in einem Staat nur der Staatsbürger ist, der ehrlich arbeitet, dann hat auch jeder das Recht zu verlangen, daß in seinen alten Tagen Sorge und Not von ihm fern gehalten werden. Dann ist die größte soziale Tat vollbracht."

Wie einschneidend übrigens auch die Sparnotverordnungen die Gehaltsverhältnisse der Musiker verändert haben, nirgend ist in ihnen die Rede davon, daß die Musiker nicht mehr fest angestellt werden sollten. Die Verwaltungspolitiker aber gehen immer noch weiter als der Staat es verlangt, wenn es sich darum handelt, die ihnen überflüssig erscheinenden Ausgaben für die ihnen gleichgültige Kunst herabzusetzen. Oder ich will lieber sagen: sie gingen immer noch weiter als der Staat es verlangt, denn der Schöpfer des Nationalsozialismus gibt ja immer wieder — wie auch hier schon von mir wiederholt angeführt — seiner festen Willensmeinung Ausdruck, daß die Kunst und vor allem die Musik, die Seelenkunst, im neuen Reiche

keine Aschenbrödelrolle mehr spielen darf. Wenn er, wie vorhin erwähnt, der Regierung die Aufgabe erteilt, gerade in einer Zeit beschränkter politischer Macht der Nation zu einem gewaltigen kulturellen Ausdruck ihres Lebenswillens zu verhelfen, so weiß er, der den Zusammenhang der politischen Machtbeschränkung mit der Beschränkung der wirtschaftlichen Möglichkeiten sehr genau kennt, daß die Lösung einer solchen Aufgabe auch große Geldmittel erfordert. Es hieße also seinen Willen mißachten, seine Aufbaupläne durchkreuzen, wenn die Verwaltungen nicht alles täten, den Aufschwung aller kulturellen Bestrebungen herbeiführen zu helfen.

An dieser Stelle muß auch ein Wort über die Theaterverhältnisse gesagt werden. Das Theater hat zwar seine eigene Kammer, aber der gesamte Opernbetrieb ist doch in so hohem Grade Angelegenheit der Musiker, daß auch von der Musikkammer her die Richtlinien für Aufbau oder Umbau der Oper zu geben sind.

Wie der Konzertbetrieb so zeigt auch das Theaterwesen, daß die Kunstpflege bisher ganz und gar von der Willkür der Städte, von der Vorliebe der Stadtverordneten oder von ihrer Abneigung gegen die Bühnenkunst abhängig gewesen ist. Das ist ein Zustand, der nicht ertragbar ist, wenn man ernsthaft die Absicht hat das Theater, diese wichtige Grundlage unseres kulturellen Lebens, zu befestigen. Wollen Sie sich bitte immer daran erinnern, daß es sich bei den Ausgaben für die Kunst — wie ich vorhin am Beispiel Aachen dargelegt habe — um einen geringen Bruchteil der städtischen oder der staatlichen Ausgaben handelt, freilich um denjenigen Teil des Haushaltes, von dem in den Stadtverordnetensitzungen am aufgeregtesten die Rede war, so daß für den Fernstehenden der Eindruck erweckt wurde, als ob es sich bei diesen drei Komma so und so vielen Prozenten um das Wohl und Wehe des ganzen Etats handele, als ob die Bewilligung von ein paar künstlerischen Verbesserungen die Stadt an den Rand des Abgrundes bringen würde. So hat man, übrigens immer unter dem Einfluß jener erwähnten Panik, die dem Erlaß der Sparnotverordnungen vorherging, in manchen Städten zu dem Mittel der Spielzeitverkürzung gegriffen. Wurde die zwölfmonatige Spielzeit in eine achtmonatige verwandelt, so drückte das für die Stadt die Zuschüsse um einen Betrag herab, der das Gesamtbild der Finanzen kaum veränderte, für das Theaterpersonal bedeutete es: vier Monate stempeln gehen, für die künstlerische Bedeutung des Theaters wirkte sich der Entschluß natürlich vernichtend aus. Dabei blieben die Ansprüche der Besucher und der Kritik die ganz gleichen. Für eine Spielzeit von acht Monaten kann man keinen Caruso bekommen. Das scheint aber niemand zu begreifen!

Daß es sich bei diesen Spielzeitverkürzungen tatsächlich um ganz willkürliche Maßregeln handelt, geht daraus hervor, daß z. B. Städte wie Magdeburg (mit 308 000 Einwohnern) und Wuppertal (mit 415 000 Einwohnern) von ihnen betroffen worden sind, während Städte wie Krefeld (mit 166 000), Erfurt (mit 142 000), Saarbrücken (mit 130 000) und Plauen (mit 115 000 Einwohnern) ganzjährig weiterspielen.

Auch hier gibt es nur ein einziges Mittel, das den Verfall des deutschen Theaterwesens aufhalten kann: Zwang! Es darf einfach nicht dem Gutdünken irgendwelcher Verwaltungsbeamten überlassen bleiben, zu bestimmen, ob die Kunst blühen oder zugrunde gehen soll.

Was das Chorwesen angeht, so gilt es auch hier, kostbaren Besitz zu erhalten und zu festigen. Ebenso ist es mit den Musikschulen und Musikhochschulen, die nun allerdings, gemeinsam mit dem Privatmusikunterricht, die entscheidendsten Aufgaben in der Zukunft zu lösen haben werden.

Damit komme ich zur dritten Frage: „Was soll in der musikalischen Kultur Deutschlands erneuert oder ausgebaut werden?"

Bevor ich diese Frage zu beantworten versuche, möchte ich sagen, daß ich als selbstverständlich annehme: als man mir den Auftrag erteilte, an dieser Stelle über die wichtigsten Lebensfragen der Kunst zu sprechen, habe man von mir erwartet, daß ich nach bestem Wissen und Gewissen sagen werde, was ich auf dem Herzen habe, ohne Furcht davor, daß etwa Freimut und Offenheit mir schaden könnten. Ich spreche ja hier zu den Männern, die die Regierung beauftragt hat, alles zu erwägen, was nur irgend mit der Kunst zusammenhängt, zu prüfen,

was zu ändern ist, mit allen Mitteln zu versuchen, die Entwicklung der Musik so zu fördern, daß dem ganzen Volke daraus ein Nutzen erwächst. Nun steht die Musik nicht für sich allein da, sondern ist mit allen Lebensfasern des Volkes verbunden. Also müssen wir Musiker uns nicht nur mit unseren Noten und Tönen beschäftigen, sondern wir müssen alle Vorgänge in unserem Volksleben beobachten, und wo wir glauben, daß unserer Kunst Abbruch geschieht, da müssen wir uns melden, müssen die Wichtigkeit unserer Sache abwägen gegen die Wichtigkeit der allgemeinen Belange oder müssen zu der Erkenntnis beitragen, daß die Musik in den allermeisten Fällen der Allgemeinheit dient.

Es ist also nicht zu umgehen, daß bei der Forderung nach Lebensraum für die Musik die Maßnahmen auch der Behörden, die nichts unmittelbar mit der Kunst zu tun haben, in den Kreis der Betrachtung gezogen werden, um festzustellen, ob sie nicht der Entwicklung der Kunst im Wege stehen. Die Aufgabe der Musikkammer wird es dann sein, gemeinsam mit jenen Behörden zu überlegen, ob ohne Schädigung wichtiger Volksbelange nicht doch vielleicht dieses und jenes zu ändern wäre, um einen Aufstieg der Musik, ja in vielen Fällen um auch nur die bisher übliche Musikpflege zu ermöglichen.

Das Allerwichtigste beim Neubau deutscher musikalischer Kultur ist die Jugenderziehung. Nun hat die Schulmusik im letzten Jahrzehnt oder Jahrfünft zweifellos einen beträchtlichen Aufschwung genommen. Allerdings ist man dabei vielfach in geradezu lächerlicher Weise über das Ziel hinaus gegangen. Um nur einen einzigen, allerdings den größten Unsinn herauszunehmen: es gibt jetzt Musiklehrer, die es als das Ziel des Schulmusikunterrichtes ansehen, daß jeder Schüler lernen soll, seine Gefühle durch Musik auszudrücken. Man will also in Quarta, Secunda oder Prima Komponieren lehren! Abgesehen von der Nutzlosigkeit solcher Bestrebungen, zieht man in unserer Jugend damit ein Laster groß, das schon an sich in erschreckendem Maße unter dieser Jugend verbreitet ist: die E h r f u r c h t s l o s i g k e i t!

Meine Herren! Indem ich dieses Wort ausspreche, berühre ich die vielleicht wichtigste Erziehungsfrage der Gegenwart. Unsere Jugend glaubt zum größten Teile, und wird leider durch Viele und Vieles in diesem Glauben bestärkt: seine Hauptaufgabe und seine Haupttugend sei die Begeisterungsfähigkeit. Die ist unzweifelhaft eine ganz vortreffliche Eigenschaft, die gepflegt und gestärkt werden muß, aber sie muß etwas Selbstverständliches sein, besonders bei der Jugend aller Grade, und darf nicht als verdienstlich angesehen werden. Goethe hat einmal gesagt: „Die Ehrfurcht würde, wenn sie durch ein Wunder augenblicklich in allen Menschen hervorträte, die Erde von allen den Übeln heilen, an denen sie vielleicht unheilbar krank liegt." Und Adolf Hitler hat bei der Nürnberger Kulturtagung gesagt: „Nur wenigen Gottbegnadeten hat zu allen Zeiten die Vorsehung die Mission gegeben, wirklich unsterblich Neues zu gestalten. Es gehört zu der Erziehung einer Nation, den Menschen vor diesen Großen die nötige Ehrfurcht beizubringen." Wie steht es nun z. B. im folgenden Falle mit dieser Ehrfurcht vor den Großen: Ich hatte vor einiger Zeit einen jungen Musiklehrer zu prüfen, der sich um den Unterrichtserlaubnisschein bewarb. Er mußte eine Probestunde geben und nahm mit dem zwölf- oder dreizehnjährigen Schüler eins der einfachen Klavierstücke von Schumann durch. Er spielte ihm das Hauptthema vor und sagte ihm: „Dieses Thema ist achttaktig, es besteht, wie du hörst, aus 4 Takten Aufstieg und 4 Takten Abstieg; man könnte es auch nennen: eine Frage der ersten 4 Takte, auf die in den zweiten 4 Takten die Antwort gegeben wird. Bei Schumann lautet diese Antwort s o, wie würdest du nun die Schumannsche Frage beantworten?" Und der Junge, der an so etwas gewöhnt war, spielte nun tatsächlich 4 Takte, die er schnell zusammenschusterte, und war natürlich überzeugt, daß sein Gedanke sich an Güte nicht sehr wesentlich von dem Schumanns unterschiede.

Da sollte man nun wirklich doch dazwischen hauen! Und dieser freche Blödsinn wird seit Jahren in der Schule geduldet und niemand von den Schulleitern kommt auf den Gedanken, daß da genau so Sinnloses geschieht, als wenn im Deutschunterricht ein Gedicht von einem Klassiker den Schülern ausgeliefert würde, um es nach ihrer Art zu modeln oder zu ergänzen!

Eine viel schwerere Sorge aber als das Schulmusikwesen wird für die Reichsmusikkammer die Lage des Privatmusikunterrichtes sein. Es ist klar und bedarf keiner weiteren Begründung,

daß auf den Neubau der musikalischen Kultur in Deutschland die Frage von ausschlaggebender Bedeutung ist, wie die kommende Generation zur Musik stehen wird. Nun läßt es sich nicht leugnen, daß der Privatmusikunterricht gerade im letzten Jahre in erschreckender Weise zurückgegangen ist, und zwar wird als Grund dafür angegeben, daß die Kinder von den Organisationen, denen sie angehören, so stark in Anspruch genommen werden, daß sie keine Zeit mehr haben zum Üben und daß die Eltern, die schon aus dem gleichen Grunde besorgt sind um das Vorwärtskommen der Kinder in der Schule, den Musikunterricht fallen lassen. Wenn dieser Zustand andauern würde, wäre die unausbleibliche Folge, daß ein ganzes Geschlecht herangezogen würde, welches der Musik gegenüber eine fremdere Stellung einnähme, als es bisher der Fall ist, ein Geschlecht, das gezwungen wäre, das Radio anzustellen oder die Schallplatte laufen zu lassen, wenn Musik im Hause gemacht werden soll!

Der Neubau der deutschen musikalischen Kultur soll aber den Zweck haben, die Kunst an den Einzelnen im Volke heranzubringen, wie ja auch alle Erziehung den Zweck hat, den Einzelnen tüchtiger, wertvoller zu machen. Volk und Masse ist ja nicht dasselbe. Wenn unser Volk werden soll, was es sein *kann*, so kommt es darauf an, nicht jede Einzelregung zu unterdrücken, nicht Denken und Fühlen zu uniformieren, sondern Köpfe und Herzen zu bilden und ihnen Vaterland und Volksgemeinschaft als das zu zeigen und zu eigen zu geben, was die höchste Steigerung der eigenen Persönlichkeit eines jeden braucht, fordern kann und fordern muß. Wie der Gehorsam des Soldaten nicht das einzige ist, was man von ihm fordert, sondern wie man ihn selbständig macht durch Lehre und Zucht, damit er in jedem Falle zu handeln versteht, wie die Lage es erfordert, auch wenn kein Befehl gegeben ist, also keine Möglichkeit vorhanden, Gehorsam zu üben, so ist die Losung „Gemeinnutz geht vor Eigennutz" nicht das einzige, was dem Leben des Menschen in dem neuen Reiche zur Richtschnur dient. Er muß wissen, daß er dem Gemeinnutz nur geben kann, was ihm gebührt, wenn er zunächst einmal aus sich selbst macht, was nur irgend daraus zu machen ist. „Die Bewegung hat die Achtung vor der Person mit allen Mitteln zu fördern," sagt der Führer in seinem Kampfbuch, „sie hat nie zu vergessen, daß im persönlichen Wert der Wert alles Menschlichen liegt, daß jede Idee und jede Leistung das Ergebnis der schöpferischen Kraft *eines* Menschen ist, und daß die Bewunderung vor der Größe nicht nur einen Dankeszoll an diese darstellt, sondern auch ein einigendes Band um die Dankenden schlingt. *Die Person ist nicht zu ersetzen*; sie ist es besonders *dann* nicht, wenn sie nicht das mechanische, sondern das *kulturell*-schöpferische Element verkörpert."

Der Erziehung zur Persönlichkeit aber dient — die entsprechende Eignung vorausgesetzt — keine Kunst in stärkerem Maße als die Musik, denn das durch sie vermittelte Erlebnis ist immer das einsame, das durch kein Wort dem Nächsten mitteilbare, das nicht zum Verstande, sondern zur Seele sprechende. Für uns kommt nun noch dazu, daß wir die Träger der höchsten musikalischen Kultur der Welt sind. Wenn wir das Wesen des deutschen Volkes wieder zur Reinheit bringen wollen — und das ist ja die Hauptaufgabe des Nationalsozialismus —, so dürfen wir nicht vergessen, daß das deutsche Volk das Volk Bachs, Beethovens, Mozarts, Schuberts, Brahms', Webers, Schumanns, Bruckners und all der Großen ist, vor deren Werken die Welt in Ehrfurcht kniet. Das verpflichtet. Wo immer nur ein Trieb im Kinde da ist, der auf Empfänglichkeit zur Musik hindeutet, da sollte gehegt und gepflegt werden, was sich an Anlagen zeigt, um dieses Kennzeichen guter deutscher Art nicht verkümmern zu lassen.

Ist es bei dieser Lage der Dinge wirklich zu verantworten, daß die gesamte deutsche Jugend so von der Organisation in Anspruch genommen wird, daß mit Sicherheit vorauszusagen ist, daß sie, wenn sie herangewachsen ist, in der Musikpflege, in der Hingabe an die dem Deutschen wie keinem anderen Volke nahestehenden Kunst nicht leisten wird, was die Geschlechter *vor* ihr geleistet haben? Hier *muß* etwas geschehen, und zwar bald, oder wir können an eine fruchtbringende Ausgestaltung der Musik nicht denken.

Bei dieser Gelegenheit muß ich auch darauf hinweisen, daß eine lähmende Erscheinung im gesamten deutschen Musikleben im letztvergangenen Jahre überall zu merken war: im Konzertbesuch, im Besuch der Oper, in der Beteiligung an den Proben der Gesangvereine, die dar-

Bruckner-Medaille

der „Bruckner-Society of America" von Julio Kileny-New York

Zum Aufsatz von Prof. Max Auer, „Bruckner-Renaissance in Amerika"

Heinz Schüngeler

Zum Aufsatz von Wolfgang Roehder, „Heinz Schüngeler, 50 Jahre alt"

auf zurückgeführt wird, daß ähnlich wie die Jugendlichen auch die Erwachsenen unfreiwillig aus ihrer Musikbetätigung ausscheiden oder sich das Hören von Musik versagen mußten, weil sie durch Organisationspflichten dazu gezwungen wurden. Es ist nur zu hoffen, daß die Neuheit alles dessen, was jetzt durch die vaterländischen Organisationen geleistet worden ist und geleistet wird, es mit sich bringt, daß in manchem das rechte Maß noch nicht gefunden ist, denn wenn es so weiterginge, wie es gegenwärtig ist, so würde die deutsche Kultur, statt gefördert zu werden, immer weiter zurückgehen und schließlich verkümmern.

Bei der Jugend, die natürlich für die Betätigung in den Organisationen eine erfreuliche und erklärliche Begeisterung mitbringt, wird durch ein Übermaß dieser Betätigung das Interesse für die Kunst erstickt. Ich darf dafür ein sehr sprechendes Beispiel anführen: Ich habe in Aachen vor 14 Jahren, bei meinem Amtsantritt, Schülerkonzerte eingerichtet. Das sind Orchesterkonzerte, in denen der Jugend die schönsten Werke der deutschen Musik aus allen Zeiten und Richtungen vorgeführt werden, einschließlich der Werke für Soloinstrumente und Orchester, auch für Gesang und Orchester. Vor jedem Konzert wird eine kurze Erläuterung der aufzuführenden Werke geboten. Zuhörer sind die Schüler und Schülerinnen der höheren Klassen höherer Lehranstalten. Diese Konzerte waren bisher stets Höhepunkte des Erlebens der jungen Leute und waren infolgedessen immer so stark besucht, daß das letzte Plätzchen des Saales in Anspruch genommen werden mußte.

In diesem Jahre war das einzige Schülerkonzert, das bis jetzt gegeben worden ist, leer! Jetzt empfinden es die Kinder natürlich noch nicht, was ihnen verloren geht. Die Grundlagen aller musikalischen Technik sind aber bekanntlich nur in den Kinderjahren zu legen. Wer erst als Erwachsener anfängt, kommt nicht weit. Welches Verbrechen wird an der Jugend begangen, wenn man ihr die Möglichkeit nimmt, in der Kindheit zu lernen, was einzig späteres Musizieren ermöglicht!

Will man mit der Musik an den einzelnen im Volke herankommen, so ist dazu eine wirksame Belebung der Hausmusik erforderlich. Die Wege, die bis jetzt zu diesem Zwecke eingeschlagen worden sind, taugen nichts. An bestimmten Tagen vor einer großen Zuhörerschaft Werke aufzuführen, die sich zum häuslichen Musizieren eignen, hat keinen Zweck, wenn nicht darauf hin nun wirklich in den Häusern musiziert wird.

Ich habe im Sommer gelegentlich der Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins die Frage der Hausmusik eingehend besprochen. Der Vortrag ist auch in mehreren Fachzeitschriften gedruckt worden. Da sich aber daraufhin natürlich auch nicht das mindeste geändert hat, so möchte ich hier die Grundgedanken noch einmal vortragen, denn mit Hilfe der Reichsmusikkammer ließe sich meiner Ansicht nach das, was ich damals vorgeschlagen habe, sehr wohl verwirklichen.

Nach meiner Ansicht handelt es sich in erster Linie hier um eine Geldfrage. Die Hausmusik muß nämlich gerade in die einfachen, bescheiden lebenden Familien eindringen, wenn sie ihren Zweck erreichen soll. Was nicht hindert, daß auch in großen Häusern gut musiziert werden kann. Ich habe damals das Folgende gesagt: „Die zu beschaffenden Mittel müßten besonders drei Zwecken nutzbar gemacht werden:

1. der Ermöglichung des Musikunterrichtes für Kinder, deren Eltern nicht in der Lage sind, ihn selbst zu bezahlen,
2. der Anschaffung von Instrumenten für Unbemittelte und
3. der Beschaffung von Musikalien.

Besonders bedauerlich ist es, daß das vierhändige Klavierspiel fast ganz außer Übung gekommen ist. Wie ganz anders vorbereitet gehen diejenigen in eine musikalische Aufführung, die durch das Vierhändigspielen die von ihnen zu hörenden Werke gründlich kennen gelernt haben. Welchen Aufschwung für das Verlagswesen, für die Notenstecherei und -druckerei würde es bedeuten, wenn wie früher von neuen Werken nicht nur die ursprünglichen Formen verlangt würden, sondern auch Bearbeitungen aller Art, mit denen man sich auf den Genuß des Werkes vorbereitet oder durch die man ihn festhält.

Es wird überhaupt allzu leicht vergessen, daß ein Beleben aller musikalischen Tätigkeit unter allen Umständen von erfreulichen wirtschaftlichen Erscheinungen begleitet sein muß. Der Musikalienhandel, die Instrumentenfabrikation mit all ihren Nebenindustrien würden Nutzen daraus ziehen, und vor allem: der Stand der jetzt mit dem bittersten Elend ringenden Musiklehrer würde wieder in menschenwürdige Verhältnisse kommen."

Ich habe damals auch gesagt und freue mich, es an dieser Stelle wiederholen zu können:

„Besonders erwünscht wäre es, wenn das Ministerium für Volksaufklärung unabläßig allen Kreisen der Bevölkerung zum Bewußtsein brächte, daß ohne eine gründliche Umgestaltung der in den letzten beiden Jahrzehnten entarteten Geselligkeitspflege eine Gesundung des deutschen Volkswesens undurchführbar ist. Wo sich an gemeinsames Essen und Trinken immer nur das Nachäffen ausländischer Tänze reiht, da wird kein zukunftsfroher Geist gedeihen wie wir ihn brauchen. Wenn aber auch der Alltag des Familienlebens wieder verschönt wird durch eigenes Musizieren, durch die Freude an allem Großen, was gerade dem deutschen Volke seine Meister in überreicher Fülle geschenkt haben und noch schenken, dann wird dem Leben dieses Volkes ein ungeahnter Strom neuer Kräfte zugeführt werden."

Es fragt sich natürlich nur, wo das Geld herkommen soll, das zu einer Belebung der Hausmusik nötig ist. Bei der ungeheuren Wichtigkeit der Sache, müßten zunächst einmal öffentliche Mittel zur Verfügung gestellt werden. Man unterstützt ja wohl auch den Sport von Staats wegen, und wenn auch gern anerkannt werden soll, daß es sich dabei um die Förderung der Volksgesundheit handelt, so darf nicht vergessen werden, daß auch die Hausmusik dazu beiträgt, Geist und Seele des Volkes gesund zu erhalten oder gesund machen zu helfen, und daß deren Pflege doch schließlich nicht minder wichtig ist als die Pflege des Bizeps. Neben den Regierungen und anderen Verwaltungen müßte aber auch durch Organisationstätigkeit Geld für den guten Zweck zuammengebracht werden. Hier wäre ein dankbares Betätigungsfeld für den Kampfbund für deutsche Kultur. Was durch seine Veranstaltungen verdient wird, müßte in erster Linie dazu dienen, der Hausmusik zu helfen. Ebenso sollten Vereine, die sich schon seit langem mit dem Schutze des Familienlebens beschäftigen, wie die deutschen Frauenvereine aller Konfessionen, die Unterstützung der Hausmusik in ihren Aufgabenkreis einreihen. Bisher hat es an einem Mittelpunkt aller mit der Musik zusammenhängenden Interessen des Volkes gefehlt. Der ist jetzt in der Reichsmusikkammer geschaffen. Von ihr muß der Anstoß ausgehen. Mit welchen Mitteln auch immer m u ß sie erreichen, daß wieder in der Familie musiziert wird und daß das durch die Einführung des Radio und der Schallplatte gelockerte Verhältnis des musikalischen Laien wieder so eng wird wie eine unseres Volkes würdige Musikpflege in Deutschland es braucht.

Der Neubau der deutschen musikalischen Kultur hängt, wie ich schon sagte, hauptsächlich von der Erziehung der Generation ab, die die Trägerin dieser Kultur sein wird. Auch hier soll man ganz gewiß nicht zerstören, was an wertvollen Grundlagen da ist, aber ich glaube, es wird nötig sein, bei der Erziehung der Berufsmusiker manches Überkommene bei Seite zu legen und neue Ausbildungsarten anzuwenden.

Vor allem handelt es sich da um das Heranziehen eines neuen Geschlechtes von Orchestermusikern und Opernmitgliedern. Von der gleichen Wichtigkeit ist die Ausbildung der Musiklehrer.

Für die Orchestermusiker gibt es ja eine einheitliche Ausbildungsart bisher überhaupt nicht. Die einen kommen noch immer von der Stadtpfeiferei her, die anderen haben eine Musikschule oder gar eine Musikhochschule besucht; die aus der sogenannten „Lehre" Kommenden haben zu wenig gelernt, die auf der Musikschule Ausgebildeten zu vielerlei; beide in den meisten Fällen das, worauf es gerade ankommt, nämlich die Orchesterspieltechnik nicht ordentlich. Die gründlichsten Erfahrungen hinsichtlich der Ausbildung der Orchestermusiker sammelt man bei Gelegenheit der Probespiele. Es zeigt sich da immer wieder — und ich spreche hier aus der Erfahrung einer fast vierzigjährigen Dirigententätigkeit — daß die jungen Leute, die sich da bewerben alles besser können als das Orchesterspielen. Die Streicher spielen oft erstaunlich

schwierige Konzerte mit hochachtbarer Technik, die sie bei den namhaftesten Virtuosen studiert haben, sobald man ihnen aber eine Orchesterstelle vorlegt, übersehen sie die Hälfte dessen, was da steht: sie kümmern sich nicht um Accente, um plötzliches piano oder forte, um die Verteilung von crescendo und diminuendo, kurz sie sehen das Notenbild ganz oberflächlich. Macht man sie nun darauf aufmerksam, und spielen sie die Stelle noch einmal, so merkt man das krampfhafte Bemühen etwas zu tun, was ihnen ganz neu ist, nämlich schon beim ersten Abspielen die Zeichen zu beobachten. Sie sind gewöhnt, alles erst in gleichmäßiger Tonstärke abzuspielen und dann erst langsam nach und nach beim Spiel zu beobachten, was der Komponist sonst noch verlangt. Mit anderen Worten, sie wenden die Methode, der sie beim Üben ihrer Konzerte gefolgt sind, auf das Orchesterspiel an, und das geht eben nicht. Und in den meisten Fällen haben sie ja — wenigstens soweit sie von den Musikschulen herkommen — auch danach gestrebt, Solisten zu werden. An irgend einem Zeitpunkt ihres Studiums hat sich dann gezeigt, daß die Begabung nicht dazu reicht, manchmal auch das Geld nicht zum Weiterstudieren, und dann bewerben sie sich — meist mit einer sehr warmen Empfehlung ihres Lehrers um eine Orchesterstellung. Der Lehrer sollte nur dabei sein, wie sie sich im Orchesterprobespiel blamieren! Glückt es aber einem solchen Bewerber, in ein Orchester hineinzugelangen, so sitzt er in ihm sein ganzes Leben lang mit dem Gefühl eigentlich ein im höheren Fach Gestrandeter zu sein.

Nun gibt es ja jetzt Orchesterschulen und sie werden hoffentlich die Musiker als das ausbilden, was sie sind und sein sollen, nämlich als S p e z i a l a r b e i t e r. Es kommt also auf eine Beschränkung des Unterrichtes an. Sehr lange hat der junge Mann, der sich zum Orchesterspieler ausbilden lassen will, meistens keine Zeit zum Studieren, weil er wenig Geld hat. Deswegen sollte man ihn nur das lehren, was er im späteren Leben braucht. Es ist eine, den Erfahrungen des Lebens geradezu ins Gesicht schlagende, alte, längst überholte Ansicht, daß jeder tüchtige Mensch eine umfassende Bildung auf dem Gebiete haben sollte, auf dem sein Beruf liegt. Wieviel Zeit und Kraft ist daran verschwendet worden, daß man während der Studienzeit Dinge lernen muß, die man im Leben niemals braucht. Schön: es mag Geltung behalten, daß Mathematik, Latein und Griechisch auch dem nützen, der nur auf der Schule mit diesen Fächern in Berührung kommt, weil die Denktechnik des Kindes und des Heranwachsenden durch die Beschäftigung mit ihnen günstig beeinflußt wird; einem Oboer aber, der sein Leben lang in einem Orchester sitzt, nützt es gar nichts, wenn er einen bezifferten Baß aussetzen, eine Modulation machen kann oder in der Musikgeschichte von Hucbald bis Richard Strauß bewandert ist. Es nützt ihm vielmehr, wenn er Jahre lang, ehe er sich überhaupt wagt, um eine Orchesterstelle zu bewerben, täglich Orchester gespielt hat, unter einem Dirigenten, der nichts durchgehen läßt. Da lernt er vom Blatt lesen, da lernt er sich einordnen in das Ganze, lernt Zeichen beachten, lernt jeder Temposchwankung des Dirigenten folgen, und wenn der Lehrer dann noch die Begabung und die Kenntnisse hat, seinen Schülern in dem Unterricht das Wichtigste über den Stil und den Bau der von ihm eingeübten Werke zu sagen, dann lernt er auch von der Musikgeschichte und der Formenlehre so viel, wie er braucht.

Der Stand der Orchestermusiker muß überhaupt erst einmal als das erfaßt werden, was er ist, nämlich das Gegenstück des künstlerischen Berufes zu den mittleren Berufen der Beamtenschaft. Wie man jemand, der etwa die mittlere Justizlaufbahn wählt, nicht die Rechte studieren läßt, sondern ihm eine seinem zukünftigen Wirken entsprechende Ausbildung gibt, so soll man auch den Orchestermusiker nur das lernen lassen, was er können muß. Das aber viel gründlicher, als es bisher geschehen ist.

Das Gleiche gilt für den Musiklehrer. Hier wird man freilich den Kreis der anzustrebenden Allgemeinbildung größer ziehen müssen, aber die Hauptsache bleibt auch hier, daß während der Studienzeit in viel höherem Maße, als es jetzt geschieht, d a s gelehrt wird, was die Schüler nachher ausüben sollen, nämlich das Unterrichten. Vom ersten Tag des Seminarbesuches an sollte der zukünftige Musiklehrer täglich dem Unterricht eines erfahrenen Lehrers beiwohnen, täglich, womöglich mehrere Stunden; und sobald die Grundlagen für eigenes Unter-

richten gewonnen ſind, ſollte der Schüler täglich ſelbſt unterrichten, beaufſichtigt von einem Lehrer, der ihm während oder nach der Stunde ſagt, was er falſch macht. Die Zeit, die dazu nötig iſt, kann gewonnen werden durch eine weitgehende Beſchränkung der bis jetzt gelehrten Nebenfächer. Es kann jemand ein ausgezeichneter Muſiklehrer ſein, auch wenn er keine Ahnung von vergleichender Muſikwiſſenſchaft hat, wenn er von der Phyſiologie und Anatomie des Gehörs ebenſowenig weiß wie von der Theorie der Chor-, Differenz- und Summationstöne, Fächer, bei deren Prüfung vielleicht Joachim und d'Albert auch durchgefallen wären.

Ganz ſchlimm ſteht es mit der Ausbildung der Opernſänger und -ſängerinnen. Sehr häufig kommen ſie von einem Geſanglehrer, der eine ſogenannte Opernſchule hat, die ein- oder zweimal im Jahre eine kleine Aufführung veranſtaltet, in der die Schüler und Schülerinnen Bruchſtücke aus bekannten Opern in Koſtüm auf einer kleinen Saalbühne aufführen. Die Kritik beſtätigt dann faſt immer, daß da Hocherfreuliches geleiſtet wurde. Und wenn dieſe Schüler dann wirklich an eine Bühne kommen, haben ſie von alledem, was ſie können ſollten, keine Ahnung. Auch die von großen Muſikſchulen Kommenden wiſſen mit Spiel, Maskemachen, Dialogſprechen meiſtens ſo wenig Beſcheid, daß Kapellmeiſter, Korrepetitoren, Spielleiter nun die größte Mühe haben, das zu lehren, was auf der Schule längſt gelernt ſein ſollte. Auch hier iſt zu fordern, daß praktiſcher Unterricht gegeben wird. Wenigſtens drei-, viermal in der Woche müßten die Opernſchüler und -ſchülerinnen, geſchminkt und in Maske auf einer Probebühne auftreten. Soviel als möglich müßte Publikum zu den Übungen eingeladen werden, damit ſich die Schüler daran gewöhnen, öffentlich aufzutreten und die Scheu zu überwinden, die ſo viele Anfangsleiſtungen beeinträchtigt. Allerdings gehört zur Verwirklichung des hier Geforderten, daß die Schüler nicht eigentlich noch Geſang ſtudieren, wenn ſie die Opernſchule beſuchen, ſondern daß die techniſche Ausbildung der Stimme zu einem Abſchluß gekommen iſt, der es erlaubt, daß der Schüler ſich jetzt ganz vorwiegend dem eigentlichen Operndarſtellen zuwenden kann.

Der kulturelle Neubau in der Oper wird ſich nun allerdings noch viel mehr mit dem zu beſchäftigen haben, w a s aufgeführt wird, als w i e es aufgeführt wird. Im Spielplan der deutſchen Opernbühnen iſt von einem Einfluß des Dritten Reiches noch nicht viel zu merken. Das Hauptgeſchäft wird nach wie vor von der Operette gemacht, und da ſteht die Beliebtheit eines Werkes beim Publikum noch immer im umgekehrten Verhältnis zu ſeiner Güte. Man ſcheint zu verkennen, daß nicht die Verfaſſerſchaft eines Juden dazu gehört, um ein Werk zum Kitſch zu ſtempeln. Auch unter den Ariern ſind Herſteller von Schund und ſeichtem Zeug durchaus nicht ſelten. Durch Verordnung Abhilfe zu ſchaffen gegen den Unwert des Spielplanes vieler Bühnen wird nicht ganz einfach ſein. Immerhin wird ſich grundſätzlich doch manches machen laſſen. Vor allem wird es wohl möglich ſein, zu verbieten, daß ältere Werke, die früher einmal in einer anderen Geſtalt beliebt waren, in Revue-Operetten umgewandelt werden. Man gebraucht auch an ſehr angeſehenen Bühnen jetzt gelegentlich den Kniff, daß man in den Voranzeigen zu ſolchen Stücken die Verſchandelung des urſprünglichen Stückes als etwas beſonders Volkstümliches und darum Gutes preiſt. So konnte man vor einigen Monaten, als ein berühmtes Theater etwas verſpätet jetzt erſt die unerhört miſerable Verballhornung des „Weißen Rößls", des Geſchäftes halber herausbrachte, in der Zeitung leſen, daß darin ein altes, beliebtes und gutes Luſtſpiel durch die Einfügung von Tänzen und Geſängen zum echten deutſchen Volksſtück umgewandelt worden ſei. Und allenthalben geben die Theater, München an der Spitze, Zellers alte, nicht beſonders wertvolle Operette „Der Vogelhändler" in einer Revuegeſtalt, die den, der das alte Werk kennt, empören muß! Solche Schändung von Werken — ganz gleich welcher Art ſie ſind — müßte geſetzlich verboten werden. Wenn als Grund für dieſe Umarbeitungen angegeben wird, daß die in der Urgeſtalt jetzt nicht mehr wirkſamen Stücke dadurch unſerem Zeitgeſchmack angepaßt würden, ſo iſt das ein Zugeſtändnis, daß dieſer unſer Geſchmack heruntergekommen iſt, daß wir uns deſſen zu ſchämen haben. Dieſem verrotteten Geſchmack aber zu ſchmeicheln, muß verboten werden. Wo iſt außerdem die Grenze? Iſt es ganz gewiß, daß die Herren Bearbeiter bei den Luſtſpielen und Operetten vom Ende des 19. Jahrhunderts ſtehen bleiben werden, oder iſt nicht zu erwarten, daß eines Tages auch „Fi-

garos Hochzeit" und „Die Entführung" durch Überarbeitung und Einfügung von Tänzen und Gesängen zu echten deutschen Volksstücken umgewandelt werden?

Vor kurzem ist bekannt geworden, daß jemand an einer Operette arbeitet, deren Held Franz Liszt ist; die Musik wird aus Lisztschen Werken zusammengestellt. Man wird den Verfasser des Stückes nicht hindern können, weil es in Österreich geschrieben wird, aber ein Verbot der Aufführung für Deutschland wird sich denn doch wohl durchsetzen lassen.

Der Grund für die starke Stellung der schlechten Operette und des unwürdigen Revuewesens in den Spielplänen der Theater ist nur der Umstand, daß dieses Zeug eben Geld bringt. Und um dieses Geldes willen wird — ich muß immer betonen: auch heute noch, im Dritten Reiche — der Geschmack der Theaterbesucher, der an sich schon nicht besonders gut ist, immer weiter verseucht! Am Volke versündigt sich aber nicht bloß der, der ihm moralisch Ungehöriges bietet, sondern auch der, der ihm ästhetisch Ungehöriges vorsetzt. Der einfache Mann ist zum Guten genau so leicht zu erziehen wie zum Schlechten, was den Geschmack betrifft. Nur muß man ihm nicht die Wahl zwischen dem Guten und dem in lockender Gestalt auf ihn zukommenden Bösen lassen, sondern man muß ihm n u r Gutes bringen. In dieser Hinsicht steht, nebenbei gesagt, das Konzertwesen hoch über dem Theater. Es hat genau so schlechte Zeiten durchzumachen wie das Theater, aber es macht in den Programmen dem schlechten Geschmack nicht das geringste Zugeständnis. Sonst wären wir auch schon so weit gekommen, daß wir statt Symphonien und anderen ernsten Werken Foxtrotts bieten würden oder was sonst noch der schlechte Geschmack von uns forderte.

Das Umkehren auf dem Wege, den das Theater nun schon so lange zum Schaden des Geschmackes marschiert, wird nicht ohne Opfer geschehen können. Es wird sich rächen, daß man die Gestaltung des Spielplanes zum großen Teil von Laune und Willen der Menge abhängig gemacht hat. Und doch kann es nicht so bleiben, wie es ist, wenn nicht das Theater den volkserzieherischen Zielen des Nationalsozialismus in verhängnisvoller Weise widerstreben will. Will man Schund und Kitsch endgültig von der Bühne verbannen, so muß ganz radikal vorgegangen werden. Man muß den Besuchern gerade die Operetten, Revuen und sonstigen Nichtigkeiten, die es bevorzugt, überhaupt nicht mehr bieten. Dann werden sehr viele wegbleiben, und das wird einen beträchtlichen Fehlbetrag in den Theaterkassen geben. Aber man hat sich zu entscheiden, ob man wirklich zwei oder drei Jahre geringere Einnahmen hat, also noch etwas mehr für die Kunst leisten muß als 3 Komma so und soviel Prozent, oder wieviel man nun bisher dafür ausgegeben hat, oder ob man nach wie vor die Kunst prostituieren will. Entscheidet man sich dafür, dann soll man aber auch nicht immer die großen Worte im Munde führen: durch das Theater soll deutscher Geist gestärkt werden. Und vor allem soll man dann nicht auf das Theater von früher schimpfen, weil man ja, wie dieses es der besseren Einnahmen wegen auch nicht verschmäht, gelegentlich, und zwar recht häufig, Amüsierbudike zu sein.

Wenn ein Theater wirklich ein paar Jahre durchhält, nur das zu geben, was vor dem guten Geschmack zu verantworten ist — das kann auch sehr leicht und kann auch sehr lustig sein —, dann wird das Publikum gar nicht mehr nach dem albernen Zeug verlangen, an dem es früher einzig Gefallen fand, oder das doch von ihm wenigstens in nicht zu verteidigender Weise bevorzugt worden ist. So wie der Zustand jetzt ist: heute Schlageter-Passion und morgen eine Operettenrevue auf derselben Bühne, kann es nicht weiter geben. Bei allem, was den Namen Kunst tragen will, ist Reinlichkeit das erste Erfordernis.

Das Wort Reinlichkeit bringt mich auf etwas, das ich hier doch auch erwähnen möchte, da für den Neubau der deutschen musikalischen Kultur ja eine erhöhte Sauberkeit auch in der Ausführung aller Musik von Wert sein wird. Nun ist diese Sauberkeit bekanntlich gebunden an die Genauigkeit der Notenvorlage. Eine musikalische Leistung kann erst gut sein, wenn alles richtig ist, und richtig gespielt kann es nur werden, wenn es in den Noten richtig dasteht. Jeder Mensch — das verlangt nicht nur der neue Staat, sondern das ist von jeher ein Gebot des Gemeinschaftswesens —, jeder Mensch muß restlos seine Pflicht tun. Eine Ausnahme davon bildet nur ein einziger Beruf: der Notenkorrektor. Er braucht durchaus nicht etwa alle Fehler aus

der Partitur und den Stimmen herauszufuchen, die ihm zur Durchficht gegeben werden, wenn er nur überhaupt welche fucht, genügt das fchon. Die, die er ftehen läßt, fuchen fpäter zahlreiche Kapellmeifter und Hunderte von Mufikern in mühfamen Proben heraus. Das hält zwar fehr auf, nimmt viel von der zur Verfügung ftehenden Probezeit weg und fchadet deshalb nicht felten auch der Güte der Vorftellung. Aber das macht alles nichts: nach der Anficht der Verleger, denen fich die Dirigenten, die Intendanten und die Mufiker zu fügen haben, genügt es, wenn der Korrektor eine gewiffe Anzahl von Fehlern findet, alle brauchen es nicht zu fein.

Meine Herren! Das klingt wie Übertreibung, und ift doch wortwörtlich wahr. Das ift auch eine Angelegenheit, um die ich feit Jahrzehnten kämpfe, ohne den mindeften Erfolg. Als ich im Jahre 1913, alfo vor mehr als zwanzig Jahren, am Weimarer Hoftheater die „Ariadne" von Richard Strauß (in der urfprünglichen Faffung) einftudierte, ergab fich bei der erften Orchefterprobe, daß noch Fehler in dem Material waren. Ich machte mir die Mühe, jede einzelne Stimme mit der Partitur zu vergleichen, und fand noch Hunderte von Fehlern. Ich habe diefe Fehlerlifte damals in den Mitteilungen des Verbandes Deutfcher Orchefter- und Chorleiter veröffentlicht und in den dazugefügten Bemerkungen die Frage aufgeworfen, ob es nicht eine vermeidbare Nachläffigkeit fei, ein Material fo voller Fehler in die Welt hinausgehen zu laffen. Der Verlag Fürftner antwortete damals, außer mir hätte niemand das Material beanftandet. Daß die Unzahl von Fehlern in dem Material vorhanden waren, konnte der Verlag nicht leugnen. Das ift alfo, wie gefagt, vor mehr als 20 Jahren gewefen. In diefem Winter nun habe ich im Stadttheater in Aachen die „Arabella" dirigiert. Es fpielte fich wieder genau dasfelbe ab: über die vielen Fehler hinaus, die fchon in einer vom Verlag nachgelieferten Lifte enthalten waren, und die in die Stimmen zu übertragen auch fchon eine beffer anzuwendende Zeit koftete, fand ich bei meiner Durchficht der Stimmen in ihnen und in der Partitur noch 258 Fehler. Und auf die Befchwerde der Intendanz bei dem Verleger antwortete diefer wörtlich:

„Ich bedauere es außerordentlich, daß das Material Fehler enthält, was fich aber erfahrungsgemäß bei keinem Bühnenmaterial trotz forgfältigfter Revifion vermeiden läßt. Auch das Orcheftermaterial der „Arabella" ift mehrmals revidiert worden. Ich habe daher die feitens meiner Firma ftets bei der Herftellung von Notenmaterial angewandte Sorgfalt auch bei der Anfertigung des Arabellamaterials berückfichtigt. Darf ich mir erlauben, auch darauf hinzuweifen, daß von den rund 50 Opernbühnen, die das Arabellamaterial geliefert erhielten, keine einzige das Orcheftermaterial irgendwie beanftandet hat. Die in dem Material enthaltene Anzahl Fehler geht alfo keinesfalls über den üblichen Rahmen, den alle derartigen Opernmateriale noch an Fehlern enthalten, hinaus. Von einer minderwertigen Befchaffenheit der von mir gelieferten Ware kann daher keinesfalls die Rede fein, und infolgedeffen entfällt auch irgendeine etwa zu leiftende Entfchädigung."

Über die Sache felbft ift wohl kein Wort zu verlieren. Der Verlag Fürftner erklärt mit aller Entfchiedenheit, daß es von niemand beftrittener Gebrauch fei, Hunderte von Fehlern in den Stimmen zu belaffen. Er fetzt in einer geradezu zynifchen Weife Eigennutz über Gemeinnutz, denn die faule Ausrede, das Stehenlaffen einer folchen Fülle von Fehlern wäre auch bei größter Sorgfalt nicht zu vermeiden, kann niemand gelten laffen. So gut ich fie gefunden habe, hätte fie ja wohl auch ein Korrektor finden können; der hätte allerdings für feine Arbeit bezahlt werden müffen, und um der geringen Erfparnis willen, die fich der Verlag da leiftet, können an rund 50 Theatern die Kapellmeifter und Mufiker ihre Zeit und ihre Kraft opfern.

Diefer Art von Gefchäftsgebaren muß unbedingt ein Ende gemacht werden! In welchem anderen Gewerbezweig wäre etwas Ähnliches möglich? Und follen tatfächlich die Verleger die einzigen fein, die ihre Ware in unbrauchbarem Zuftand abliefern und vom Bezieher verlangen, er foll fich felber drum kümmern und fie in Ordnung bringen! Die Behauptung, ein folches Material könne nicht fehlerlos geliefert werden, ift einfach nicht wahr. Da aber, wie die über

20 Jahre verteilte Erfahrung mit dem Verlage zeigt, an ein freiwilliges Aufgeben des unzulässigen Geschäftsgebarens nicht zu denken ist, so müssen gesetzliche Bestimmungen geschaffen werden, die die Verleger zwingen, fehlerfreies Material zu liefern. Denn die Losung für die Zukunft heißt: Reinlichkeit in allem, was irgend mit der Kunst zusammenhängt.

Vor wenigen Tagen hat Herr Reichsminister Dr. Goebbels gesagt: „Die Kunst an sich kann nur gedeihen, wenn man ihr größtmögliche Entwicklungsfreiheit gibt. Und diejenigen die die Kunst und überhaupt die ganze Kultur glauben einengen und beschneiden zu können, versündigen sich damit an der Kunst und an der Kultur."

Wie verhält sich nun, frage ich zum Abschluß meiner Ausführungen, die Kunst**kritik** zu dieser Forderung nach völliger Entwicklungsfreiheit der Kunst?

Die Geschichte der Kunst ist die Geschichte der Künstler. Wer die Kunst fördern will, muß die Künstler schützen. Die Kunst ist aber nicht um ihrer selbst willen da, sondern um des Volkes willen. Soll sie diesem Volke so nahe treten, wie es ihr möglich ist, so darf das Urteil des Volkes nicht getrübt werden. Andererseits ist diesem Volke Belehrung auf dem Gebiete der Kunst oft nötig und nützlich. Das Schrifttum, das in verständlicher Form die Öffentlichkeit über Wesen und Wert von Kunstwerken und Kunstleistungen aufklärt, gleichgültig, ob es durch Bücher oder durch Zeitungsaufsätze geschieht, hat nicht nur seine Berechtigung, sondern muß als durchaus willkommen bezeichnet werden. Ist aber die sogenannte Tageskritik ein solches Schrifttum?

Der Kampf gegen die Zeitungskritik scheint aussichtslos zu sein. Auch die überzeugtesten Gegner des gegenwärtigen Systems sind der Ansicht: Die Kritik ist ein Übel, das abzuschaffen aber unmöglich ist. Nun, seit einem Jahre denkt man ja in Deutschland über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Abschaffung hergebrachter Einrichtungen anders als vorher. Die Parteien hat man auch für ein Übel gehalten, das aber notwendig sei und sich nicht abschaffen ließe. Der neue Staat fragt danach, ob eine Sache für das Volk und sein Bestes nötig ist oder ob es ihm vielleicht schadet. Ist das der Fall, so denkt der neue Staat gar nicht daran, die Sache bestehen zu lassen. Was also bisher völlig unmöglich erschien, nämlich der täglich in den Zeitungen geübten Kritik an Kunstwerken und Kunstleistungen einmal zu Leibe zu gehen, das **ist** jetzt möglich, mehr noch: wenn es sich darum handelt, festzustellen, was der Staat tun könne, um den Neubau musikalischer Kultur in Deutschland zu fördern, so ist es eine Pflicht, auch die Frage nach dem Nutzen oder Schaden der öffentlichen Kritik aufzuwerfen und zu prüfen, ob es sich hier tatsächlich um etwas in dieser Gestalt Unentbehrliches handelt oder ob nicht auch hier die Zeit gekommen sei, die Auswüchse zu beschneiden und damit Kunst und Künstlerschaft von einer unerträglichen und unwürdigen Bürde zu befreien.

Zunächst wollen wir doch einmal daran denken, daß die Sitte, jede Theateraufführung und jedes Konzert in den Zeitungen zu kritisieren, noch gar nicht sehr alt ist. Erst im 19. Jahrhundert hat man damit angefangen, und zwar ziemlich langsam. Goethe, der für alle Erscheinungen des Geisteslebens einen sicheren Blick hatte, hat einmal zu Eckermann gesagt: „Jenes ungestörte, unschuldige, nachtwandlerische Schaffen, wodurch allein etwas Großes gedeihen kann, ist gar nicht mehr möglich. Unsere jetzigen Talente liegen alle auf dem Präsentierteller der Öffentlichkeit. Die täglich an 50 verschiedenen Orten erscheinenden kritischen Blätter und der dadurch im Publikum bewirkte Klatsch lassen nichts Gesundes aufkommen. Wer sich heutzutage nicht ganz davon zurückhält und sich nicht mit Gewalt isoliert, ist verloren. Es kommt zwar durch das schlechte, größtenteils negative ästhetisierende und kritisierende Zeitungswesen eine Art Halbkultur in die Massen, allein dem hervorbringenden Talent ist es ein böser Nebel, ein fallendes Gift, das den Baum seiner Schöpfungskraft zerstört, vom grünen Schmuck der Blätter bis in das tiefste Mark und die verborgenste Faser."

Und an Zelter hat Goethe einmal geschrieben: „Das Vortreffliche sollte durchaus nicht bekrittelt noch besprochen, sondern genossen und andächtig im stillen bedacht werden."

Es handelt sich hier bei diesen Aussprüchen Goethes um Äußerungen aus den Jahren 1824 und 1827. Damals erschienen Kritiken meist nur in Zeitschriften. Was würde Goethe gesagt

haben, wenn er es erlebt hätte, welche aufdringlich und anmaßende Rolle die Tageszeitungskritik in unserer Zeit an sich gerissen hat.

Der Herr Reichspräsident hat durch die Verordnung zum Schutze von Volk und Staat (vom 28. Februar 1933) auch den Paragraphen 118 der Verfassung aufgehoben, in dem es heißt: „Jeder Deutsche hat das Recht, innerhalb der Schranken der allgemeinen Gesetze seine Meinung durch Wort, Schrift, Druck, Bild oder in sonstiger Weise frei zu äußern." Die Demokratie hat kaum auf ein anderes Grundrecht der Verfassung größeren Wert gelegt als auf das der freien Meinungsäußerung. Und auf den ersten Blick scheint die auf solche Weise gewährte Freiheit etwas zu sein, das dem Staatsbürger nur erfreulich sein könnte. Wenn man aber bloß einmal daran denkt, daß die unbeschränkte Meinungsäußerung von dem Gesetze jedem Deutschen gewährt wird, gleichgültig, ob er mündig oder unmündig oder gar entmündigt ist, ob er im Besitz der bürgerlichen Ehrenrechte ist oder nicht, ob er ein Verbrechen begangen hat, ob er in einer Fürsorgeanstalt sitzt, ob er klug oder dumm, gebildet oder ungebildet ist, dann wird einem die „Segnung" dieses Paragraphen doch in einem etwas anderen Lichte erscheinen.

Es war also eine Pflicht der Regierung, zunächst einmal der freien Meinungsäußerung derjenigen einen Riegel vorzuschieben, die sie an der ruhigen, verantwortungsvollen Arbeit, die geleistet werden muß, hindern könnten, indem sie dem Volke etwas Verkehrtes, Schädigendes durch die Presse einflößen. Leider gilt die Aufhebung jenes Paragraphen in der Praxis für die Kunstkritik nicht. Hier hat nach wie vor jeder Deutsche das Recht, durch die Presse seine Meinung verbreiten zu lassen, ob er die nötigen Kenntnisse und die sittlichen Eigenschaften hat, die zur Ausübung eines Kritikeramtes unerläßlich sind oder nicht. Der Kritiker hat auch im neuen Staate das Recht behalten, durch die Veröffentlichung seines ganz persönlichen, oft durchaus unzutreffenden Urteils die Künstler in ihrem Ansehen, unter Umständen in ihrem Vorwärtskommen zu schädigen, wie es ihm und der Schriftleitung der von ihm bedienten Zeitung beliebt; und gegen das Urteil gibt es keine Berufung, denn die Zeitung hält zur Wahrung ihres Ansehens zu dem Kritiker und nimmt eine Entgegnung kaum jemals auf. Im Gegenteil: wenn sich der Künstler wehrt, so wird er in der Öffentlichkeit hingestellt als jemand, der von seinen eigenen Leistungen zu stark eingenommen ist, um ein „unparteiisches Urteil" über sie vertragen zu können.

Herr Minister Dr. Goebbels hat unlängst gesagt: „Wenn eine Kunstrichtung als Interpreten ein Genie gewinnt, dann bedarf dieses Genie keiner staatlichen Unterstützung und Förderung und nicht des Segens einer Reichskulturkammer." Das ist richtig, aber auch das Genie bedarf unter Umständen der Kritik gegenüber des Schutzes von Staat und Kammer. Es sollte niemals vergessen werden, wie Bruckner, der Wehrlose, unter der hämischen und sachlich völlig falschen Kritik Hanslicks gelitten hat, und daß eine rechtzeitige Bruckner*pflege* durch Hanslicks Stellungnahme um Jahrzehnte verzögert worden ist. Etwas ganz Gleiches kann heute genau so wieder geschehen. Und dagegen müssen unbedingt Maßregeln ergriffen werden.

Wer sind die Musikkritiker heutzutage? Es sind zu einem kleinen Teil Fachleute, deren Wirken nicht zu beanstanden ist, die sich bemühen, gerecht zu urteilen, alles Verletzende im Ausdruck zu vermeiden und durch ihre Aufsätze die Öffentlichkeit auf das Gute hinzuweisen und sie vor Schlechtem zu warnen. Zum weitaus größten Teil aber sind es keine Fachleute, es fehlt ihnen also überhaupt die Berechtigung, mitzureden über Dinge, die ein größeres Wissen und mehr Erfahrung auf Sondergebieten voraussetzen, wenn jemand zugestanden werden soll, daß er über sie urteilt.

Dieser weitaus größere Teil der Kritiker müßte überhaupt verschwinden. Das wäre natürlich nur möglich, wenn die kritische Tätigkeit in den Zeitungen wesentlich eingeschränkt würde. Es ist meiner Meinung nach nicht nötig, daß jede „Waffenschmied"-Vorstellung und jedes Volkssymphoniekonzert *kritisch* besprochen wird. Ein einfacher Bericht, ohne Stellungnahme zu dem Geleisteten, würde vollständig genügen, wenn schon überhaupt alles, was im Theater geschieht oder im Konzertsaal, in der Zeitung wiederzufinden sein muß. Früher, als fünf Zeitungen in einer Stadt noch fünf verschiedene Richtungen vertraten, hieß es, jede

Zeitung müßte einen besonderen Musikkritiker haben, weil der zu der Partei der Zeitung gehören mußte und weil ja unter dem Strich dieselbe Politik getrieben wurde wie im politischen Teil. Jetzt ist das aber doch ganz anders. Die Zeitungen haben doch alle dieselbe Meinung; warum kann also nicht ein Kritiker für alle fünf Zeitungen schreiben? Noch dann wird es sehr schwer sein, in einer Stadt von 150 000 Einwohnern den einen zu finden. Ein Gedanke, den Otto Neitzel, der selbst ein sehr guter Kritiker war, einmal ausgesprochen hat, sollte doch jetzt noch einmal durchdacht werden: Er hat nämlich vorgeschlagen, daß die Zeitungen mehrerer Städte sich einen gemeinsamen Kritiker halten, der dann herumzureisen hätte und die wichtigeren musikalischen Ereignisse der einzelnen Städte für deren Zeitungen besprechen müßte. Er würde dabei die örtlichen Verhältnisse gut kennen lernen, würde die Erfahrung gewinnen, die nötig ist, um relativ urteilen zu können — eine Eigenschaft, die sehr vielen Kritikern fehlt —, und man würde sich einen Kritiker von Bedeutung leisten können, der ein beträchtlich hohes Gehalt haben könnte, weil dessen Zahlung sich ja auf eine ganze Reihe von Zeitungen verteilen würde.

Aber wie das Beispiel Hanslicks zeigt, der ja seinerzeit der angesehenste und maßgebendste aller in deutscher Sprache schreibenden Musikkritiker war, handelt es sich nicht nur darum, die kleinen Kritikaster zu entfernen, sondern die Diktatur der Kritik abzuschaffen. Wäre es zu Hanslicks Zeiten üblich gewesen, daß auf eine schiefe und rüde Kritik ein Fachkundiger hätte antworten dürfen, so hätte die Zeitung, für die er schrieb, sehr bald gemerkt, daß es eine Blamage für sie war, wenn in ihren Spalten beständig Meister wie Wagner, Liszt, Bruckner, Hugo Wolf wie die Stümper behandelt wurden.

Um noch einmal den Präsidenten unserer Reichskulturkammer anzuführen: von einem großen Teil der Musikkritik gilt, was Dr. Goebbels von der deutschen Presse überhaupt gesagt hat: „Sie kennt offenbar nicht eine souveräne, edle, wohlwollende Kritik, die vermischt ist mit positiven und guten Ratschlägen."

Ich meine aber, sie muß sie kennen lernen, wenn sie beim Neubau deutscher musikalischer Kultur helfend und nicht hindernd eingreifen will.

*

Meine Herren! Wir sind stolz darauf und dankbar dafür, daß wir Kunstausübende die erste Gruppe sind, die im neuen Reiche berufsständig gegliedert worden ist. Die Verfassung des alten hat die Kunst nur in einem einzigen Paragraphen genannt, nämlich in dem Nr. 142, der den Wortlaut hat: „Die Kunst, die Wissenschaft und ihre Lehre sind frei, der Staat gewährt ihnen Schutz und nimmt an ihrer Pflege teil." In seinem ausgezeichneten Kommentar zu diesem Paragraphen in Nipperdeys Sammelwerk über die Weimarer Verfassung sagt der Hallische Rechtslehrer Prof. Dr. Kitzinger, daß die zweite Hälfte des Paragraphen: „der Staat gewährt ihnen Schutz und nimmt an ihrer Pflege teil" als ein unbestimmt gehaltenes Versprechen zwar nicht bedeutungslos sei, denn in Erfüllung dieses Versprechens habe sich das Reich an der Notgemeinschaft deutscher Wissenschaft wirksam beteiligt und auch — freilich nur sehr bescheidene — Mittel der notleidenden Kunst zur Verfügung gestellt, aber daß dieses Versprechen in keinem Einzelfall zu verwerten sei.

Die Gründung der Reichskulturkammer ist der Beweis, daß der nationalsozialistische Staat die Kunst höher einschätzt, als daß er ihr nur ein unbestimmtes, vieldeutiges und doch nichtssagendes Versprechen hinsichtlich ihres Schutzes und ihrer Pflege gäbe. Er weiß, daß die Musik die Kunde davon, was deutsches Wesen und deutsche Art ist, in der ganzen Welt verbreitet hat, weiß, daß das Ansehen unseres Vaterlandes aufs engste verbunden ist mit dem Ansehen seiner Kunst und weiß, daß die Musik dem Deutschen in noch höherem Maße als allen anderen Völkern den Segen wahrer Erhebung und Seelenstärkung bringt.

Wir vertrauen diesem Staate, weil wir wissen, daß er als seine Aufgabe ansieht, was uns als höchstes Ziel unseres Wirkens vom Schicksal zugewiesen ist: zu streben nicht nur nach einem Wiederaufbau der deutschen Kultur, sondern nach einem Wiederaufrichten des deutschen Menschen.

3. Die nationalsozialistischen Grundsätze für die Neugestaltung des Konzert- und Opernbetriebes.

Vortrag, gehalten in der Reichsmusikkammer zu Berlin am 16. Februar 1934 von Univ.-Professor Dr. Karl Hasse, Tübingen.

Wenn ich über nationalsozialistische Grundsätze reden soll, so muß ich versuchen, solche aus den bisher bekannt gewordenen Äußerungen führender Nationalsozialisten abzuleiten. Oder man traut mir zu, daß ich den Geist des Nationalsozialismus als Ganzes erschaut und erlebt habe und so von innen her solche Grundsätze zu entwickeln vermag. Noch etwas Drittes ist möglich: wem von Jugend aus ein starkes Erlebnis dessen vergönnt war, was deutsche Musik heißt, wer dann auf solchem Grunde für die deutsche Musik verantwortlich zu fühlen und zu wirken in der Lage war, der hat unter allen Umständen in den Jahren der Zersetzung des deutschen Geistes und der Versuche, auch die deutsche Musik zu zersetzen, das Gefühl gehabt, daß nur ein gänzlicher Neubau aller Verhältnisse, entsprungen aus einer gänzlichen Änderung allen öffentlichen Denkens und Wollens, den Zusammenbruch des deutschen Musiklebens verhüten oder das davon bereits Zusammengebrochene neu erstehen lassen könne. Wer die volle Unmöglichkeit in sich gefühlt hat, mit den führenden und bestimmenden Kräften der Periode des inneren Verfalls und der äußeren Geschäftigkeit irgendeinen Pakt zu schließen, wer dann schließlich nur noch den Ausweg auch für die deutsche Musik sah, daß das Ganze des deutschen Lebens eine völlige Umgestaltung erfahren mußte, der konnte wohl schon allein von seinen Erfahrungen mit der deutschen Musik her die Grundsätze erkennen, die als nationalsozialistische heute endlich Geltung erfordern und Möglichkeiten finden, sich zu äußern oder sogar sich durchzusetzen. Denn der Nationalsozialismus ist in allen seinen Äußerungen kenntlich als bewußtes Einsetzen zur Rettung alles wahrhaft Deutschen zunächst in Deutschland selbst. Die deutsche Musik ist die reinste künstlerische Darstellung und Offenbarung dessen, was zu innerst deutsch ist. Deutsche Grundsätze für den Aufbau einer Musikpflege und nationalsozialistische können nur die gleichen sein, — sofern man an jenes unbedingte Deutschtum denkt, das ein völliges ganzes Deutschtum innerster Wahrhaftigkeit und Folgerichtigkeit ist, wie es uns der Führer lehrt und vorlebt, wie er es als Nationalsozialismus organisiert, um Deutschland zu einem deutschen Lande zu machen.

In der Konsequenz des Denkens hat für die deutsche Kunst Richard Wagner eine solche unbeirrbare Deutschheit zu bewähren getrachtet, als er nicht nur deutsche Kunstwerke von deutscher, d. h. ganz aus der Gesamtidee heraus durchfühlter Form und deutschem Inhalte schuf, sondern auch organisatorisch ganz neue Wege ging und in immer bewußterer und durchgreifenderer Abwendung von den Formen der zivilisatorischen Gesellschaftskultur schließlich sein Festspielhaus baute. Freilich war er in seiner Kunstanschauung so sehr von einem bestimmten, nur ihm eigenen Ideale des Zusammentretens der verschiedenen Künste zum Gesamtkunstwerke erfüllt, daß er für die Entwicklung der einzelnen Künste und für die Gesetze, die für sie gerade auch vom Standpunkte des deutschen Kunstempfindens und der deutschen kulturellen Notwendigkeiten aus gültig sind, den Blick verlor. So konnte er z. B. die Funktion nicht begreifen, die Brahms für die deutsche Musik auf sich genommen hatte. Aber beispielgebend wird er immer bleiben, wenn man danach trachtet, ein deutsches Kunstleben aufzubauen. Sicher nicht in allen Einzeldingen, aber doch in den großen Grundsätzen.

Wenn man diese Grundsätze mit denen vergleicht, die der Nationalsozialismus verkündet, so findet man außerordentliche Ähnlichkeiten. Wenn Wagner sagt: „Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen tun", so könnte das freilich wie ein Bekenntnis zum l'art pour l'art klingen, als ob gemeint sei, daß ein Kunstwerk um seiner selbst willen geschaffen sei. Für den Nationalsozialismus ist nichts um seiner selbst willen da, sondern alles hat einen gemeinnützigen Zweck, und alles hat zu geschehen für Deutschland und das deutsche Volk. Wagners Wort ist dennoch, wenn man es im richtigen Zusammenhang betrachtet, ganz in diesem nationalsozialistischen Sinne gemeint. Er wollte eine deutsche Kunst schaffen, die ihre

Wahrheit aus sich selbst, d. h. aus ihrer Deutschheit hat, also Offenbarung des deutschen Wesens und des deutschen Volkes ist. Damit wollte er die Deutschen auf ihr eigenes Wesen zurückführen. Die Respektierung der inneren Gesetze des Kunstwerkes ist auch für Wagner die Respektierung der inneren Bindung an die blutmäßige und kulturelle Verbundenheit mit dem deutschen Volk. Die Zwecklosigkeit der Kunst ist nur eine Umschreibung dessen, daß sie aus dem inneren Müssen entspringt, wenn sie echt ist. Und echt ist sie nur, wenn sie jene Bindungen aufweist, denen sich der Schöpfer des Kunstwerkes aus dem zwingenden Gefühl der Verantwortlichkeit unterwirft. Wem gegenüber besteht aber diese Verantwortlichkeit? Der religiöse Mensch wird sagen: nur vor Gott. Aber gerade der religiöse Mensch weiß, daß er damit nicht die Freiheit gewinnt, von den Mitmenschen abzusehen und eine Einzelexistenz aufzubauen. Er sieht sich auf sein Gewissen angewiesen, und statt rein geistiger Bindungen treten die des warmen Herzbluts in Kraft.

Auch die vom Nationalsozialismus geforderte „Volksverbundenheit" ist keineswegs ein Widerspruch gegen die religiöse Bindung an das Gewissen. Im Gegenteil: recht verstanden ist sie dasselbe. Das Gewissen des deutschen Menschen ist vielleicht etwas anders beschaffen, als das eines anderen. Vielleicht ist dieses innere Verantwortlichkeitsgefühl, das sich in jedem Augenblick und bei jeder Handlung, besonders auch beim Gestalten und Nachgestalten von Kunstwerken, der Gesamtheit verbunden und verpflichtet weiß, etwas dem deutschen Menschen besonders Zugewiesenes. Ihm entspringt auch die nationalsozialistische Erkenntnis von der Fundamentalkraft der Begriffe Gemeinnutz und Volksverbundenheit.

In der Anwendung auf unser Konzert- und Opernwesen ergibt sich aus solchen Feststellungen, daß hier nichts nur von außen aufgebaut werden darf. Wenn das mir zur Behandlung aufgegebene Thema von Konzert- und Opernbetrieb spricht, so könnte leicht die Meinung entstehen, es sei an die Möglichkeit eines äußeren Aufbaues und eines Betriebes gedacht, den man nur in geeigneter Weise zu organisieren braucht, damit er dann läuft. Wir haben uns aber dahin zu entscheiden, daß beim Fehlen des tieferen inneren Wertes und Sinnes ein Konzert- und Opernwesen eher zu beseitigen als zu stützen oder neu aufzubauen wäre. Selbst die wirtschaftlichen Gesichtspunkte, die doch wahrlich in der heutigen Lage wichtig genug sind, hätten gänzlich zu schweigen, wenn es auf weiter nichts hinauskäme, als auf einen Betrieb, der so und so viele Leute zu ernähren hat. Staatliche Zuschüsse oder private geldliche Zuwendungen, sowie alle organisatorischen Maßnahmen hätten ohne Weiteres zu unterbleiben, wenn es sich um einen Betrieb handelte, der nicht aus tiefen inneren Notwendigkeiten sein Dasein begründete. Es muß eine vollkommene Absage erfolgen an ein Konzert- und Opernleben, wie es die Nachkriegszeit vielfach durchzuführen versuchte, das nichts zu sein brauchte als eine Durchführung geschäftlicher Maßnahmen, wobei die Kunst als eine Ware behandelt wurde, für die Konjunkturen vorhanden waren oder künstlich geschaffen wurden. Schlimmer noch, wenn eine Hochkonjunktur für solche Kunst einzuleiten versucht wurde, die nicht nur ohne innere Notwendigkeit war, sondern neben dem Leerlauf der Kunstmaschine noch den anderen Zweck verfolgte, den deutschen Geist zu zersetzen, die gesunden deutschen Kunsttraditionen zu untergraben, eine Herrschaft des Intellekts volksfremder Kreise zu begründen. Diese Ziele lösten oft sogar noch stärkere Antriebskräfte und Anstrengungen aus, als die rein geschäftlichen. Es wurde oft deutlich, daß es nicht einmal mehr darauf ankam, den Betrieb in Gang zu halten, sondern daß der Trieb zur Zersetzung der stärkere war. Denn das Volk in seinem noch immer gesunden Instinkt wandte sich ab von einem Kunstbetrieb, der ihm die Erzeugnisse eines zersetzenden Ungeistes aufdrängen wollte. So zog man die Konsequenzen und ging dazu über, auf anderem Wege jenen Geist ins Volk zu tragen, der die Zersetzung der wahren großen deutschen Kunst bedeutete.

Hier kommen wir nun auf Zusammenhänge, die nicht leicht zu durchschauen sind. Der Ruf zur Abwendung von einem zivilisatorischen Kunstbetrieb war ja schon längst ergangen, schon in einer Epoche, als der jüdisch geleitete Marxismus noch nicht in der Politik führend war. Immer schon, durchs ganze 19. Jahrhundert hindurch, haben die deutschen Künstler mit vollem Einsatze ihrer Persönlichkeit kämpfen müssen, um dem deutschen Volke die deutsche

Kunst zu erhalten und weiter zu bauen. Nun wurde aber von gewissen Kreisen die Front des Kampfes zu verschieben getrachtet. Der Intellektualismus bemächtigte sich gewisser Schlagworte, um das deutsche Volk gegen die große deutsche Kunst zu stellen. Gerade heute erleben wir es wieder, daß der Begriff der „Volksverbundenheit" von denselben Leuten, die dem Kestenberg-Regime dienstbar gewesen sind, benutzt wird, um sich und ihrer Anschauungsweise im neuen Deutschland den selben Einfluß nochmals zu verschaffen, den sie im marxistischen Staatswesen hatten. Es handelt sich hier wiederum um die besondere Betonung der Musikerziehung. Die deutsche Jugend wird wiederum weggeleitet von der Musik, die große deutsche Meister aus blut- und geistmäßiger Verbundenheit mit dem deutschen Volke und der deutschen Kultur heraus gestaltet haben. Selbst das Volkslied wird in den Dienst einer intellektualistischen Erziehungsmethode gestellt, die zugleich eine nivellierende ist, da sie Ansätze zu höherem Können und höherem Wollen systematisch unterdrückt. Hierzu hat man sich der einheitlichen Zusammenfassung in der Musikkammer entzogen und sich in die Organisation „Volk und Heimat" begeben. Dort findet man heute in der Abteilung „Volksmusik" alles organisiert, was sich zu Kestenbergs Zeiten „Erneuerungsbewegung" nannte. Heute nennt man dies „deutsche Musikbewegung", macht einige kleine Zugeständnisse an einen „Musikbetrieb", durch die man nur um so sicherer wiederum auf die gesamte Musikentwicklung Einfluß zu gewinnen hofft und Angriffsflächen abschleift. Man fühlt sich bereits als Vertretung der nationalsozialistischen Einstellung, nicht nur zum Volkstum, sondern auch zur Musik. Ich verweise dafür auf Heft I der Zeitschrift „Musik und Volk", herausgegeben vom Reichsbund „Volksbund und Heimat" im Bärenreiterverlag. Auch auf den diesem Heft beiliegenden Prospekt des „Arbeitskreises für Hausmusik" weise ich ganz besonders hin.

Man wird mir nach Kenntnisnahme dieser Bestrebungen erwidern: „Die guten Seiten dieser Sache dürfen nicht übersehen werden", genau so, wie mir Professor Moser vor Jahren schon von der Kestenberg-Jöde-Bewegung, genannt preußische Schulmusik-Reform, und von der damaligen Jugendmusikbewegung sagte. Ich konnte damals nur erwidern, daß mir leider die schlechten Seiten entgegengetreten seien, und daß das Gute wohl gerade dieser Bewegungen und dieser Persönlichkeiten nicht bedürfe.

Man muß allerdings auch den weltanschaulichen Grundlagen dieser Entwicklung sehr genau nachgehen, um ihre eigentlichen Wurzeln und letzten Ziele aufzuspüren. Unendlich viele oft höchst wertvolle Menschen haben sich mit ihr verbunden, weil so manches daran wirklich zu versprechen schien, zu den Wurzeln der deutschen Musik zu führen. Man sah nicht, daß Ansätze, die in der deutschen Musik zu fruchtbarer Weiterentwicklung hätten kommen können, wie etwa die Wiederanknüpfung an alte Musikformen und alte Musiziergewohnheiten, auch gerade bei der Begründung des Widerstandes gegen den einreißenden Geschäftsbetrieb im Konzertwesen durch die Verknüpfung mit einer typisch intellektuellen Musikanschauung sogleich wieder verschüttet wurde. Wer im letzten Jahrzehnt gegen den Musikbolschewismus der Donaueschinger oder Wien-Berliner Richtung, gegen den „Melos"-Kreis oder die internationale Nivellierung bei der Universal-Edition oder bereits bei Verlagen wie Schotts Söhne eingestellt war, der sah sich sehr schnell auch einer Koalition mit der sog. Jugendmusikbewegung gegenüber. Es galt und gilt heute wieder ganz besonders, den gemeinsamen Wurzeln nachzuspüren, durch die alle diese Bewegungen und Richtungen miteinander verknüpft waren. Und dieses Gemeinsame war eben eine Musikanschauung, die nicht vom inneren Werte ausging, sondern von der äußeren Stilform, also nicht vom Persönlichen und Verantwortlichen, sondern vom Unpersönlichen und Unverantwortlichen.

Gegen ein Konzertwesen des Verfalls, mit Vorführung von interessanten Stilexperimenten aus allen Jahrhunderten oder mit dilettantischen oder raffinierten Versuchen, krampfhaft eine neue Haltung zu beweisen, haben alle diese Kreise nie ernstlich etwas eingewendet. Aber gegen deutsche, verantwortungsbewußte Künstler, deren Leben sich im Dienste der Musik der großen deutschen Meister verzehrte, haben sie stets ihre Hauptangriffe gerichtet. Deutsche Meisterschaft sollte im Konzert, in der Hausmusik, in der Kirche und in der Schule jedes Recht verlieren. Man nannte sie „Individualkult" oder „Virtuosentum", und predigte, wie man es

heute wieder predigt, Rückkehr zu echter Musikpflege mittels einer Rückkehr zu echter Volksmusik.

Was nun echte Volksmusik ist, darüber könnte sehr gestritten werden. Ich kann mir nicht helfen: der Begriff Volk hat in der Musik schon so oft als Firmenschild für alle möglichen Bestrebungen dienen müssen, daß ich längst schon sehr mißtrauisch geworden bin. Vor allem dient auch die Kenntnis der Musikgeschichte dazu, einzusehen, daß die romantische Meinung, in älterer Zeit, etwa zwischen dem 14. und 17. oder gar dem 13. und dem 18. Jahrhundert, hätte eine wahre Volksgemeinschaft bestanden, die aus sich heraus eine hohe oder wenigstens echte Kunst hervorgebracht habe, nicht haltbar ist. Bernhard von Peinen, der heutige Leiter eines „Reichsfachamts für Volksmusik" im Rahmen des Reichsbundes „Volkstum und Heimat", schreibt in der vorhin erwähnten Zeitschrift, daß alle entfaltete Musik einst auf dem Grunde einer wirklichen musikalischen Volkskultur erwachsen sei. Von der Fachmusikerschaft behauptet er, sie habe zum großen Teil keine Ahnung von dem Wesen volkhaft-verwurzelten Musiklebens. Dazu ist zu sagen, daß leider die Musikwissenschaft in den letzten Jahren es weitgehend vermieden hat, solche Irrtümer klarzustellen, ja, daß sie teilweise eine Schuld an ihnen trägt. Schreibt doch jetzt noch in der gleichen Zeitschrift ein ohne Zweifel guter Kenner der Musik des 16. Jahrhunderts über die Menschen der Reformationszeit: „Es gilt ihnen nicht eine „Kunstmusik", die für sich wohl ein unendlich hohes aber vom Leben losgelöstes Dasein führt, und es fehlt jene schmale wurzellose Schicht von „Künstlern und Kennern", die allein das Vorrecht des Musikverständnisses zu besitzen glauben." Dabei weiß derselbe Gelehrte doch ganz genau, daß damals gerade die Musiker die sogenannten Volkslieder so bearbeiteten, daß deren Melodien hinter der Kunst des Satzes verschwanden und daß diese Kompositionen eine sehr exclusive Kammermusik auf Instrumenten bildeten, die zumeist nur Berufsmusikern oder Dilettanten aus hochgestellten Kreisen geläufig waren. Da wird dann aber der „feste Kreis von Hörern" und die „sichere Handwerkstradition" als das gerühmt, was „im Bereiche der damaligen Musikwirklichkeit" solche „sichergefügte Stilformen" hervorgebracht haben. Und wie oft hat man schon Luther als den Vertreter und womöglich Schöpfer gerade dieser Musikkultur hingestellt. Als ob es diesem auf sichergefügte Stilformen angekommen sei, und nicht vielmehr auf Wahrheit, Geist und Leben! Hat er doch Josquin als den Meister der Noten gerühmt, weil sie ihm zu gehorchen hatten, während die andren Meister täten, was ihnen die Noten hießen. Und die deutsche Musik hat ihren großen Aufschwung und ihre Ausbildung zur lebendigen Künderin ihres Wesens sicherlich zum guten Teil Luther gerade deshalb zu verdanken, weil er die geistigen Befreiungstaten vornahm, die aus jenem erstarrten Kreise herausführten und eine neue Entfaltung der Unmittelbarkeit des Fühlens und Verantwortens ermöglichten.

Heute wollen uns nun die unter dem „Reichsamt für Volksmusik" gesammelten Kreise davon überzeugen, daß unser Volk zurückkehren müsse zu der Musikkultur der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die ja sicherlich manches sehr Schätzenswertes mit sich brachte und mit der wir uns auch im Tübinger musikwissenschaftlichen Seminar ganz eindringlich befassen. Es ist dieselbe Absage an das Konzertleben und an die älteren wie vor allem die neueren großen deutschen Meister, wie sie einst Fritz Jöde vornahm, der dann mit der Preußischen Regierung bei der Durchführung der neuen Reformen Kestenbergs Hand in Hand arbeitete, als es galt, aus der deutschen Jugend alles Gefühl für das Große und Heldische, überhaupt für den persönlichen Einsatz in der Kunst auszumerzen. Nun hat sich dafür noch ein Arbeitskreis für Hausmusik gebildet, der jedes Jahr in Kassel Musiktage abhalten will, und der unter Hausmusik dabei ohne weiteres alte Musik auf alten Instrumenten vorgetragen versteht. Also das Exklusivste, was man sich denken kann. Im Prospekt heißt es: „Mit der Vollmacht des vom stellvertretenden Parteiführer Rudolf Heß für alle Volkskunstarbeit als maßgebend bestimmten Bundes soll hier in Deutschland in alle Gliederungen des Staates und der Partei eine volksmusikalische Erneuerungsarbeit hineingetragen werden." Weiter heißt es: „Unter Hausmusik verstehen wir nicht nur die Klaviersonate oder das Streichquartett" — wobei das Wörtchen „nur" ebensogut wegfallen könnte, da es nur dekorativ gemeint sein kann —, sondern sie findet ihre Grenze

im kleinen Kammerorchester oder im gemischten Chor eines Laienkreises, im Collegium musicum der „Kenner und Liebhaber". Hier sind also „Kenner und Liebhaber" nicht abgelehnt als die, „die das Vorrecht des Musikverständnisses zu besitzen glauben". So ist immer wieder die Haltung der betreffenden Kreise, wenigstens der Wortführer davon, eine im wesentlichen dialektische und es kann nicht verwundern, daß die heutige dialektische Theologie so starke Sympathien für sie hat. Mit dialektischen Methoden und Erörterungen über den Bewegungsablauf der Melodien versucht man auch dem Volke klarzumachen, was ein gutes und was ein schlechtes Volkslied sei. Das gute wird dann „erarbeitet", wogegen jede unmittelbare Wirkung, alles Mitreißende oder unmittelbar ans Herz Greifende für unstatthaft betrachtet wird. Eine so zur Musik oder durch Musik, oder durch Musik zur Musik erzogene Jugend freilich wird sich nicht mehr zutrauen können, einem großen deutschen Kunstwerke und seinen nicht weiter beweisbaren Offenbarungen irgendetwas abzugewinnen. Wie durch diese Methoden bereits das Niveau in der Hausmusik heruntergedrückt worden ist, davon können solche Verleger erzählen, die noch Musik, die künstlerische Anforderungen stellt, verbreiten möchten. Es wird bereits verlangt, daß nur noch ganz leicht ausführbare und geistig-seelisch anspruchslose Musik herausgebracht wird, sogenannte Laienmusik die keinerlei Blut und Leben aufweist.

Hier muß ich eine Anmerkung anführen, die unter einem Artikel von Bernhard von Peinen über „Kirchenmusik im Dritten Reich" in der Zeitschrift „Musik und Kirche", Juli-August-Heft 1933, steht. Er schreibt dort: „Um dem vorzubeugen, daß Hitlers besondere Wertschätzung der Musik Richard Wagners als Gegenbeweis gegen unsere Ausführungen herangezogen wird," (die entsprechende Stelle im Text lautet: „der Hang zur Spätromantik ist die Lebenshaltung von gestern und deshalb für uns irrelevant"), „sei darauf verwiesen, daß uns die Frage beschäftigt, welche Musik für den Aufbau eines neuen deutschen Volkslebens die notwendige ist. Hitler wird gerade das Werk Wagners um seiner hervorragenden Kunst der Komposition von Ton, Wort und Bewegung willen als stark dem übrigen anstrengenden Tagewerk entgegengesetzten Reiz (!!) lieben, dem er selbst vielleicht durch seinen eigenen dinarischen Blutsanteil besondere Empfänglichkeit entgegenbringt (!!). Musik ist in diesem Falle — unbedingt bejahendes (!!!) — Reizmittel (!!) im besten Sinne (!!). Uns beschäftigt aber eine ganz andere Wirkung der Musik."

Daß von dieser Seite her für den Neuaufbau des Konzertwesens nichts zu erwarten ist, leuchtet ohne weiteres ein. Auch nationalsozialistische Grundsätze sind von hier nicht zu erwarten, auch für die Volkstumsarbeit nicht. Es muß aber betont werden, daß auch im Konzertleben Volkstumsarbeit geleistet werden kann, und daß sie gerade deshalb h i e r geleistet werden muß, weil die Volkstumsarbeit, die von jener Seite angestrebt wird, nicht als nationalsozialistisch anerkannt werden kann, da ihre Verwurzelung im Volkstum dialektisch konstruiert ist.

Wie kann aber das Konzertwesen im Volkstum verwurzelt sein? Ist es nicht eine ganz neue, erst im 18. Jahrhundert entstandene Kulturform, hat sie ihre Blüte nicht im liberalistischen 19. Jahrhundert erlebt? Können wir mit Werten des 19. Jahrhunderts die Musik des neuen Deutschland aufbauen? Ohne Zweifel darf das öffentliche Konzert nicht die einzige Form des Musiklebens darstellen, wie es für das 19. Jahrhundert gern festgestellt wird, obwohl da doch in der Kirchenmusik, im Männerchorwesen, in der Hausmusik, in Zirkeln aller Art immer wieder starke Antriebe vorhanden waren, Antriebe, auf die letzten Endes die heutigen Bestrebungen alle zurückführbar sind. Und der Riß zwischen Musikern und Laien, der im 19. Jahrhundert so groß gewesen sein soll, ist sicherlich niemals derart auf die Spitze getrieben worden, wie es heute gerade von denen geschieht, die ihn zu beklagen und überbrücken zu wollen vorgeben. Nein, der Riß zwischen Musik und Volk ist damals kein anderer gewesen, als der zwischen Bürgertum und Proletariat. Ihn können wir auch nicht überbrücken durch Hinabsteigen zum Primitiven, durch Zurückschrauben der technischen Anforderungen, durch Verzicht auf Musik von höherer Bedeutung. Im Gegenteil, wir müssen uns endlich dazu aufraffen, zuzugeben, daß das Volk mindestens ebenso Zugang finden kann zur Kunst der großen Meister, wie der Gebildete, besser sogar und unmittelbarer als der durch den Intellektualismus der verflossenen Zeit V e r bildete. Haben doch die ganz Gebildeten Beethovens oder Schumanns

Musik bereits für trivial erklärt, und die ganze Musik des 19. Jahrhunderts ist längst zu „gefühlig", für die neueren hochentwickelten Großstadtgehirne sowohl wie für die Vertreter der „Erneuerungsbewegung". Merkwürdigerweise wurde in diesem Zusammenhange auch gerne auf den angeblich sentimentalen Mendelssohn hingewiesen, dessen Haupteigenschaft doch die Eleganz der Form und die Liebenswürdigkeit des Anempfindens ist. Mendelssohn dem Volke nahe zu bringen, wird allerdings auch nicht die vordringliche Aufgabe des zukünftigen Konzertwesens sein. Dagegen ist aber keineswegs zuzugeben, daß die großen Meister des neunzehnten Jahrhunderts, die aus der mystischen Tiefe ihres deutschen Gemütes heraus ihre Werke geschaffen haben, schon irgendwie ausgeschöpft sind. Weiteste Kreise unseres Volkes sind mit ihnen überhaupt noch nicht in Berührung gekommen, weder mit Beethoven, dessen wahre Natur es noch vielfach zu entdecken gilt, noch mit Schubert, von dem man nur einiges in Verzerrung und Trivialisierung zu kennen pflegt, noch mit Schumann, dem viel Verkannten, noch mit Brahms, dem gefühlsstarken Bewahrer und Mehrer, der alles andere ist als ein bloßer Epigone, noch mit Bruckner, dem Mittler zwischen religiös-kirchlichem Volksempfinden und hoher Kunstform, noch auch mit Robert Franz, Peter Cornelius, Hugo Wolf, geschweige denn mit Max Reger, dem wahrhaft deutschen, so tiefen wie gewissenhaften Meister, der immer noch an der Schwelle unserer Zeit steht, mag er auch schon 18 Jahre tot sein.

Diese Meister sind Vermittler und Künder deutschen Volkstums, gerade weil sie ihre Persönlichkeit voll in die Wagschale gelegt haben. Gemeinschaft wird nicht erzielt durch Selbstentäußerung, sondern durch Bewährung. Sind keine Führer da, die das Schicksal des Ganzen auf die eigene Schulter nehmen, und die es deshalb dürfen, können und müssen, weil sie tief im Wurzelboden des Volkstums verhaftet sind, so kann sich auch keine innere und umfassende Gemeinschaft bilden. Die Idee der Volksverbundenheit ist eine leere Konstruktion, wenn sie nicht verknüpft ist mit der Anerkennung von Führertum und persönlicher Verantwortung. Ein Gemeinschaftsmusizieren kann nie zum Erleben der wahren deutschen Volksgemeinschaft führen, wenn es immer grundsätzlich allem solchen Führertum aus dem Wege geht.

Die Aufgabe des Konzertlebens ist es, das deutsche Volk zu sich selbst zu führen, es seine eigenen inneren Kräfte erleben zu lassen, seinen seelischen Aufbau zu unterstützen. In früheren Zeiten hat diese Aufgabe die Kirche mit übernommen, und die heutige evangelische Theologie irrt in weitem Maße, wenn sie glaubt, es widerspreche dem Begriffe der Kirche, wenn sie am kulturellen Aufbau mitarbeitet. Allerdings lehnt sie ja vielfach es auch ab, einen solchen Begriff aus der tatsächlichen historischen Entwicklung abzuleiten. Gerade als die evangelische Kirche der Aufklärung nachgab und gezwungen war, als Ersatz für die alte Orthodoxie einen die Vereinzelung und das Grüppchenwesen fordernden Pietismus zu begünstigen, verlor sie ihre Bedeutung für den kulturellen Aufbau, verlor sie auch im besonderen den Zusammenhang mit der großen deutschen Musikentwicklung. Die Wiederaufnahme der Matthäus-Passion von Bach erfolgte nicht durch sie, sondern im Rahmen des Konzertwesens, und erst allmählich kam ihr die Besinnung, daß es sich hier um ihre eigene Angelegenheit handle. Aber bald kam sie dabei in Widerstreit mit der neuen Anschauungsweise von strenger Kirchlichkeit, nach der solche Musik und solcher Musikapparat den gottesdienstlichen Rahmen sprengt. Gerade heute zieht sie sich am liebsten zurück auf einen erneuten Cäcilianismus, der auf Teilnahme an der Weiterentwicklung der deutschen Kultur im umfassenderen Sinne Verzicht leistet oder aber diese Kultur im Verein mit den intellektuellen und dialektischen Strömungen, deren wirklicher Ursprung ihr nicht zum Bewußtsein zu kommen scheint, in blutleere und starre Bahnen lenken möchte.

Es ergibt sich daraus, daß das Konzertwesen noch lange nicht entbehrt werden kann, so sehr sich manche der besten Musiker darnach sehnen, ohne dessen Äußerlichkeiten, so wie es in der Kirchenmusik sein könnte, für die wirkliche Kultur und das Volk zu wirken. Aber vielleicht sind die Äußerlichkeiten abstellbar, oder wenn sie organisch mit dem inneren Wesen des Konzertes verknüpft sind, gar nicht so schlimm, wie es von denen hingestellt wird, die die Welt zum Ideal der kleinen Kreise und der Überheblichkeit über die Notwendigkeiten des Kulturlebens bekehren möchten.

Aber das Konzertwesen muß, soll es der neuen seelischen Einstellung des deutschen Menschen

gerecht werden, in allen ſeinen Äußerungen aus der Sphäre des geſchäftlichen Betriebes herausgeführt werden. Das iſt nicht leicht, denn die wirtſchaftlichen Fragen, die ſtets mit ihm verknüpft ſein werden, drängen immer wieder allzu leicht in ſolche Bahnen. Man denke nur an den Aufgabenkreis der Stagma, ferner an die Preſſe, die künſtleriſche Veranſtaltungen nur dann im redaktionellen Teile vorher und nachher beſprechen läßt, wenn im Inſeratenteile ein finanzielles Äquivalent geboten wird, ferner an die Notwendigkeit der Berufsmuſiker im Konzertleben und deren finanzielle Sicherſtellung, ferner auch an die Saalverhältniſſe und ſo vieles mehr. Man könnte an ſtaatliche Zuſchüſſe denken, wie ſie für das Theaterweſen zeitweiſe in geradezu ungeheurem Umfange geleiſtet worden ſind, während für die Konzerte ſo gut wie nichts dieſer Art getan worden iſt. Gerade dieſe ſtaatliche Unterſtützung des Theaterweſens hat indeſſen faſt auf der ganzen Linie ſchließlich zu einer kulturellen Kataſtrophe geführt, als der Staat Kultur mit ziviliſatoriſchem Betrieb verwechſelte. Hier gab es nur eine ſchiefe Ebene abwärts. Die Beihilfen ſollten immer und immer vergrößert werden, was nicht ohne Schwierigkeiten möglich war. Dieſe Schwierigkeiten zwangen dazu, ſich auch nebenher noch ſelbſt zu helfen. Man ſuchte ſoviel Publikum als nur möglich in die Vorſtellungen zu locken, da es ſchließlich mehr auf das dadurch eingebrachte Geld ankam, als auf einen kulturellen Zweck. So wurde die Subvention des Staates dazu benutzt, um den Geſchmack des Publikums herabzuziehen. Das hätte man ohne ſtaatliche Zuſchüſſe aber ja ſchließlich auch machen können. Demgegenüber muß feſtgeſtellt werden, daß das deutſche öffentliche Konzertleben im großen und ganzen mindeſtens den Programmen nach hohen kulturellen und geſchmacklichen Anforderungen gerecht zu bleiben verſucht hat.

Das iſt ſicherlich zum guten Teile auf das Verantwortungsbewußtſein des deutſchen Muſikers zurückzuführen, deſſen innere Natur den Anfechtungen gegenüber, die von allen Seiten her auf ihn hereindrangen, auch in Fällen ſtandgehalten hat, wo es um Sein oder Nichtſein ging. Hier handelt es ſich ganz beſtimmt nicht um bloßen Konſervativismus aus Bequemlichkeit. Im Gegenteil dürfte erweisbar ſein, daß die techniſche Leiſtungsfähigkeit unſeres deutſchen Muſikertums immer noch gewachſen iſt. Aber wie ungern ſtellt der deutſche Muſiker ſein techniſches Können in den Dienſt leerer, äußerer Virtuoſendinge. Wie atmet er befreit auf, wenn er mit geiſtig-ſeeliſchen Problemen ſtatt mit ſtiliſtiſchen oder artiſtiſchen zu tun bekommt. Auch der deutſche Muſiker iſt ein Beiſpiel dafür, daß in unſerm Volk noch eine Unſumme von geſunden, ſtarken Seelenkräften vorhanden iſt, die man nur aus der Umſtrickung durch den marxiſtiſchen Geſchäftsgeiſt wieder herauslöſen muß.

Es muß aber auch eine weitgehende Publikumsaufklärung möglich werden darüber, daß es nun nicht mehr ins Konzert zu gehen hat, um Leiſtungen zu kritiſieren oder Stilprobleme zu verfolgen oder Muſikgeſchichte zu treiben, ſondern daß man nun wieder fragen darf: Was habe ich davon, daß ich ins Konzert gehe, ich für mein perſönliches inneres Leben und für ſeine Verbindung mit dem ſeeliſchen Leben des ganzen Volkes? Wer beobachtet hat, daß bei der heiterſten, ſo recht von innen her fröhlichen Muſik eines Haydn oder bei einem Scherzo von Reger das Publikum mit toternſtem Geſicht zuhört, weil es ſich um ſogenannte ſeriöſe Kunſt handelt, oder daß etwa Studenten beim Anhören von Brahms' Akademiſcher Feſt-Ouvertüre genau ſo tiefſinnig geſpannt daſitzen wie in einem Kolleg über Römiſches Recht, der weiß, was ich hier meine. Unſre klaſſiſche Muſik gilt eben immer noch als in erſter Linie formal, auch dann, wenn man etwa dem Dirigenten wegen bewieſenen Temperaments am Schluſſe zujubelt. Gelegentliche Unſichtbarmachung des Dirigenten könnte hier dartun, ob es die Seelenſprache des Komponiſten iſt, die den Temperamentsausbruch des Publikums, wie er nun ſchon faſt gewohnheitsmäßig am Schluſſe eines Konzerts ſich kundgibt, hervorgerufen hat. Freilich iſt das Nachſchaffen des Interpreten keineswegs zu unterſchätzen, es iſt künſtleriſche Leiſtung, wie das Komponieren, und iſt nur als ſolche imſtande, dem Kunſtwerk zum vollen Leben zu verhelfen. Aber dieſes muß auch ihr Zweck ſein, als Selbſtzweck iſt Interpretentum jeder Art abzulehnen.

Nur ſo kann Muſik auch jederzeit in den vollen Zuſammenhang des Lebens geſtellt werden. Unſre wirklich deutſche Muſik kann, ſinngemäß interpretiert, niemals aus dieſem Leben der

Nation wie jedes einzelnen seiner Glieder herausfallen. Gerade diese unbestreitbare Tatsache beweist die echte Volksverbundenheit unsrer großen Meister. Sie beweist aber auch, daß es nicht so sehr darauf ankommt, nun eine neue Zeit mit einer neuen Art von Musik zu beginnen. Es ist unter allen Umständen erst dafür zu sorgen, daß echte Musik erklingt. Das heißt, daß die Komponisten gehört werden, die aus ihrem Inneren heraus uns etwas zu sagen haben. So wird das Neue von selbst und ohne Krampf entstehen. Es ist weiter dafür zu sorgen, daß sich nicht wieder zwischen die Musik und das Volk ein Kreis von Intellektuellen stellt, der es verhindert, daß es unmittelbar und aufgeschlossen das erlebt, was ihm die Musik zu sagen hat. Der Neuaufbau des Musiklebens, auch der einer deutschen Opernbühne, wird aber nicht so sehr von staatlichen Geldzuwendungen abhängig sein, sondern vom opferbereiten Einsatze der deutschen Musiker, zu denen dann das Volk Vertrauen haben wird. Die neue Durchorganisierung des deutschen Volkes aber wird weitgehend dazu benutzt werden müssen, dem neuen Aufbau unsres Musiklebens die dringend nötigen neuen organisatorischen Grundlagen zu geben.

Verehrte Volksgenossen, ich habe in meinem Vortrage die nationalsozialistischen Grundlagen zum Neuaufbau des musikalischen Betriebes aufzeigen sollen. Ich habe aber versucht, vor allem erst einmal die inneren Grundlagen zu erörtern. Denn gerade im nationalsozialistischen Deutschland gilt, daß es der Geist ist, der sich den Körper baut.

4. Chorwesen und Volksmusik im neuen Deutschland.

Aus dem Vortrag, gehalten bei der 1. Arbeitstagung der Reichsmusikkammer am 17. II. 34, von Prof. Dr. Fritz Stein, Direktor der Hochschule für Musik, Berlin, Führer des Reichsverbandes für Chorwesen und Volksmusik.

Das Bild des Chorwesens, wie es sich in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat, zeigt eine Reihe von in Klassen gespaltenen Verbänden, die lediglich eine gemeinsame „Wirtschaftsinteressenpolitik" verfolgten; in künstlerischer, kultureller und politischer Hinsicht aber herrschte im Chorwesen größte Gegensätzlichkeit, ja schärfster Konkurrenzkampf. Die verschiedenen Gruppen standen sich mehr oder weniger ablehnend gegenüber: der Singkreis der Jugendbewegung sah mit Verachtung auf die „liedertafelnden" Männerchöre herab, der Arbeiterchor sonderte sich scharf vom bürgerlichen Verein ab, der ländliche Chor konnte auf kein Verständnis bei den städtischen Kunstchören rechnen.

Die nationale Revolution schuf endlich die langersehnte einheitliche Grundlage und ließ hoffen, daß im Schmelztiegel des neuen nationalen Geistes die früheren politischen und künstlerischen Gegensätze sich zu einer höheren Einheit läutern und neue Kräfte erstehen lassen würden. Aber man würde sich täuschen, wollte man annehmen, daß auf dem Gebiete des Chorwesens die Ganzheits-Idee sofort zu verwirklichen gewesen wäre...... (Hier folgte eine ausführliche Darlegung der augenblicklichen Situation im deutschen Chorwesen.)

Durch alle die geschilderten Störungen und teils gut gemeinten, teils unsachlichen Eingriffe ist nun eine bedenkliche Lage im deutschen Chorwesen entstanden, das ohnedies seit Jahren schwer unter der wirtschaftlichen Depression zu leiden hatte. Es muß leider festgestellt werden, daß die öffentliche Konzerttätigkeit der Chorvereine im vergangenen Jahre nicht unwesentlich zurückgegangen ist....

Statt einer einheitlichen Zusammenfassung des gesamten Chorwesens setzte nach dem Januar 1933 erst einmal ein Spiel der Kräfte ein, das manchmal einem Machtkampf verzweifelt ähnlich sah, und durch das eine große Beunruhigung und Unsicherheit in das Chorwesen hineingetragen wurde.

Eine Aussicht auf Klärung der Lage erfolgte erst in dem Augenblick, als die Reichskulturkammer errichtet wurde. Die Unsicherheit und die mannigfachen Versuche von den verschiedensten Seiten, das Chorwesen organisatorisch an sich zu ziehen, waren nun wenigstens grundsätzlich beseitigt, da das Kulturkammergesetz unzweideutig ausspricht, daß alle kulturverbreitenden Kreise und Vereine der Kulturkammer anzugliedern seien. (§ 4: „Wer bei der Erzeugung, der Wiedergabe, der geistigen oder technischen Verarbeitung, der Verbreitung,

der Erhaltung, dem Absatz oder der Vermittlung des Absatzes von Kulturgut mitwirkt, muß Mitglied der Einzelkammer sein, die für seine Tätigkeit zuständig ist.) Der Einwand, bei der Reichsmusikkammer handle es sich um eine Berufsorganisation, die Chorsänger als Nicht-Berufssänger gehörten also nicht in die Kammer, ist nicht stichhaltig, denn die Laiensänger werden ja nicht Einzelmitglieder der Musikkammer, sie zahlen auch nicht den vorgeschriebenen Mitgliederbeitrag, sondern nur einen ganz minimalen „Kulturgroschen". Wohl aber gehört die Chorgemeinschaft als solche in den Wirkungsbereich der Kammer. Da also das Chorwesen und die Volksmusik als kulturverbreitende Organe erster Ordnung in die Reichsmusikkammer einzugliedern sind, hat diese als Fachverband D den Reichsverband für Chorwesen und Volksmusik gebildet.

Es soll nun an die Stelle der früheren liberalistischen Majoritätsansprüche, der Zersplitterung, ja Bekämpfung der einzelnen Gruppen eine nationale Einheitsfront des deutschen Chorwesens treten, die in Verantwortung für Volk und Kultur nach einem einheitlichen künstlerischen und volkspolitischen Programm erzogen werden soll. Es ist klar, daß dieses Hochziel im Sinne des neuen Deutschland, eine einheitliche Chororganisation aufzubauen, die alle kulturell wichtigen Zellen des Chorwesens erfaßt, nicht von heute auf morgen, sondern nur in Etappen zu erreichen ist. Ich möchte nun in der Weise vorgehen, daß wir zunächst einmal alle Chorbünde und bisher noch nicht einem Bund angeschlossenen Chöre im Reichsverband sammeln. Bis heute sind korporativ beigetreten: der Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands, die Vereinigung der Lehrer-Gesangvereine, der Bund der Lobeda-Chöre, die Hamburger Sängerschaft. Daneben hat sich bereits eine große Anzahl von freien Chören gemeldet, und man sieht jetzt erst, wie viele unorganisierte Chorvereine es besonders noch auf dem Lande gibt; diese ländlichen Chöre tragen keinen eigentlichen Vereinscharakter, sie sind gar nicht imstande, die Mitgliederbeiträge aufzubringen. Von einer Erfassung dieser Chöre durch einen der bisher bestehenden Bünde kann keine Rede sein. Schwierigkeiten macht bisher nur der D. S. B., der aber auf die Dauer die reichsgesetzliche Regelung mit Berufung auf die große Zahl seines Mitgliederbestandes, die ihm angeblich eine Sonderstellung sichert, nicht wird umgehen können.

Eine Sonderaufgabe ist die Wiedererweckung der Arbeiterchöre. Da der frühere, parteimäßig gebundene Arbeitersängerbund nicht wieder ins Leben gerufen werden kann, müssen die Arbeiterchöre vom Reichsverband aufgenommen werden. In Kürze ist wohl eine definitive Regelung zu erwarten, die dem Bekenntnis der deutschen Arbeiterschaft zum nationalen Staat am 12. November 1933 Rechnung trägt.

Wenn die erste Etappe der Sammlung sämtlicher Chöre erreicht sein wird — ich hoffe, am 1. April d. Js. — dann ist das nächste Ziel die innere Gliederung und der organisatorische Aufbau. Es werden Landesleiter im Reichsverband ernannt und ein Arbeitsausschuß einberufen. Beschränkende und hemmende Bestimmungen müssen überprüft und unter Umständen aufgehoben werden; dazu gehören die Bestimmungen über die zulässige Zahl von Vereinen an Orten unter 3000 Einwohnern, die bereits erwähnte Verordnung über die Mitgliederzahl der Vereine. Das Verbot der Neubildung von Chören muß natürlich aufgehoben werden, denn man kann selbstverständlich auf die Dauer nicht jede Neugründung verbieten und damit das freie Spiel der Kräfte unterbinden. Wenn z. B. sich an einem Ort, wo bisher nur ein überalterter Männergesangverein existierte, sich ein neuer Chor der Hitler-Jugend bilden will, so kann das nur erwünscht sein. Vereinsgründungen bedürfen der Genehmigung des Reichsverbandes und es muß in jedem Einzelfalle von Fachleuten geprüft werden, ob die künstlerischen Voraussetzungen gegeben sind und eine Beeinträchtigung anderer leistungsfähiger Chöre ausgeschlossen ist. Die Neugliederung des Chorwesens möchte ich dann in der Weise vornehmen, daß einzelne Fachschaften errichtet werden, die die bestehenden Chorbünde und Chorvereine unter Wahrung ihres Eigenlebens aufnehmen. Zunächst werden die großen Fachschaften „Männerchöre" und „Gemischte Chöre" gebildet werden. Inwieweit wir noch andere Fachschaften wie Frauen-Chöre, Sing-Kreise, Jugend- und Kinderchöre aufbauen, wird sich im Zuge der praktischen Entwicklung ergeben, denn unsere Organisation soll keine Arbeit am grünen Tisch sein,

ſondern ſich richten nach den ſachlichen Erforderniſſen, die das deutſche Chorweſen an uns ſtellt. Jedenfalls ſcheint es mir notwendig zu ſein, eine klare Grenzlinie zu ziehen zwiſchen den Chören, die öffentlich konzertieren, die alſo auch den Vorteil eines Pauſchalvertrages mit der „Stagma“ genießen, und ſolchen, bei denen es ſich etwa um Singkreiſe auf dem Lande, um Jugendchöre und ähnliche loſe Gebilde handelt, die keinen Vereinscharakter tragen, für die alſo der Urheberſchutz nicht in Frage kommt. Es wäre natürlich abwegig, ſchematiſch alle Chöre in die Fachſchaften einzugliedern und ihnen einen Vereins-Charakter aufzuzwingen, den ſie gar nicht wollen. Es gibt überall im Lande noch ſolche kleine Chöre, die nur aus Idealismus ſingen und denen eine finanzielle Belaſtung gar nicht zugemutet werden kann, da ſonſt ihre Tätigkeit in Frage geſtellt wäre.

Der organiſatoriſche Beitrag des einzelnen Chorſängers ſoll auf höchſtens 10—15 Pf. pro Jahr feſtgeſetzt werden, alſo ein Betrag, der für den Einzelnen gar nicht ins Gewicht fällt. Daß dieſes kleine finanzielle Opfer des deutſchen Chorſängers wieder zur Förderung des Chorweſens und der deutſchen Muſikpflege verwandt wird, dafür übernehme ich perſönlich die Garantie.

Gleichzeitig mit der Gliederung in Fachſchaften wird dann eine Beſtandsaufnahme der Chordirigenten nach Berufs-Chordirigenten, Lehrer-Dirigenten und Laien-Dirigenten vorgenommen werden. Die Berufs-Dirigenten gehören ja in den Fachverband B „Reichsmuſikerſchaft“, es bleibt aber noch das Gros der Lehrer- und Laien-Dirigenten, die wir in einer Fachſchaft Chordirigenten zuſammenfaſſen wollen. Sie wiſſen ja, daß die Frage des Laien-Dirigenten im Chorweſen ſehr heikel iſt und ſeit Monaten diskutiert wird. Es iſt Ihnen bekannt, daß bereits einzelne einſchneidende Maßnahmen erfolgt ſind, durch die den Lehrern die Leitung von Chören mit einem Schlage genommen wurde. Nicht immer aber kann ſofort an die Stelle des Lehrer-Dirigenten, der ſich bewährt hat, ein beliebiger Berufsmuſiker geſetzt werden. Man kann einen Dirigenten, der in jahrelanger vertrauensvoller Zuſammenarbeit mit dem Chore verwachſen iſt, nicht einfach durch einen ſtellenloſen Klavier-, Geigenlehrer oder einen Enſemble-Muſiker erſetzen, dem die choriſche Schulung fehlt. Man darf auch nicht vergeſſen, daß ſehr häufig die Perſönlichkeit des Lehrer-Dirigenten gerade dem gemiſchten Chor erſt die Exiſtenzmöglichkeit ſichert, inſofern alſo z. B. der Muſiklehrer eines Gymnaſiums oder einer Oberrealſchule die Männerſtimmen ſeiner Schule dem Chor nutzbar macht. Mir ſind zahlreiche ſolcher Fälle bekannt, wo nur durch die Perſönlichkeit des Lehrers und durch ſeinen mit Worten ſchwer zu faſſenden perſönlichen Einfluß und die in ihm glücklich vereinigten ſachlichen Möglichkeiten die Chorarbeit ja, das ganze Muſikleben einer Kleinſtadt aufgebaut werden konnte. Natürlich muß es grundſätzlich unſer Beſtreben ſein, Berufsmuſiker für die Chorarbeit heranzuziehen, das kann aber nicht von heute auf morgen geſchehen, ſondern wir müſſen erſt einmal Chorleiter heranbilden — an den Muſikhochſchulen werden wir gerade dieſer Aufgabe beſondere Aufmerkſamkeit widmen — und durch Chormeiſterſchulen und vielleicht auch Schulungslager für Chordirigenten werden wir hoffentlich in naher Zukunft fachgemäß ausgebildete Kräfte bereitſtellen können, um dann in all den Fällen, wo eine bisher von einem Lehrerdirigenten beſetzte Stelle frei wird, einen Fachmann einzuſetzen. Wenn wir erſt ſo weit ſind, wird man bei der Beſetzung von Chordirigentenſtellen auch einen gelinden Druck von Seiten der Reichsmuſikkammer ausüben können. Aber ſolange dieſe Erſatz-Reſerve noch nicht ausgebildet iſt, kann der Lehrerdirigent ſchwer entbehrt werden und es läßt ſich nur von Fall zu Fall entſcheiden, ob jetzt ſchon eine Umwechſlung vorgenommen werden kann und darf. In ganz kleinen Städten und auf dem Lande, wo wohl in abſehbarer Zeit keine Exiſtenzmöglichkeiten für einen Berufsmuſiker beſtehen werden, wird man keinesfalls auf den Lehrer-Dirigenten ganz verzichten können. Die Reichsmuſikkammer gibt uns ja die Möglichkeit, nun mit den behördlichen Inſtanzen zu verhandeln und ein einheitliche ſachdienliche Regelung herbeizuführen. Keinesfalls dürfen jetzt durch übereilte Maßnahmen in der Frage der Lehrer-Dirigenten wichtige Kulturzellen vernichtet werden.

Mit der 3. Etappe unſerer Aufbauarbeit hoffe ich am 1. September beginnen zu können; ſie wird die wichtigſte ſein, da ſie die Durchdringung des ganzen Chorweſens mit einem

neuen künstlerischen Geist anstreben wird. Denn, und das möchte ich hier mit allem Nachdruck betonen, es geht uns nicht um reine Organisation, um Eingliederung in Fachschaften, um Bestandsaufnahmen und Kartothekkästen, sondern um das neue künstlerische Leben im Chorgesang. Die Probleme, die beim Aufbau einer neuen Chorkultur im dritten Reich zu lösen sind und deren Lösung überhaupt nur möglich sein wird durch den verantwortungsbewußten, aber entschiedenen Totalitätsanspruch, den wir kraft der Reichsmusikkammer heute erheben können, liegen klar vor uns, sie wurden ja z. T. schon von meinen Herren Vorrednern berührt und ich kann mich daher auf kurze Andeutungen beschränken. Die Grundlage allen Chorsingens bildet das Volkslied, seine Pflege muß natürlich das Fundament für eine volksverbundene Musikkultur bilden. Schon mit der Nennung des „Volksliedes" berühren wir die Frage der Volkslied-Bearbeitung und damit der Chorliteratur überhaupt. Wir werden vor einer grundlegenden Reformierung unserer Chorliteratur nicht zurückschrecken dürfen mit dem, wahrscheinlich ja noch fernen Ziel, die sentimentale Liedertafelei und die künstlerisch sterile Vereinsmeierei auszuschalten. Die wertvollen schaffenden Kräfte müssen wir dann in den Dienst der Chormusik stellen, die von ihnen neue Impulse erhalten muß. An Bemühungen in dieser Richtung hat es ja in den letzten Jahren nicht gefehlt, ich verweise nur auf die verdienstvollen Nürnberger Sängerwochen des D.S.B., aber diese verheißungsvollen Anfänge müssen vertieft und verbreitert werden und das neue Chorschaffen muß die Gesamtheit des singenden Volkes durchdringen und wir können nur hoffen, daß uns ein gütiges Geschick dann auch die volksverbundenen Meister schenken wird, Meister, denen es gegeben ist, die Gleichung Volk und Musik endlich restlos aufgehen zu lassen und Werke zu schaffen, die die Seele des deutschen Volkes, die zutiefst eine musikalische ist, zum Klingen bringen. Dann werden wir auch zu einer neuen Festgestaltung kommen, die nicht im artistischen Konzertbetrieb das Ideal des Chorsingens erblickt, sondern die den Chor zum völkisch-kultischen Bannerträger erhebt. Damit wird auch die Kluft, die bisher zwischen dem offenen Chorsingen der Jugendbewegung und der geschlossenen Form der Konzertchöre klafft, überbrückt werden. Was die Jugendmusik anbetrifft, so soll auch sie selbstverständlich in jeder Weise gefördert werden, sie wird allerdings ihre esotherische Haltung und das etwas Kliquenhaft-Exclusive, das den Singkreisen zum Teil noch anhaftet, aufgeben und auch ihre Einstellung zum alten und neuen Liedgut revidieren müssen. Es geht natürlich nicht an, daß, wie mir ein Vertreter der Jugendmusikbewegung unlängst erklärte, ein Volkslied wie: „Nun ade, du mein lieb Heimatland" im 3. Reich nicht mehr gesungen werden dürfe. Ein solch schlichtes Lied, in dem echte deutsche Heimatverbundenheit zum Ausdruck kommt, kann und darf unserem Volke nicht genommen werden, das in seiner überwiegenden Mehrheit nicht nur vom polyphonen Volkslied des 16. Jahrhunderts leben kann.

Als weitere Aufgabe, die einer zielbewußten volksverbundenen Chorpflege erwächst, nenne ich nur noch stichwortartig die Gründung von Kantoreien, von Volksmusikschulen, von Singschulen, die musikalische Betreuung der Hitler-Jugend und all die Aufgaben, deren wir uns gemeinsam mit anderen Organisationen wie der Arbeitsfront, dem „Reichsbund für Volkstum und Heimat", dem „Kampfbund für deutsche Kultur" annehmen müssen.

Unser nächstes Ziel heißt ganz kurz gesagt die Wiederbelebung der öffentlichen Chortätigkeit im nächsten Winter. Auch hier kann und muß wieder nur die Reichsmusikkammer helfend eingreifen, da sie allein als eine reichsgesetzliche Institution die Möglichkeit hat, alle noch bestehenden Gegensätze in einem gerechten und tragbaren Ausgleich aller beteiligten Interessen zu bereinigen (z. B. das Verhältnis zwischen Parteidienst und Chorverpflichtung).

Auf die Erhaltung der großen gemischten Chöre, die oft schon seit Jahrzehnten die künstlerisch wertvolle Chorkunst unserer großen Meister pflegen, muß das allergrößte Gewicht gelegt werden. Man darf nicht vergessen, daß hinter einem großen Chor von 200 Menschen weite Kreise stehen, die mit den Sängern durch Familien- oder gesellschaftliche Beziehungen verbunden und für ihre Arbeit interessiert sind. Diese Gemeinschaft musikbegeisterter Liebhaber bildet überall die Kerntruppe der Musikfreunde einer Stadt. Man darf sie keinesfalls wie es vielfach vorgekommen ist, durch übereilte Maßnahmen verstimmen. Ein Liebhaberchor,

dessen Mitglieder nur aus Idealismus singen, ist ein so empfindliches Gebilde und es erfordert so viel organisatorisches Geschick und Fingerspitzengefühl, um ihn zusammenzuhalten und zu immer neuen Taten zu begeistern, und so viel Vertrautheit mit den jeweiligen örtlichen Verhältnissen, daß man nicht ungestraft die Struktur eines Chores ändern kann. Die Aufführungen klassischer Meisterwerke durch die Oratorien-Vereine müssen auch in ganz anderer Weise, als es bisher geschehen ist, offiziell gefördert und unterstützt werden. Bisher war es aus rein finanziellen Gründen schlechterdings unmöglich, die Aufführungen großer Chorwerke wirklich in die Breite zu tragen. Es war doch bisher so, daß eine Missa solemnis, eine Matthäus-Passion oder h-moll Messe, Werke, an denen hunderte von Menschen monatelang intensiv gearbeitet haben, gerade e i n m a l, und dann auch noch mit einem finanziellen Verlust, aufgeführt werden konnten, weil jede weitere Aufführung schon dadurch unmöglich wurde, daß jedesmal für das Orchester ein unverhältnismäßig großer Betrag zu bezahlen war. Die überall vorhandene gute Absicht, diese kulturell so überaus bedeutsamen Werke auch der breiten Masse der kulturbedürftigen, aber unbemittelten Volksgenossen zu niedrigsten Eintrittspreisen zugänglich zu machen, wurde durch diese ungesunde Finanzpolitik zunichte gemacht, während auf der anderen Seite der serienweisen Aufführung irgend einer Schund-Operette im Theater keinerlei Schwierigkeiten entgegenstanden. Die Chorvereine dürfen ebenso wie die ernsten Opern- und Konzertorchester, wenn sie wirklich Träger einer musikalischen Erziehung des Volkes sein sollen, nicht abhängig gemacht werden von den Einnahmen, die sie bringen, sondern es muß, ebenso wie bei den übrigen öffentlichen Erziehungs-Einrichtungen, wie den Schulen, Universitäten usw., die Zuschußnotwendigkeit als selbstverständlich betrachtet, dafür dann aber als Gegenleistung nur wirkliche Kunst, eine bewußt ethisch und national eingestellte Kulturarbeit, verlangt werden. Allein dadurch, daß etwa die anderen Einrichtungen, die keinen eindeutig kulturellen Zweck verfolgen, mit einer geringen Kulturabgabe belegt würden, könnten reiche Mittel flüssig gemacht werden, mit denen unsere Kultur-Institutionen nicht nur am Leben erhalten, sondern auch weit leistungsfähiger gemacht werden könnten.

Über die Zukunft der Volksmusik kann ich mich hier kurz fassen, weil Vieles von dem eben Gesagten auch auf sie zutrifft. Es ist wohl den Wenigsten von Ihnen bekannt, einen welch breiten Raum bei uns in Deutschland diese instrumentale Volksmusik einnimmt. Wenn ich Ihnen sage, daß unser Reichsverband bis heute schon 6000 Volksmusikvereine mit 130000 Mitgliedern erfaßt hat und daß täglich etwa 600 neue Mitglieder sich anmelden, so werden Sie daraus ersehen, daß wir auch dieses Gebiet der Volksmusikpflege in unsere Aufbauarbeit einbeziehen müssen. Hierher gehören die Vereine der Mund- und Handharmonika-, der Conzertina- und Bandonion-, der Akkordion- und Zitherspieler; auf allen diesen vom Fachmusiker vielleicht etwas gering eingeschätzten Gebieten wird mit echt deutscher Hingabe und mit einem Höchstmaß an Idealismus gearbeitet. Es muß unser Bemühen sein, auch diese musizierenden Volkskreise als Keimzellen einer intensiven und ernsten Musikbetätigung zu betrachten. Auch hier erwächst eine dankbare Aufgabe, den musikalischen Geschmack des Volkes zu bilden und es allmählich zu höheren Zielen zu führen. Vergessen Sie auch nicht, daß es in dieser Gruppe bereits zahlreiche wertvolle Liebhaber-Orchester gibt, die ganz ernst zu nehmende künstlerische Arbeit leisten und zur Verbreitung guter Musik an ihrem Teil beitragen. Es ist keine einfache Aufgabe, die Grenze zwischen diesen Liebhaber- und den Berufsorchestern so abzustecken, daß nicht auf der einen Seite den Berufsorchestern eine gefährliche Konkurrenz erwächst, aber auch auf der anderen Seite das ideale Streben der Laienmusiker nicht verständnislos unterbunden wird. Auch hier muß nach einem Ausgleich der zweifellos vorhandenen Schwierigkeiten gestrebt werden.

Wenn wir unser Volk in seinen breitesten Schichten zu aktiver Mitarbeit beim Aufbau unserer Musikkultur heranziehen wollen, so kann das nur dadurch geschehen, daß wir an die natürlichste musikalische Betätigung anknüpfen, an das S i n g e n, an den C h o r g e s a n g, der in keinem anderen Lande der Welt so zum Allgemeingut des Volkes geworden ist wie bei uns Deutschen, dessen Pflege nicht außergewöhnliche Unkosten verursacht, der überall,

selbst im kleinsten Bauerndorf möglich ist, wenn die Kehlen und Herzen richtig gestimmt und geleitet werden. Der Chorgesang ist für unsere deutsche Musik von geradezu entscheidender Bedeutung, nicht nur quantitativ, sondern auch „als seelischer Wertfaktor, denn Chorgesang ist tätige Leistung des Volkes zur Musikkultur". Aus der Gemeinschaftsarbeit der Chöre gewinnen die Sänger jenes enge seelische Verhältnis zur Musik, zum einfachen Volkslied wie zum großen Meisterwerk, das der passive Hörer nur in den seltensten Fällen gewinnen kann. Das Chorsingen ist die idealste Form musikalischen Gemeinschaftsdienstes, es erzieht zur Disziplin, zur Unterordnung, es führt zum gemeinsamen Erleben großer Kunst. Durch seine Mitwirkung im Chor wird der Sänger unmittelbar vom Werk durchdrungen, das sich nur dem Ringenden voll erschließt. So wird der kleinste Dorf-Chor, der nur schlichte Volkslieder zu bewältigen vermag, ebenso wie der große Chor der Provinz- oder Großstadt zur Keimzelle tieferen Verstehens, zur Kerntruppe im Kampf um die Volksmusikkultur, die wir alle ersehnen, und in diesem Sinne sind gerade unsere großen gemischten Chöre, die die Meisterwerke der musica sacra pflegen, ebenso wichtig, ja, im Sinne einer Volksmusikpflege weit wichtiger, als die hoch subventionierten Theater.

Endlich noch ein letztes Wort über die Erziehung unseres Volkes zum Chorsingen. Ich muß da wiederholen, was ich schon oft, seit langen Jahren gefordert habe, ich werde es leidenschaftlich und verantwortungsbewußt immer und immer wieder sagen, auf die Gefahr hin, von weiten Fachkreisen, die diese bittere Wahrheit nicht hören wollen und aus gewohnten Geleisen nicht herauszufinden vermögen, mißverstanden und bekämpft zu werden. Ich spreche kein Geheimnis aus, wenn ich feststelle, daß die weitaus meisten Sänger der Männerchöre noch nicht einmal von Noten singen können. Der arme Dirigent muß ihnen ihren Stimmpart in zahllosen zeit- und nervenraubenden Proben mechanisch einpauken. Und warum sind denn die meisten dieser begeisterten Sänger musikalische Analphabeten? Sie haben doch alle eine Schule, zum mindesten eine Volksschule besucht, sie haben in dieser Volksschule innerhalb von 8 Jahren jede Woche doch mindestens eine Gesangsstunde gehabt; haben sie denn in dieser langen Zeit wirklich nicht die paar Noten gelernt, d. h. sich das Verständnis für die elementarsten musikalischen Zusammenhänge angeeignet? Leider Gottes muß diese Frage verneint werden, und damit kommen wir zum Kern des ganzen Problems der musikalischen Volksbildung. Seit Hermann Kretzschmars Warnruf: „Das Schicksal der deutschen Musik entscheidet sich in der Schule" vor dreißig Jahren die Geister wachgerüttelt hat, sind auf dem Gebiet des Schulgesangwesens, besonders in den letzten 13 Jahren, zahlreiche Reformen versucht worden, und „ginge man nach Verordnungen und Erlassen, so müßte es um die Schulmusik herrlich bestellt sein", wie einer der Führer der Reformbewegung selbst treffend gesagt hat. Aber es ist eben trotz allen Redens und Schreibens und staatlich geförderten Kongressierens noch traurig bestellt um die Schulmusik, und von dem Ziel der musikalischen Volksbildung, das schon Kretzschmar dahin präzisiert hat: „Das Ziel des Gesangunterrichts in der Volksschule besteht klipp und klar in der Forderung, daß die Kinder vom Blatt singen lernen", von diesem Ziel sind wir heute weiter denn je entfernt.

Der Grund für dieses Versagen des Schulmusikunterrichts ist in dem Mangel an einem planmäßigen Unterrichtsweg zu suchen, der weitgehende Verwirrung und Ratlosigkeit bewirkt hat. Unter den neueren Schulgesangsmethoden zur Erziehung von Musik- und Notenverständnis, von denen jede ihre besonderen Vorzüge besitzt, die einfachste herauszufinden, die auch noch in den bescheidenen Verhältnissen der Dorfschule brauchbar und von jedem, auch dem musikalisch nicht besonders gebildeten und begabten Lehrer zu handhaben ist, und sie dann einheitlich durchzuführen vom Kindergarten an bis in die höhere Schule, das erscheint mir heute als die dringlichste Aufgabe, um zu einer allgemeinen musikalischen Volksbildung zu gelangen. Die Durchführung dieser eigentlich selbstverständlichen Forderung ist deshalb so ungeheuer schwierig, weil für die Berufsmusiker, die wie eine besondere Kaste über der großen Masse der musikalischen Analphabeten stehen, hier ein Problem überhaupt nicht existiert. Die Fachleute und Berufsmusiker waren es auch in erster Linie, die den großen

Führer zum musikalischen Schriftverständnis, Karl Eitz, seit 20 Jahren bekämpft haben und zum Teil heute noch bekämpfen, jenen Mann, der in dem genial einfachen Tonwort einen Unterrichtsweg gewiesen hat, der nicht nur auf kürzeste und sicherste Weise zum Ziel führt, nämlich zur Entwicklung des natürlich musikalischen Empfindens zu einem musikalischen Können, das der instrumentalen Unterstützung entbehren, also auch in der Volks- und Dorfschule gelehrt werden kann, sondern der es vor allem auch ermöglicht, das Technische von vornherein und ausschließlich in den Dienst des musikalischen Erlebens zu stellen. Ich möchte auch hier das klare Bekenntnis ablegen, daß ich aus 25jähriger Kenntnis des Tonworts heraus diesen Unterrichtsweg für den einfachsten und erfolgreichsten halte. Ich betone ausdrücklich, daß ich in keiner Weise an einen mechanischen Methodenzwang denke; die methodischen Erfahrungen der übrigen Unterrichtswege können selbstverständlich verwertet werden und dem einzelnen Lehrer muß die individuelle methodische Freiheit gewahrt bleiben; aber wir müssen endlich zu einer einheitlichen Tonnamen-Bezeichnung im musikalischen Elementarunterricht gelangen; denn der augenblickliche Zustand, daß eine Klasse einige Jahre nach Eitz, dann beim Lehrerwechsel nach Tonikado, dann vielleicht nach Ziffern- oder Gehörsingen unterrichtet wird, schafft nur Verwirrung, verhindert jeden Erfolg und führt die vielgepriesene „Methodenfreiheit" ad absurdum. Der musikalische Elementarunterricht nach einer einheitlichen Solmisation muß in der ersten Klasse der Grund- und Volksschule einsetzen, nicht erst in der höheren Schule, für die Bayern seit zehn Jahren das Tonwort obligatorisch gemacht hat. Die Erziehung zum Ton- und Notenverständnis muß beim Übertritt in die höhere Schule abgeschlossen sein, auf dieser selbstverständlichen Grundlage kann dann erst eine weitergreifende, vertiefte musikalische Bildung in der höheren Schule aufbauen. Unser verehrter Präsident, Herr Dr. Richard Strauß, hat sich am vergangenen Montag eine Tonwortklasse in einer Volksschule im Norden Berlins, die in der Hauptsache von Arbeiterkindern besucht wird, angehört. Auch er war aufs tiefste bewegt von dem musikalischen Können dieser 11jährigen Volksschüler, die nach zweijährigem Tonwortunterricht nicht nur einstimmige Melodien ohne weiteres fehlerlos vom Blatt absangen, sondern sie auch sofort in andere Tonarten transponieren konnten. Sie waren imstande, jede ihnen bekannte Melodie in Noten aufzuschreiben, sie intonierten, nur nach dem angegebenen Stimmgabel-A, die verschiedensten dreistimmigen Akkorde und sangen dreistimmige Sätze mit Modulationen und chromatischen Stimmführungen ohne jede Vorbereitung mühelos ab, und zwar tonschön und tonrein. Bei alledem waren die Jungens mit einem Eifer und einer inneren Anteilnahme bei der Sache, sie sangen ihre Lieder mit einer solchen Begeisterung und Lebendigkeit, daß ohne Weiteres zu erkennen war: hier ist nicht von mechanischem Drill die Rede, sondern der Unterricht ist ohne Frage auf die Erweckung schöpferischer Kräfte im Kinde und auf selbständiges Erarbeiten des musikalischen Könnens eingestellt. Hier wird Freude an der Musik geweckt und damit der Grund gelegt zu fortwirkender innerer Verbundenheit mit der Musik, die sich bei vielen so erzogenen Kindern dann auch in einer instrumentalen Musikbetätigung auswirkt. Wenn man bedenkt, daß diese Kinder noch weitere drei Jahre diesen Musikunterricht genießen, so läßt sich, gemessen an den bisherigen Zuständen, kaum vorstellen, mit welch einem Maße an musikalischem Können diese Jungens nach acht Jahren beim Verlassen der Volksschule ausgerüstet sein werden. Selbst wenn ein großer Teil dieses Erfolges auf das pädagogische Geschick des betreffenden Lehrers zurückzuführen sein sollte, so bleibt der Anteil des Unterrichtsmittels, eben des Tonworts, an diesem Erfolg doch noch so gewaltig, daß die ausschlaggebende Bedeutung dieses Unterrichtsweges für die kommende Musikkultur außer allem Zweifel steht. Und diese Tonwortklasse bildet nicht etwa eine Ausnahme, ich habe seit Jahren überall, wo das Tonwort richtig angewendet wird, die gleichen Erfolge dieses idealen Volksmusikerziehungsmittels für Musik beobachten können.

Wenn es gelingt, unsere Chorvereine im Streben nach einem gemeinsamen Ziel auf ein einheitliches künstlerisches und volkspolitisches Programm zu einigen, wenn Chorsingen und Volksleben zusammenklingen in einem vollen Akkord, dann wird auch die Verbindung „schulentlassene Jugend und Chorverein" sich von selbst ergeben.

Von allen Seiten drängt sich uns die neue große Aufgabe des Chorsingens auf. Wenn jetzt nicht unter Zurückstellung aller kleinlichen persönlichen Rücksichten angepackt wird, dann wird der Augenblick versäumt sein, den deutschen Chorgesang zum deutschen Volksgesang zu erheben. Wenn jeder freudig Opfer bringt, um mitzubauen am gemeinsamen großen Werk, wenn auch die deutschen Chorsänger die Zeichen der nationalen Erhebung richtig verstehen, dann werden wir nicht ferne sein von der Erfüllung des alten Wunschtraumes, von der großen *deutschen Gemeinschaft eines singenden Volkes.*

5. Begrüßungsansprache anläßlich des ersten deutschen Komponistentages in Berlin.

Von Dr. *Richard Strauß*, Präsident der Reichsmusikkammer, Garmisch.

Am 15. November 1933 hat der Herr Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda in feierlicher Versammlung in der Berliner Philharmonie die Errichtung der Reichskulturkammer verkündet. Noch am selben Tage wurde die formelle Gründung des Vereins „Berufsstand der deutschen Komponisten" als Fachschaft I der Reichsmusikkammer vorgenommen. Inzwischen hat das Preußische Staatsministerium dem Berufsstand der deutschen Komponisten die Rechtsfähigkeit verliehen.

Wenn ich für den heutigen Tag meine Berufsgenossen aus dem ganzen Reich zum ersten deutschen Komponistentag zusammengerufen, wenn ich die ausländischen Kollegen zur Teilnahme aufgefordert, den Herrn Reichskanzler und die Herren Reichsminister, die Kultusminister der Länder und andere führende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, ferner auch die diplomatischen Vertreter des Auslandes gebeten habe, an unserem Komponistentag als Ehrengäste teilzunehmen, so geschah dies gewiß nicht, um ein *Fest* zu feiern. So erhebend für mich und für alle anwesenden deutschen Komponisten der Anblick dieser stattlichen Versammlung ist, so froh und stolz wir sind, daß die gebetenen Ehrengäste so bereitwillig unserer Einladung gefolgt sind — wir denken vor allem an die *Arbeit*, die wir mit dieser Tagung zu leisten, an die Aufgaben, die uns gestellt und die in bester Weise zu lösen wir entschlossen sind. Gerade darum ist auch der Dank, den ich unsern Ehrengästen abzustatten habe, besonders tief und herzlich, weil wir wissen, daß die Teilnahme an unserm Komponistentag die Teilnahme an dem Schicksal des deutschen musikalischen Schaffens, das unser Leben ist, bedeutet.

Welchen Wert die Teilnahme unserer Reichsregierung an dem Schicksal des musikalischen Schaffens hat, haben wir bereits erfahren, als sie uns durch das Kulturkammergesetz und als uns der Herr Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda durch seine Ausführungsverordnung vom 1. XI. rechtliche Mittel für die Errichtung einer einheitlichen umfassenden Berufsorganisation der deutschen Komponisten an die Hand gab und dieser Organisation eine innere und äußere Autorität verlieh, wie wir sie nie zuvor gekannt haben. Zwar weiß ich — man wird mir das glauben —, daß durch keine noch so gute Organisation die für die Kunst unentbehrliche schöpferische Kraft des einzelnen Künstlers ersetzt werden kann. Ich weiß aber auch, daß, wenn eine gewisse durch die Staatsleitung gewährleistete Ordnung fehlt, anarchische Zustände eintreten können und eingetreten sind, die den zerstörenden Elementen freies Spiel lassen und eine in Jahrhunderten aufgebaute künstlerische Kultur zum Untergang bringen. Der schaffende Künstler braucht ein *Recht* und einen festen berufsständischen Rückhalt, um sich ideell und wirtschaftlich behaupten zu können. Es ist noch nicht so lange her, da gab es Mäzene, die die dichtenden, komponierenden und malenden Künstler schützten und förderten — vielleicht war das eine sehr schöne Zeit. Wir leben aber in einer *härteren* — schenken tut man uns nichts, womit ich nicht sagen will, daß wir nicht die eine oder andere für einen bestimmten künstlerischen Zweck ausersehene Gabe jederzeit dankbar entgegennehmen würden. Wir müssen *kämpfen*, haben kämpfen müssen und werden weiter kämpfen. Aber der Kampf wird nicht sein wie früher. Die Führer der großen revolu-

tionären nationalsozialistischen Bewegung, die es übernommen haben, das Schicksal des deutschen Volkes neu und glücklich zu gestalten, haben verkündet, daß die Pflege der lebendigen Kunst keine Angelegenheit sei, die neben dem Staat liegt und von ihm bestenfalls unter dem Gesichtspunkt einer gönnerhaften Wohltätigkeit behandelt wird, sondern daß sie Inhalt und Zweck der Staatsführung bilde. Und daß diese Führer ihr Wort wahrmachen, haben sie bereits bewiesen.

Wie war es denn früher? Im Jahre 1903 traten zum ersten Male die deutschen Komponisten zusammen, um eine Berufsorganisation zu gründen, die die ideellen und materiellen Belange der deutschen Tonsetzer verfechten, insbesondere auch den Schutz des musikalischen Aufführungsrechtes in die Hand nehmen sollte. Auch ich war dabei und hatte die Ehre, obwohl ich damals immerhin nicht unwesentlich jünger war als heute, mich an die Spitze dieser Organisation, der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, gestellt zu sehen. Ein Mann von überragenden geistigen und moralischen Eigenschaften, dessen Name in dieser historischen Stunde laut genannt werden muß, Friedrich Rösch, nahm die praktische Aufbauarbeit in die Hand. Eine Reihe von Jahren ging es, trotzdem sich viele Schwierigkeiten zeigten, in erfreulicher Weise vorwärts und aufwärts. Dann aber kam, wie es unter dem damaligen staatlichen und rechtlichen System kommen mußte: die klare Idee der geschlossenen Zusammenfassung der deutschen Komponisten in einer berufsständischen Organisation wurde angefeindet, angegriffen und schließlich durch Richterspruch, der die liberalistische Zersplitterung guthieß, negiert. Nun war die Zeit für die Bildung von Interessengruppen gekommen, die dann jahrzehntelang zum Schaden der deutschen Musikpflege die heftigsten Kämpfe miteinander ausfochten. Diese beklagenswerten Zustände sind jetzt dank der Tat, die die Reichsregierung mit dem Kulturkammergesetz und dem Sondergesetz vom 4. Juli 1933 über die Vermittlung musikalischer Aufführungsrechte vollbracht hat, endgültig beseitigt. Es gibt keine „Afma" und „Gema", keine „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer" und keinen „Bund Deutscher Komponisten", sondern nur mehr den einen Berufsstand der deutschen Komponisten und als Verwertungsanstalt, zunächst für das Gebiet der musikalischen Aufführungsrechte, die vom Berufsstand der deutschen Komponisten gemeinsam mit den entsprechenden Organisationen der Textdichter und Verleger eingerichtete, staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte, die Stagma.

Das Werk von Friedrich Rösch hat nunmehr seine Krönung erfahren, und ich betrachte es als eine glückliche Fügung, daß ich dabei, dank dem mir gewährten Vertrauen, entscheidend mitwirken durfte.

Wir wissen, daß die Reichsregierung uns mit den Rechten, die sie uns verliehen, Pflichten auferlegt hat, Pflichten gegenüber dem deutschen Volk, Pflichten gegenüber der Kultur, die allen Völkern gehört. Wir geloben, diesen Pflichten mit bestem Willen nachzukommen. Wir werden dem gesunden Schaffen die Bahn frei machen und dadurch das kranke und schädliche zurückdrängen und zum Verschwinden bringen. Dabei ist keinesfalls an eine Unterdrückung von Kunstrichtungen gedacht — geistiger Streit kann nur zeugend wirken —, vielmehr vor allem an die Ausmerzung jener höchst unerfreulichen Erscheinungen, durch die ererbtes Kulturgut gewerbsmäßig ausgeschlachtet und jämmerlich verschandelt wird. Ich hoffe, daß es gelingen wird, die Drucklegung wertvoller Kompositionen durch finanzielle Beihilfen, die wir den Verlegern gewähren, in ähnlicher Weise durch Zuschüsse an die Veranstalter die sonst nicht zu finanzierende Aufführung bedeutender Werke zu ermöglichen.

Die Pflege des Berufsethos der deutschen Komponisten, eines Begriffs, der in den letzten Jahren vergessen zu sein schien, werden wir uns besonders angelegen sein lassen. Dafür kommt die Einrichtung von Ehren- und Schiedsgerichten in Betracht. Ich beabsichtige ferner, durch die Verleihung der vor einigen Jahren geschaffenen Friedrich Rösch-Medaille eine berufsständische Auszeichnung einzuführen. Ich muß es mir versagen, über alle einzelnen Aufgaben und Ziele des Berufsstandes der deutschen Komponisten Ausführungen zu machen, zumal die folgenden Einzelreferate noch eine Ergänzung meiner Darlegungen bringen werden.

Ich gebe nunmehr bekannt, wie die Organe des Berufsstandes der deutschen Komponisten zusammengesetzt sein werden:

Als meine direkten Beauftragten, die nach meinen Richtlinien und Anweisungen die Geschäfte der Reichsleitung zu besorgen haben, habe ich meine langjährigen Mitarbeiter Hugo Rasch, Gerd Kärnbach und Dr. Julius Kopsch bestellt.

In den Führerrat, der mich in allen allgemeinen Berufsfragen zu beraten hat und der regelmäßige Sitzungen abhalten wird, habe ich berufen:

Max Donisch,
Willy Geisler,
Prof. Dr. Paul Graener,
Prof. Joseph Haas,
Geh. Rat Prof. Dr. Siegm. v. Hausegger,
Prof. Paul Hindemith,
Eduard Künneke,
Prof. Dr. Hans Pfitzner,
Prof. E. N. v. Reznicek,
Prof. Clemens Schmalstich,
Prof. Dr. Georg Schumann,
Prof. Dr. Hermann Unger.

Für den Großen Rat, der die Vertreter der verschiedenen Fachgebiete umfaßt, habe ich ernannt:

Franz von Blon,
Hermann Blume,
Hans Bullerian,
Dr. Siegfried Burgstaller,
Carl Ehrenberg,
Franz Friedl,
Georg Görner,
Prof. Heinrich Kaminski,
Prof. I. J. Mraczek,
Arno Pardun,
Hermann Reutter,
Marc Roland,
Prof. Richard Trunk,
Prof. Georg Vollerthun,
Prof. Julius Weismann,
Prof. Felix Woyrsch.

Ferner werden Gauobleute eingesetzt, die das Musikleben ihres Gaus zu beobachten und darüber laufend der Reichsleitung zu berichten haben, auch mit bestimmten Aufträgen versehen werden können. Als Gauobleute werden zunächst berufen:

Carl Zander . . . . . . Gau Berlin und Kurmark,
Prof. Dr. Hermann Unger Gau Rheinland und Westfalen,
Ludwig Luermann . . . Gau Nordmark,
Dr. Sachsse . . . . Gau München.

In der Organisation des Berufsstandes wird das Führerprinzip überall durchgeführt.

Ich erwarte, daß meine Mitarbeiter mir treue Gefolgschaft leisten und ihre ganze Kraft für die Lösung der berufsständischen Aufgaben und den Wiederaufbau unserer musikalischen Kultur einsetzen werden.

Für den Erfolg unserer Arbeit wird es von großem Werte sein, die natürliche Verbundenheit, die zwischen den Komponisten aller Kulturländer besteht, zu pflegen und auszubauen. Wir wissen es wohl zu schätzen, was die schöpferischen Kräfte des Auslandes uns zu geben haben, und wir sind unbescheiden genug, zu glauben, daß man auch im Ausland für unsere Leistungen Verständnis und Sympathie aufbringen wird. Die Musik ist eine Sprache, die alle Völker verstehen können, und darum vielleicht besonders geeignet, das Verständnis der Völker untereinander zu fördern. Ich hoffe, daß die vorgesehene Aussprache mit unsern hier erschienenen ausländischen Kollegen, die ich nochmals herzlich willkommen heiße, eine enge und erfolgreiche internationale Zusammenarbeit auf künstlerischem und organisatorischem Gebiete einleiten wird.

Ich spreche an dieser Stelle dem Schirmherrn der Künstler in Deutschland, dem Volkskanzler Adolf Hitler, dem Reichsminister Dr. Goebbels und allen Helfern an der Erneuerung der musikalischen Kultur meinen Dank aus.

Uraufführungen?

Randglossen zu einem „bedenklichen“ Kapitel.

Von Walter Hapke, Hamburg-Altona.

Schönstes Vorrecht jeder künstlerischen Gegenwart ist und bleibt es, die Schöpfungen der Lebenden, der Zeitgenossen aufzuführen und damit sich zu eigen zu machen. Ja, es ist mehr als Vorrecht, es ist Pflicht, denn für den Komponisten, dessen Werk aus der Stummheit der Partitur verwandelt wird in die Realität des Klanges, bedeutet im allgemeinen solche Anteilnahme der musikalisch Nachschaffenden und der Hörer Anregung und vor allem Steigerung seiner Leistungsfähigkeit. Zwar mag der Erfolg, der sich in, vielleicht erstmaliger, eindeutiger Zustimmung äußerte, für schwächere Talente die Gefahr heraufbeschwören, daß sie nunmehr schon am ersehnten Ziel zu stehen wähnen, daß sie den ersten anerkannten Wurf zukünftig auswalzen, mit einigen neuen Garnierungen wiederholen, daß sie mit einem Wort: es sich daraufhin bequem machen, — aber es ist doch viel wichtiger, daß die Männer, auf die es wirklich ankommt, im Hören ihrer eigenen Werke das Entscheidende lernen, daß im Wechsel zwischen ihrer schöpferischen Einsamkeit und der aufgeschlossenen Empfangsbereitschaft des Volkes eine fließende Beziehung sich herstellt, derzufolge der musikalische Besitz der Nation mehr in die Tiefe und die Breite wächst, als wenn der Tonschöpfer, bei dem wir ein heiliges, unabwendbares Müssen als Antrieb zu seinem Tun voraussetzen, jedes neue Werk mit Resignation beginnt und vollendet — wieder ein Manuskript mehr in der Schublade? — oder voll Skeptizismus wartet, daß sein Werk einem Verleger reklametechnisch verwertbar und ausnutzbar erscheint, daß es mit einigen kühn gedrechselten Waschzettelwendungen etikettiert auf die Lesepulte der „Gewaltigen“ wandere, um dann in einer „Uraufführung“ zur Sensation aufgebläht oder mit ahnungslosen Registrierungen abgewürgt zu werden. Es kommt alles darauf an, und heute mehr denn je, daß jeder deutsche Komponist, dessen Arbeit das hohe Zeichen des „Und wie er mußt', so konnt' er's“ trägt, dessen Schaffen also nicht auf gesinnungsmäßigen Krampf, sondern auf das Wollen zur reinen, absoluten Leistung sich gründet, daß solche Komponisten im weitesten Maße in das Musikleben unserer Nation eingesetzt werden. Und sei zu diesem Zwecke auch zunächst einmal ein gewisser Radikalismus gegenüber der ewigen Wiederholung der Musik unserer Väter, Großväter, Urgroßväter und so fort notwendig. Wir sind nicht der Meinung, daß diese Musik uns nichts mehr zu sagen habe; wir halten ihre Großtaten im Gegenteil für unerschöpfliche Wunder. Aber ebenso sind wir der Überzeugung, daß sie auf Kosten und zur Verbitterung unserer mit uns lebenden und unsere eigenen Nöte und Sehnsüchte gestaltenden und in einer vorerst ausschließlich uns angehenden Tonsprache sich ausdrückenden Komponisten nicht in dem Maße im Musikleben unserer Gegenwart eine Vorrangstellung behaupten dürfen, wie das heute noch und heute unverständlicherweise sogar ganz besonders der Fall ist. Man wende nicht ein, daß unsere Zeitungen und Zeitschriften doch von Berichten und Notizen über Uraufführungen und Erstaufführungen voll sind. Denn gerade auch im Sensationsgeschrei, das heute gemeinhin um die Tatsache irgendwelcher Uraufführungen gemacht wird, erblicken wir eine Gefahrenquelle unseres Musiklebens. Schließlich muß doch irgendeine Aufführung irgendeines Werkes einmal die erste sein, das ist unvermeidlich. Warum also solche Wichtigmacherei einer unumgänglichen Tatsache? Dabei gibt es Opernintendanten, und Generalmusikdirektoren, die eine Aufführung eines ihnen an sich wertvoll erscheinenden Werkes ablehnen, weil sie nicht die „ursten“ sein wollen oder können. Und fernerhin, warum scheuen sich die „Gewaltigen“ so sehr, ein Konzertwerk — in der Oper ist es ja aus naheliegenden Gründen anders —, das sie mit Erfolg ur- oder erstaufgeführt haben, zu wiederholen, es damit also erst in voller Breite im Kulturbewußtsein des Publikums wirksam werden zu lassen? Ich erinnere an Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele“, der es an Ur- und Erstaufführungen wahrhaftig nicht gefehlt hat; heute erst entschließt man sich, manchenorts aus nicht unbedingt rein künstlerischen Gründen, zu Wiederholungen. Statt Pfitzners verehrungswürdigem Namen hätte ich auch andere hersetzen können.

Wie ist eine logische Beziehung in der Tatsache herzustellen, daß Herr Generalmusikdirektor Ichliebmich keine Bedenken trägt, sagen wir: Beethovens „Eroica" in jeder Spielzeit seinen Hörern vorzusetzen, wobei er besonderen Wert darauf legt, daß etwaige „Nuancen" seiner Wiedergabe gebührend hervorgehoben werden, da er auf diese Unterschiede von den Gewohnheiten anderer Dirigierkollegen besonders stolz ist. Andererseits macht der gleiche General eine, nehmen wir an: ausgezeichnete Ur-Aufführung einer von einem jüngeren Volksgenossen komponierten Symphonie; Publikum und Presse zeigen sich von dem betreffenden Werk gepackt, es hat auch nicht an Stimmen gefehlt, die den Anteil des Dirigenten am Erfolg des schwierigen und neuartigen Werkes gebührend hervorhoben; die Folge? Nichts, gar nichts. Vielleicht wagt ein Kollege in anderer Stadt daraufhin seinerseits eine Erstaufführung mit ähnlichen Ergebnissen seitens der Hörerschaft. Aber auch da wird nicht daran gedacht, in Wiederholungen die Eindrücke zu vertiefen und zu kräftigen. Nein, man macht wieder die „Eroica" und späht nach anderen Ur- oder Erstaufführungsmöglichkeiten aus.

Wie sollen aber die Leute, zu deren Wohl und zu deren Freude und Beglückung ersten und letzten Endes Musik gemacht wird, nämlich das Publikum, wie soll es ein wahrhaft inneres, überzeugungskräftiges Verhältnis zur zeitgenössischen Produktion gewinnen, wenn es mit Sensationen bombardiert wird, anstatt konsequent und verantwortungsbewußt wirklich zu jenen Geistern hingeführt zu werden, die unserer Gegenwart schöpferisch das musikalische Gesicht und den musikalischen Sinn geben?

Man — Dirigenten, Presse, Publikum — mache sich frei von der Psychose der Uraufführungen. Man stelle neue Werke heraus, und so oft, daß sie in ihrem ganzen Gewicht sich durchsetzen und ihren Einfluß ausüben können. Die Komponisten werden den Vorteil daraus haben, daß sie genauer verstanden werden und nicht nur mit ein paar Schlagworten Erledigung oder gar „Überwindung" finden. Und das Volk wird nicht dem Ehrgeiz der Vielschreiber, die jedes Jahr möglichst mehrere Uraufführungen „bedienen" mußten, ausgeliefert sein, sondern sein musikalischer Besitz wird, auch aus der Gegenwart, um Werte vermehrt werden. Denn wer dann ein neues Werk aufzuführen und wiederaufzuführen gewillt ist, wird es nicht um des Taumels der „Uraufführung" willen wagen können, sondern er muß sich zu einem tatsächlich vorhandenen musikalischen Wert bekennen. Daß Musiken, die solchen Werts ermangeln, dann nicht oder kaum aufgeführt werden, ist kein Verlust, sie stehen ohnehin nur dem Besseren im Wege.

Do, re mi fa! Sol la!

Ein musikalisches Märchen.

Erzählt von Willi von Moellendorff, Stettin.

Es war einmal ein großer König. Der hieß *Do* und herrschte über ganz Unteritalien. Er war ein gewaltiger Kriegsheld. Auch seine drei Söhne waren große Krieger und hatten sich in den vielen Kämpfen, die das Land mit den Nachbarn führen mußte — sie wollten es nicht anders haben! — zu bedeutenden Heerführern entwickelt. Aber den jüngsten Sohn, namens Enzio, hatte Gott noch mit ganz anderen Talenten gesegnet: er besaß eine herrliche Stimme, spielte schon als Kind die Laute und die Harfe besser wie mancher fahrende Sänger, und da er trotz der vielen Kriege immer noch ein wenig Zeit gefunden, seine künstlerische Begabung nach allen Richtungen zu pflegen, so war aus ihm schließlich ein großer Trovatore geworden, ein Minnesinger, wie man diese aristokratischen Künstler damals in Deutschland nannte.

Nun war schon viele Jahre Frieden im Reich, und erst jetzt konnte es geschehen, daß Enzios Kunst bei den vielen Hof- und Volks-Festen von Rittern und Edelfrauen, von Herren und Knechten, von Gelehrten und Ungelehrten gehört, erkannt, anerkannt und bejubelt wurde. Und — seltsam — aber ich erzähle euch ja auch ein Märchen! — nirgendwo regten sich Neid oder Mißgunst, weder in den Kreisen des Hofes noch bei Enzios älteren Brüdern. Und der Vater gar, der war überglücklich, daß Gott ihm einen solchen Sohn geschenkt, der, gleich groß

als Held wie als Sänger, doch wieder ganz anders geartet war wie alle bisherigen Sprossen des uralten Stammes. Und erst das Volk: die Armen und Ärmsten! Hei: solche Königsfeste mit einem prinzlichen Sänger im Mittelpunkt, das hatte es ja noch nie zuvor gegeben! Denn — und das war dem armen Volk die Hauptsache am Fest — jedesmal, wenn der Prinz gesungen, und das mußte er „auf allgemeines Verlangen" sehr oft, gingen die Diener und Kellermeister mit silbernen Tellern bei den Gästen herum, und alle gespendeten Gold- und Silbermünzen (Kupfer wagte in diesem Falle natürlich niemand zu geben!) wurden dann von mehreren Balkonen und Erkern aus über die harrende Menge ausgeschüttet. Ei: was gab's da für Trubel und Katzbalgerei! Und die Hochrufe auf den Prinzen und das Königshaus, die wollten schier kein Ende nehmen, nicht oben im Saal des Pallas und nicht unten im Hof des Schlosses. Noch nie war ein Prinz, noch nie war ein König und sein Geschlecht so vergöttert worden, wie hier — in unserem Märchen.

Aber der König kam in die Jahre und begann zu kränkeln. Als weiser und vorsorgender Landesvater war es für ihn nun an der Zeit, daran zu denken, wer ihm auf den Thron nachfolgen solle. Er sann und sann, Tage und Wochen! Er beriet sich ein über das andere Mal mit seinen Ministern und Rechtsgelehrten. Jedoch: nichts kam dabei heraus. O, wie schwer fällt es doch oft auch den Großen dieser Erde, eine Entscheidung zu treffen! Sollte er sein großes Reich unter seine drei Söhne aufteilen? Das wäre sicher nicht zum Besten des Landes gewesen. Sollte er dem Ältesten die Königswürde vererben und die beiden anderen Söhne irgendwie abfinden? Ach, das hätte er nicht über das Herz gebracht, denn alle drei Prinzen hatten sich als Feldherren gleicherweise um das Reich verdient gemacht und sollten nun auch in gleicher Weise dafür belohnt werden. In seiner ganz verzweifelten Lage — denn Unrecht tun galt dem Herrscher als die schlimmste aller Untugenden — ließ er sich schließlich den Erzbischof kommen und bat diesen um Rat, was er tun solle. Besser gesagt: er beichtete dem Kirchenfürsten, daß er schon lange mit dem Gedanken umgehe, seinen jüngsten Sohn Enzio zu seinem Nachfolger zu bestimmen. Denn wenn er auch alle seine Söhne innig liebe, so sei dieser ihm doch durch seine Sangeskunst am allermeisten ans Herz gewachsen. Aber so nur seiner inneren Stimme zu folgen, erscheine ihm doch wieder eine schwere Sünde gegen seine beiden anderen Kinder. Nach langem grübelndem Schweigen kam es dem Priester dann langsam und feierlich über die Lippen: „O König! Nicht kann ich die Gedanken Sünde nennen, die du im tiefsten Innern deines reinen Herzens trägst. Denn siehe: auch die Kirche liebt deinen Sohn Enzio über alles, hat er mit seinem Gesang zur heiligen Handlung doch die Herzen der Gläubigen oft schon tiefer gerührt, als das je einer meiner begnadeten Geistlichen vermocht hätte. Und auch die Kirche würde sicherlich deinen Sohn Enzio zu deinem Nachfolger erwählen, wenn das nicht gegen alle Gesetze und Überlieferungen deines Reiches und deines Hauses wäre. Doch was sind alle Menschensatzungen gegen den Willen des Höchsten?! Diesen vor allem mußt du hier zu erforschen suchen. Und darum rate ich dir: Bete und faste zwei Tage, und im Traum wird dir Gott kund tun, ob dein Wunsch auch sein Wille."

Der König tat, wie ihm geraten. Im Traum erschien ihm aber die heilige Cäcilia, die Schutzpatronin aller kirchlichen Musik, und sprach also zu ihm: „Derjenige deiner Söhne soll nach dir König werden, der am Morgen meines Geburtstages bei Sonnenaufgang erwachen und dich aus dem Schlummer wecken wird!" Der alte gute König *Do* dankte Gott und der Heiligen herzinniglich für das Gnadenzeichen. Auch seine Söhne unterwarfen sich gern diesem Gottesurteil; liebten sie doch einander über alles, und gönnte doch jeder den anderen allezeit das Allerbeste.

Der St. Cäcilientag stand bevor, und der nächste Morgen mußte nun die Entscheidung bringen. Die halbe Nacht hatte der König zur Heiligen gebetet und sie angefleht, sie möge doch für dieses einzige Mal seinem Jüngsten den gesunden Schlaf rauben, aus dem er sonst immer erst erwachte, wenn die Sonne schon hoch am Himmel stand. Dann war der Alte erschöpft eingeschlafen. Aber wie selig erwachte er, als nun sein Enzio, vom Morgenrot umflossen, vor seinem Bette stand und auf den ersten sechs Stufen der ionischen Tonleiter (C-dur) mit seinem herrlichen Tenor-Bariton die Worte sang: *„Do, re mi fa! Sol la!"* Das

heißt zu deutsch: „*Do*, (zum) König mich mache! (Die) Sonne (ist) da!" „*Si!*" (Ja!) sang der König mit vor Freude bebender Stimme als Antwort, und mit dem Schlußton „*Do!*" sank Enzio vor dem Vater auf die Knie und empfing seinen Segen.

Und großer Jubel herrschte im ganzen Lande, und die Krönung des jungen Königs wurde mit allem Glanz gefeiert, und seine Brüder ernannte Enzio zu seinen Marschällen, und der alte König wurde wieder gesund und lebte noch viele Jahre auf seinen Jagdschlössern (NB: ohne in die Staatsgeschäfte drein zu reden!), und die Armen im Lande durften sich noch oft, wenn König Enzio sang, um die Gold- und Silberstücke balgen, und — — zu Ehren der heiligen Cäcilia, die doch alles zum besten geleitet, wurde die Tonleiter (*c d e f g a h c*) nunmehr auf dieselben Silben gesungen, mit denen Enzio bei Sonnenaufgang den Vater geweckt und die der Vater mit Ja beantwortet hatte: *do re mi fa sol la si do*! Und wenn auch die Herren Musikprofessoren ob solcher (wie ja schließlich ob jeder) Neuerung höchst bedenklich den Kopf schüttelten, denn was sollte noch aus der Kunst werden, wenn so das bewährte Alte durch ein einziges Wort von oben quasi über Nacht fortgeräumt werden konnte! — — — die Neuerung setzte sich gleichwohl durch: hier war eben Königs Stimme — Gottes Stimme, und Gottes Stimme — Volkes Stimme! Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch!

Berliner Musik.

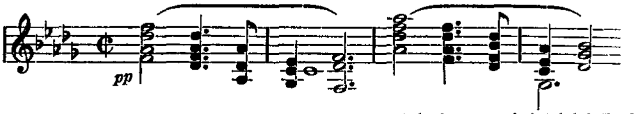
Von Fritz Stege, Berlin.

Die Erstaufführung der Oper „Kreidekreis" von Zemlinsky in der Staatsoper hat in der Öffentlichkeit und — hinter den Kulissen der Musikkritikerschaft zu einigen Diskussionen Anlaß gegeben, und das mit vollem Recht. Denn das Original von Klabund enthält eine Reihe wenig erfreulicher, sogar recht anstößiger Textstellen, die in ihrer eindeutigen Erotik, in ihrer Offenheit über den auf der Bühne gezeigten Mädchenhandel nicht gerade einen volksbildnerischen Charakter tragen. In Stettin wurde die Oper verboten, nach einigen vom Reichsdramaturgen Dr. Rainer-Schlösser vorgenommenen Änderungen wurden die Aufführungen in Berlin und Stettin wieder zugelassen. Bekanntlich ist der „Kreidekreis" bereits vor längerer Zeit für Berlin in der Originalfassung in Aussicht genommen worden. Man hätte also auch in Berlin schon Zeit genug finden können, um sich über den moralischen Wert oder Unwert des Librettos Klarheit zu verschaffen. Aber nein — es bedurfte erst eines Anstoßes von der Provinz, um auch Berlin zu einer Textrevision zu veranlassen. Paul Zschorlich, der sich in der „Deutschen Zeitung" mit diesem Fragenkomplex eingehend auseinandersetzte, war also in vollem Recht, wenn er von zweierlei moralischen Maßstäben innerhalb und außerhalb Berlins sprach. Aber wozu brauchen wir überhaupt Zemlinskys „Kreidekreis"? Ebensowenig wie der abseits liegende, uninteressante Text vermag die Musik Zemlinskys, eines Schülers und leiblichen Schwagers von Arnold Schönberg, auf die Dauer zu fesseln. Der Hauptreiz der Partitur liegt in geistreichen Klangkombinationen, in einer virtuosen Orchestertechnik, mit deren Hilfe Zemlinsky zeichnerisch starke Wirkungen erzielt, ohne jedoch über die bloße Milieuschilderung hinaus in irgendwelche Gefühlstiefen vorzustoßen. Darstellerisch und gesanglich war die Aufführung über alles Lob erhaben. Unter Leitung von Robert Heger vereinigten sich Fritz Soot, Susanne Fischer, Fritz Krenn, Margarete Arndt-Ober, Herbert Janssen, Marcell Wittrisch u. a. zu einem höchst eindrucksvollen Zusammenspiel.

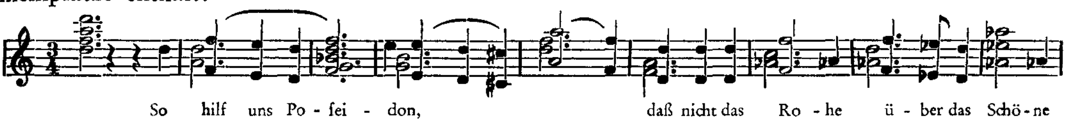
Die gesangliche Qualität der Staatsoper hebt sich übrigens sichtlich von einer Aufführung zur anderen. Ausgezeichnete stimmliche Leistungen von fast starmäßigem Charakter sind an der Tagesordnung. Aber die Spielplanpolitik läßt zu wünschen übrig. Wenn die Staatsoper in einer durchaus begreiflichen Notwendigkeit ein Kassen-Zugstück braucht — warum dann ausgerechnet Gounods „Margarete" in neuer Einstudierung? Haben wir heute nicht alle Ursache, aus den reichen Beständen des deutschen Opernspielplanes das Allerbeste auszuwählen? Es war eine sonst ausgezeichnete Aufführung mit Helge Roswaenge, Heinrich Schlusnus, Luise Helletsgruber, während Michael Bohnen, der zum ersten Male wieder als Gast

auf der Bühne der Staatsoper ſtand, in der Rolle des Mephiſto merklich abfiel. Sein Organ iſt hart und ſpröde geworden, ſeine Ausſprache iſt nachläſſig, ſein Spiel theatraliſch. Das Ballett Rudolf v. L a b a n s war eine unverſtändliche Kollektivkunſt. Am Pult waltete Leo B l e ch ſeines Amtes.

Und dann gab's als Erſtaufführung die Neufaſſung der „Ä g y p t i ſ ch e n H e l e n a", jener merkwürdigen Oper, bei der das Finale den „status quo ante" des Anfangs wiederbringt, in der ein ewig griffbereiter Dolch, ein jämmerlicher Schwächling von Menelaus und eine teils als „Luftgeſpenſt", teils als „Totlebendige" charakteriſierte Helena die Hauptrolle ſpielen. Jene Oper, die in einem bis zum Überdruß wiederholten Leitmotiv Meyerbeerſcher Prägung:

und einem Walhall-Hornmotiv:

(Klavierauszug bei Adolph Fürſtner, Berlin W 10)

keine weſentlich neue Seiten Straußſcher Kompoſitionstechnik enthält. Die ſtets als Eingeſtändnis ichöpferiſcher Schwächen zu bewertenden Verbeſſerungen beziehen ſich auf eine Zuſammenfaſſung der Jagdſzene, auf textliche Änderungen und eine Ergänzung durch ein Terzett und ein Gebet. Dieſe Faſſung mit ihren neuen, muſikaliſch wertvollen Beſtandteilen gereicht der Oper zweifellos zum Vorteil, wenn auch der Anfang von Aithras Gebet recht belangloſe Gemeinplätze enthält:



Ganz hervorragend, in jeder Beziehung den Durchſchnitt weit überragend die Beſetzung mit Viorica U r ſ u l e a c, Suſanne F i ſ ch e r, Margarete K l o ſ e, Elſe R u z i c z k a - S ch m i d t, Franz V ö l k e r, W. G r o ß m a n n und Helge R o s w a e n g e unter Stabführung von Robert H e g e r.

Nach dem „Kreidekreis" und der „Margarete" wird man ſich nun auch nicht weiter wundern, wenn die Staatsoper in ihrem letzten Sinfoniekonzert unter Erich K l e i b e r s Verantwortung ein Programm bot, das zu zwei Dritteln franzöſiſche Muſik enthielt und das neben den feinſinnig dargebotenen Stücken aus „Romeo und Julie" von Berlioz und einer inhaltlich belangloſen, nur techniſch intereſſanten, ſtiliſtiſch uneinheitlichen Erſtaufführungs-Sinfonie von Rouſſel gerade noch Raum ließ für ein Mozartſches Klavierkonzert, das Edwin F i ſ ch e r in gewohnter Meiſterſchaft vortrug. In früheren Jahren hätte man ſich mit Recht gegen eine derartige Benachteiligung deutſcher Kunſt ausgeſprochen. Soll heute als Vorzug gelten, was geſtern als Nachteil ausgelegt wurde? Wo bleibt die Förderung junger deutſcher Muſik, die man von einer Staatsoper doch in erſter Linie erwarten ſollte? Statt deſſen wird Roſſinis „Tell" nach der „Margarete" ausgegraben. Und dabei fällt mir ein, daß Richard Wagner an irgendeiner Stelle die Äußerung getan hat, daß der Niedergang des deutſchen Theaters mit Gounods „Margarete" und Roſſinis „Tell" beginne. Ein merkwürdiges Zuſammentreffen!

Das Berliner Konzertleben iſt im übrigen nicht gerade ſehr anregend. Intereſſant iſt die erneuerte Bekanntſchaft mit dem Star der „Metropolitan-Opera", Rudolf L a u b e n t h a l, der vor zehn Jahren von Berlin nach Amerika ging. Sein Tenor hat wohl noch glanzvolle, prächtige Töne in der Höhe, aber ſein Organ zeigt in der recht ſpröden, reizloſen Mittellage Spuren künſtleriſcher Vernachläſſigung. Mit Nachdruck ſetzte er ſich für Lieder von Georg V o l l e r t h u n ein, der die Begleitung des Konzertes mit Geſchmack und Stilgefühl ausführte. Als

Höhepunkte der letzten Wochen (bis Mitte Februar) haben zu gelten: ein Konzert des Berliner Lehrergesangvereins mit einem anspruchsvollen, künstlerisch uneinheitlichen Programm unter vortrefflicher Leitung von Theodor Jacobi, ein Bach-Abend des neu gebildeten Kammerorchesters an der Musikhochschule unter Führung von Prof. Fritz Stein, der dem Musikleben in aller Stille einen bemerkenswerten Auftrieb gibt. Dazu die zahllosen Solisten-Abende: Klingler-Quartett, Fehse-Quartett, Rosalind v. Schirach und Louis Graveure, der als Tenor stark überschätzt wird und mit seiner mühsamen Höhe und seinem kehligen Organ u. a. — Will Meisel-Tonfilmschlager sang. Viele Zuhörer verließen unter Protest den Saal, der sich mit Meisels Klavier-Gepauke in ein Kabarett verwandelte. Das ist die „Berliner Luft ...“.

Im Rahmen der Tagung, die der „Berufsstand Deutscher Komponisten“ in Berlin durchführte, fand in der Philharmonie ein erlesenes Festkonzert von ungewöhnlichem Ausmaß statt. Wohl noch niemals hat die Philharmonie einen derartigen, geradezu demonstrativ wirkenden Aufmarsch deutscher Komponisten erlebt, die persönlich ihre Werke dirigierten: S. v. Hausegger, Georg Schumann, Paul Hindemith, Paul Graener, E. N. v. Reznicek, Hans Pfitzner. Außerdem übernahm Furtwängler die Aufführung des Ingwelde-Vorspiels von Max v. Schillings und des Till Eulenspiegel. Es war eine Veranstaltung, auf die der Begriff „Monstre-Konzert“ diesmal ausnahmsweise zutrifft. Neben der ungewöhnlichen Länge des Programms ist allenfalls auszusetzen, daß die hier herausgestellten Komponisten nicht gerade mit ihren charakteristischsten Werken vertreten waren. So hat Paul Graener eigenere schöpferische Werte aufzuweisen als gerade das Cello-Konzert op. 78, das Paul Grümmer mit großem Geschick interpretierte. Bei Paul Hindemith ist man sich allerdings nicht ganz klar, was für ein Stil zur Zeit für ihn besonders bezeichnend ist. Man wird noch abzuwarten haben, was für eine neue Stilart uns diese wandlungsfähige Feder als „Neues vom Tage“ auftischen wird. Jedenfalls machte seine Aufführung einen etwas peinlichen Eindruck. Leider ging das Publikum offensichtlich dazu über, das Wiederauftauchen Hindemiths politisch auszuwerten. Ein aufdringliches, demonstratives Beifallsgebrüll umtobte ihn, und man sah selbst Kritiker früherer marxistischer Einstellung, die sich ekstatisch an dem Beifall beteiligten. Als Antipoden zu Hindemith stellte der andere Teil des Publikums den hochgeehrten Meister Hans Pfitzner auf, dem aus einem noch nicht dagewesenen Jubel soviel Liebe und Herzlichkeit entgegenklang, daß eines seiner Orchesterlieder in der mustergültigen Darstellung von Gerhard Hüsch wiederholt werden mußte.

Musik in Leipzig.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Über die erste Uraufführung an unsrer Oper, „Die Verdammten“ von Adolf Vogl, konnte das Nötigste noch im letzten Heft (S. 217) gesagt werden. Dem Bedauern, daß derartigen Werken nur ein kurzes Bühnenleben beschieden ist, kann bereits heute beredterer Ausdruck verliehen werden. Wer den Text nicht gut kennt, steht der Oper mit ihren langen Aussprachen gewissermaßen waffenlos gegenüber, und so stark ist die Musik natürlich keineswegs, um sich durchzudrücken und die Zuhörer in allmählicher Folge zu veranlassen, sich nun wirklich um das Werk zu kümmern. Keineswegs etwa, daß die Deklamation schlecht wäre, im Gegenteil sogar, oder daß das Orchester Orgien feierte. Nein, es liegt an der gedankenreichen Dichtung als solcher, bei der es auf ein Entweder — Oder geht. Das Problem gehört zu den ewigen, wendet sich aber an besinnliche Hörer, die imstande sind, seine Erscheinungsform zu verallgemeinern, gerade weil diese in einer primitivsten Stufe ihnen entgegentritt. Ein keltisches Wandervolk glaubt insofern an eine glückliche Unsterblichkeit, als es annimmt, daß seine bestatteten Toten in aller Leiblichkeit in das Jenseits gelangen. Die Ernüchterung des kommenden und das Geheimnis erkennenden Führers ist furchtbar, er will, als nunmehr zugleich Verdammter, die Wahrheit seinem Volke zuschreien — dieser Szene hätte sich spannendere Dramatik abgewinnen lassen —, findet sich aber, sich überwindend, mit der nüchternen Erkenntnis ab. Ist's nun nicht gleich mit jeder derartigen Enthüllung, sieht nicht schon

jedes aufwachsende Kind seine frühere Welt in Trümmer gehen, und wiederholt sich dieser Vorgang gerade für den tiefveranlagten Menschen nicht immer wieder? Waren nicht auch ein Kopernikus, ein Kant „Zertrümmerer"? Aber jede Zertrümmerung kann einen Menschen wachsen lassen, diese Auseinandersetzungen, dieses Essen vom „Baum der Erkenntnis" ist ein menschliches Entwicklungsmittel ohnegleichen, und zwar für die starken Menschen, sofern an den flachen alles herunterläuft, weil nichts tief in ihnen sitzt. Wie gesagt, der Text H. v. Gumppenbergs gehört zum Tiefsten, was je in einer Oper Gestalt nehmen sollte. Vielleicht wäre Vogls Oper als „Oratorium" eher möglich, weil in diesem Fall dem Hörer das Textbuch zur Seite stünde. Heute aber, wo die verdunkelten Bühnenhäuser den Hörern seine Benützung abgewöhnt haben und lediglich der „Musik" dienen, dieser aber zugleich den Garaus machen, heute sind derartige Opern von allem Anfang an zum Tode „verdammt". Den heutigen Opernkomponisten möchte man kennen, der die nötige sieghafte Musik schreiben könnte und auch — wollte. Sucht Kitsch- und Kino-Handlungen, wie sie die paar gangbaren zeitgenössischen Opern aufweisen! Ein Narr, der sich auf diesem Gebiet überhaupt noch um etwas Tiefes bemüht. Vogl hatte zum wenigsten den echten Glauben, er kommt nicht äußerlich, sondern innerlich von Wagner, er gehört keineswegs zu den Vertretern der nachwagnerschen, dröhnenden „Reckenopern", die Wagner wohl die acht Hörner usw. abgehört hatten, aber kaum Stoff für zwei Notensysteme aufbrachten. Nirgends, in der ganzen Oper nicht, ein Geknalle, sondern immer ein edler und auch durchsichtiger Klang. Melodisch stößt man auf sehr Schönes, so wenig dazu gehört, Schwächen nachzuweisen. Was hätte aus des Sängers Ruhmeslied gemacht werden können! Wer kann aber überhaupt noch geschlossene große Gesänge schreiben! Die Aufführung war größtenteils vorzüglich, P. Schmitz ein sorgsamer und mitempfindender musikalischer Orchesterleiter, die von Jakobs stammenden Dekorationen des einaktigen, zwei Stunden dauernden Dramas malerisch wirkungsvoll. Auch sonst ist von unserer Oper sehr Gutes zu melden. Man inszeniert z. B. den „Ring" neu und ist bis zur „Walküre" gelangt. „Das Rheingold" gehört zum Besten, was ich bis dahin überhaupt gesehen, und steht über dem letztes Jahr in Bayreuth Gebotenen, die Rheintöchterszene gelingt in einer Vollkommenheit auch deshalb, weil sich die Leiter der Bühne aufs „Wasser" in einer Weise verstehen, daß Kunst und Natur förmlich ineinandergehen. Dazu treffliche, wenn auch nicht gerade große Darsteller, mit Ausnahme des Loge, der von Bartolizius nicht nur darstellerisch, sondern auch in einer geistvollen Artikulation derart gegeben wird, daß in ihm ein zukünftiger Bayreuth-Loge erblickt werden könnte. Und überhaupt das Wiedervertrautwerden der Sänger mit Wagner! Im letzten Jahrzehnt war jeder, auch soweit guten Wagner-Vorstellung die Entfremdung mit dem ganzen Gesangsstil anzumerken, man glaubte nicht mehr an Wagner, infolge einer ganz offenen oder auch verhüllten Wagnerverhetzung, die bis ins Orchester zu verspüren war. Ein Orchestermitglied — keines in Leipzig — sagte mir einmal: Gräßlich, so eine Wagneroper spielen zu müssen! Das hat mit Musik — er war auf reine (!) Musik eingeschworen — ja gar nichts zu tun! Auch die „Walküre", von der ich zwei Akte hörte, war eine hochgemute Aufführung, das „wilde" Felsengebirge im zweiten Akt vielleicht etwas zu kyklopisch — nackt, sofern man sich unter „wild" etwas Zerrissenes vorstellt, wie ja auch die ganzen Szenen des Akts von zerrissenen Gefühlen usw. melden. Etwas Besonderes übrigens noch: Kein schwarzer, sondern ein blonder Hunding! Außergewöhnlich in Spiel, Gestalt und ausgearbeitetem Gesang W. Pistor als Siegmund. Eigentlich erhält das ganze Werk durch diese heldenhafte Wehrhaftigkeit einen tieferen Nachdruck.

Neues brachten die Gewandhauskonzerte im neuen Jahr nichts als die Sinfonie concertante für Violine und Orchester von H. H. Wetzler. Es ist dies eine Programmschöpfung so in der Art der Haraldsinfonie von Berlioz, nur verschweigt der Komponist wie in seinen anderen derartigen Werken alles Inhaltliche, ein Vorgehen, für das ich nur eine einzige, hier weiter nicht ausgesprochene Bezeichnung habe. Wer nicht für sich selbst einsteht, kann's noch weniger von andern ihm gegenüber verlangen. Die Angelegenheit hat im ersten Satz mit dem Vesuv zu tun, wir hören fürchterliches Dröhnen mit tatsächlich neuen Klängen; die Soloviolime ist gewissermaßen der Komponist selbst und es ließe sich allerlei darüber sagen. Aber

die Aufgabe reizt unter den obwaltenden Umständen nicht. Der zweite, weiche Satz (Amalfi) schlägt stark ins Salonhafte. Der nicht sehr beneidenswerte Solist war E. Wollgandt, der sein reifstes Können bei blühendem Ton einsetzte. Der Abend stand wieder unter P. Schmitz, der dieses Mal als Konzertdirigent weit besser abschnitt, mit Regers nicht schöner werdendem Prolog, dem Till Eulenspiegel und der Tannhäuser-Ouvertüre, alle Werke in inspirierten, wenn auch nicht aufs Letzte gehenden Aufführungen. Im Neujahrskonzert hörte man außer Ramins großgegliedertem Bach M. Nikisch Beethovens Es-dur-Konzert sehr ungleich, teilweise direkt klobig und massiv, spielen, der zweite Teil brachte die Fünfte. Schuricht hat seine innere Ruhe noch nicht ganz wiedergefunden, woran die besondere Leipziger „Luft" die Schuld haben dürfte, manches war unruhig im Sinne Beethovens, anderes wieder von innerster Kraft erfüllt. Sein weiterer Abend wies Pfitzners cis-moll-Sinfonie auf, die er im Gegensatz zu der Dortmunder Aufführung am Musikfest, ausgeprägt kammermusikalisch gibt, sodaß das Werk einen noch versenkteren Eindruck macht. Mendelssohns 125. Geburtstag wurde mit vollem Recht begangen und zwar mit der A-dur-Sinfonie. Vor allem der erste Satz konnte elektrisieren. Vorher hatte G. Havemann die Gesangsszene von Spohr (vor 150 Jahren geboren) gespielt, aber mit so kleinem Ton und vorsichtigem Vortrag, daß von der öfteren Kühnheit des immer noch schönen Werkes wenig genug übrig blieb. Über die heutigen deutschen Geiger wäre denn wohl einmal ein ernstes Wort zu reden. Einen ganz großen Abend hatte Furtwängler mit seinen Philharmonikern, nicht mit Bach (1. D-dur Suite), den er zu furtwänglerisch gibt, wohl aber mit der Dritten von Brahms und, als schließlich noch Einzigartigstes, mit Schumanns d-moll-Sinfonie. Das war einmal ein Ereignis, denn zu Schumann gehört heute noch mehr wie zu Brahms. Man könnte über den Vortrag einen Aufsatz schreiben. Dann kam noch Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester. Der Abend, der vor allem Bach brachte, bot Besonderes durch eine mehrchörige Canzone von G. Gabrieli, deren Wirkung etwas Unsagbares hat, sowie das von Fischer gespielte G-dur-Konzert (Nr. 453) von Mozart, schon deshalb etwas Besonderes, weil es so gut wie nie zu hören ist. Und wie wird es von Fischer und seinem Orchester gespielt! Auch von Bach gab es etwas Ungewöhnliches: Das auf die Kantate „Geist und Seele sind verwirrt" zurückgeführte Klavierkonzert, das Bach für diese, eine der zahlreichen Kantaten mit obligater Orgel, verwendet hat. Das Original ist verloren, die Rekonstruktion aber nicht weitgehend genug gediehen, vor allem nicht im zweiten Satz, einer Alt-Arie, in der Bach offenbar, wie in anderen Fällen, die Singstimme hineinkomponiert hat. Fischer ersetzte sie durch eine Bratsche. Näher sich darüber auszusprechen, führt zu weit.

Das Weihnachtsoratorium leitete zum ersten Male G. Ramin. Es war, trotz einiger Vorzüge, noch nicht alles so abgewogen, wie man es von Straube her gewohnt ist, zur Leitung Bachs gehört schließlich doch viel Erfahrung. Wir sind aber sicher, daß schon die nächste Aufführung wärmer und einheitlicher sein wird. In der Universitätskirche kam's unter Rabenschlag zur Leipziger Erstaufführung (!) des gleichen Vorwurfs von H. Schütz. Sie war gut und sichtlich stilgetreu, ohne daß das Werk aber überall wirklich packen würde. Das 3. Akademiekonzert brachte als Uraufführung die 2. Sinfonie in C-dur von S. W. Müller, des Leiters dieser famosen Konzerte (außerdem Volkmann Nr. 2 und ein Cellokonzert von J. Klengel). Müller hat nunmehr den Weg zu einem breiteren Kreise gefunden, und seine Sinfonie dürfte ihn vielleicht erweitern. Seine Anknüpfung an die klassische Sinfonie bewährt sich, nur fehlt öfters noch der sichere Geschmack und eine schärfere Kritik den Einfällen gegenüber. Zudem hört man noch mehr modern „Verstimmtes" als zuträglich. Aber es ist auch hier die musikantische Frische, die einnimmt, sowie der gelegentliche wirklich sinfonische Zug. Von weiteren Leipziger Komponisten war, allerdings im Rundfunk, eine reizvolle Ouvertüre zu einer komischen Oper von Georg Kiessig zu hören, die in einer Weise spritzig und aufgeräumt beginnt, daß man seine Freude haben muß. Weiterhin aber die 6. Sinfonie von H. Ambrosius (Uraufführung), ein Erlebniswerk, über das ein ernsthafter Hörer nicht so leicht hinwegkommt. Wer einen derartigen, bis zu mystischen Höhen führenden zweiten Satz zu schreiben vermag, dann aber eine derartige Themen-Exposition von

einem wahrhaft großen Zug, hat das innere Recht, Sinfonien zu schreiben. Im dritten Satz dürfte es ohne weiteres noch „dämonischer" zugehen, im vierten Satz, der alle Themen vereinigt, kam's oft zu Monumentalität. Die Benutzung von Straußschen Eulenspiegeleien sehe ich in dieser Ausgabe nicht ein, wie auch sonst einiges Eklektische fast absichtlich berührt. Mit einem derartigen Werke hätte man sich denn tatsächlich auseinanderzusetzen.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Die alte Kaiserstadt Aachen stand unter dem Zeichen der Internationalen Kirchenmusiktagung, eingeleitet durch eine glänzende Ansprache des Oberpräsidenten Freiherr von Lüningk über die nationalen Pflichten eines Katholiken und umrahmt von dem, durch A. Luig ausgezeichnet geschulten und geleiteten Kampfbundorchester. Luig wird leider demnächst Aachen verlassen, aber als Musikreferent bei der Reichsleitung der Hitler-Jugend Gelegenheit haben, seine starke Begabung und nicht minder kräftige Regsamkeit und Organisationskunst weiter zu betätigen. Reinhold Zimmermann betreut wie schon seit vielen Jahren, die nationalen Belange der dortigen Musik in vorbildlicher Weise. Hermann Reutters „Großer Kalender", durch W. Sieben-Dortmund als Gastdirigent dargeboten, erklang gleichsam als weltliches Gegenstück zu jener kirchenmusikalischen Reihe, über die schon in einem Sonderbericht berichtet wurde. In Bielefeld erklangen Gottfr. Müllers vielgespielte „Morgenrot"-Variationen unter Werner Gößlings überlegener Leitung als Neuheit. Dortmund hörte Bachs Weihnachtsoratorium unter der ausgezeichneten Direktion des sonst als Orgelvirtuos bewährten Gerard Bunk. Die Zukunft des Stadttheaters wurde durch die Bewilligung eines städt. Zuschusses nunmehr gesichert. In Düsseldorf gastierte das Elly Ney-Trio mit schönstem Erfolg (Brahms, Beethoven, Schubert), Hugo Balzer ließ Orchesterlieder von R. Strauß und als Uraufführung die Es-dur Sinfonie von E. Dressel, ein vorwiegend koloristisches Werk, erklingen, am Opernhaus bot Eduard Weiß Verdis „Traviata", während Duisburg sich erfreulicherweise für Hermann Götzens „Widerspänstige" einsetzte (unter Grümmers Leitung), ein Tanzabend Lahusens hübsche Waldpantomime, jetzt „Der Menschenfresser" genannt, aufführte und Volkmann den Essener Pianisten und Musikkammer-Landesleiter Gräwe zu Beethovens Es-dur Konzert begleitete. Essen brachte den „Mantel" aus Puccinis Einaktern, das veristische Stück der Reihe unter Joh. Schüler, und Straußens selten zu hörende „Josefslegende" mit Keiths Tanzgruppe, die starken Erfolg davontrug. In Gelsenkirchen gastierte Havemann mit dem Beethovenkonzert unter Dr. Folkert, der Glucks „Iphigenien"-Ouvertüre als Kostbarkeit wiederbelebte. Millöckers alte Operette „Das verwunschene Schloß", unter dem neuen Titel „Edelweiß" erklang in Hagen unter Georg Lipperts musikalischer Führung, wobei sich die Musik als unverwüstlich erwies. In Iserlohn erschien die unter Leitung des Erbprinzen Reuß stehende „Deutsche Musikbühne" mit Lortzings „Zar und Zimmermann" unter Paul van Kempens, des einstigen Dortmunder Rundfunkdirigenten Leitung. In Kassel erlebte man das Auftreten eines zweiten Prinzen: Joachim Albrecht von Preußen dirigierte seine „Raskolnikow-Fantasie", die „Toteninsel" und die „Prinz Louis Ferdinand-Fantasie", gediegene und gekonnte Musik, die ihm viel Beifall eintrug. Von dem Pfitznerschüler H. Ambrosius hörte man in Uraufführung die 5. Sinfonie, grüblerische, aber ehrliche Arbeit. Köln lernte in Rosalind von Schirach, der Schwester des Reichsjugendleiters eine hochbegabte und reife Vortragsmeisterin kennen, neben der Marcell Wittrisch nach Programm und Vortrag recht abfiel. Auch Marta Fuchs-Dresden, früher in Holles Stuttgarter Madrigalchor, hinterließ die besten Eindrücke, während ihr Partner Backhaus mehr durch technische Bravour als Verinnerlichung wirkte. Abendroth machte uns mit Müllers genannten Variationen bekannt, die doch noch recht sehr den Spuren der Regerschen Hillervariationen folgen, aber dennoch starke Begabung verraten, desgleichen dem „Hymnus" von Heinz Schu-

bert, der in Zürich so starken Eindruck hinterließ und zweifellos von ethischem Geiste getragen wird, nur die Grundstimmung zu wenig variiert und der Solistin (Merz-Tunner) wie dem Chor wenig dankbare Aufgaben stellt. Bruckners Neunte in der Urfassung bezwang durch die sakrale Reinheit ihrer orgelmäßigen Instrumentation, die jetzt der wagnerischen Klangzutaten eines Ferd. Löwe entkleidet worden ist. Die Oper brachte als Erstaufführung Adolf Vogls „Maja", dramatische Dichtung genannt, 1908 in Stuttgart mit schönem Erfolge, danach in München mit geringerem aufgeführt und jetzt durch Al. Spring zu neuem Leben erweckt. Der Dichterkomponist, Sohn des berühmten Sängerpaares des Wagnerschen „Tristan", zeichnet in der indischen Legende den Sieg Buddhas über den unmenschlichen Kastengeist der Brahmanen, die Maja, die Witwe eines ungeliebten Gatten, in den Tod treiben und mit ihr den Paria Makaranda, der allein sich der Ausgestoßenen annahm. Buddha versöhnt an ihren Leichen das Volk und nimmt den Sohn der Beiden in seine Jüngerschaft auf. Text und Musik des Werkes nehmen durch Vornehmheit für sich ein, leider aber mangelt es der Musik an dramatischer Spannung und an eigenpersönlicher Erfindung die auch in den, als Morgenfeier gebrachten Klavier- und Orchesterliedern nirgend recht zutagetrat. Die Aufführung unter E. Riedes Leitung stand auf hoher Stufe. Eine Kantate von Weckmann bot dankenswerterweise der Bachverein (H. Boell), dazu das packende Concerto grosso in f-moll Locatellis. Der Westdeutsche Rundfunk will neuerdings durch Teilübertragungen, Vorträge der Intendanten, Regisseure usw. der westdeutschen Bühnen für diese kräftige Werbearbeit leisten, ein erfreulicher Plan. In Krefeld hörte man Donizettis reizenden „Don Pasquale" unter Otto Söllners musikalischer Führung, weiter unter Dr. Meyer-Giesow Dohnanyis „Riralia Hungarica". Unter Hans Tannerts Leitung hat das Stadttheater bisher sogar einen Überschuß erzielen können! Gepflegt werden sollen vorwiegend Mozart, Weber und die italienische Oper. Verdis Othello machte den Beginn unter Dr. Meyer-Giesow und erzielte starken Beifall. Mainz erlebte die Uraufführung eines concerto grosso von Hanns Betz, ernste und durchsichtig instrumentierte Musik ohne starke Ansprüche auf Originalität, weiter das Gastspiel des 11jährigen Willy Weiler aus Köln, eines vielversprechenden Talents, mit einem Haydnschen Klavierkonzert unter Hans Schwiegers Direktion. In Mühlheim-Ruhr interessierte der Augsburger Sigm. Bleier als Interpret des Busonischen Geigenkonzerts, während der Dirigent H. Meißner Respighis recht süßes „Herbstgedicht" und die famose „Heitere Serenade" von Haas beisteuerte. Mit Düsseldorf wurde ein Vertrag auf Gastspiele in Mühlheim abgeschlossen. Münster feierte ein „Deutsches Barockfest", wobei ein Festkonzert unter G. L. Jochum Musik von Schütz bis Bach, darunter Werke von Tunder, Buxtehude, Stölzel brachte und auch Kammermusik zu Gehör kam. Liszts seltener zu hörenden „Tasso" brachte Prof. Dr. Oberborbeck in Remscheid anstelle des verhinderten Gastdirigenten Abendroth zu starker Wirkung, wie er auch Pillney zu Beethovens G-dur Konzert ausgezeichnet begleitete. In Rheydt erlebte das Es-dur Klavierkonzert des Düsseldorfer Juristen Dr. Fritz Brandt mit Marieluise Hütten und unter Oudilles Leitung seine wirkungsvolle und dankbar aufgenommene Erstaufführung. Trier ließ den, seit Jahren hier ansässigen und als Pädagoge bekannten Gustav Erlemann als Komponist einer „kirchenmusikalischen Tondichtung", wie man das Werk nennen müßte, „Christus rex" zu Worte kommen, einem fünfteiligen, vom gregorianischen Choral und alten deutschen Kirchenlied getragenen, höchst wirkungsstarken Werk, das dem Soloquintett, dem Chor und Orchester dankbare Aufgaben stellt und sich lebhaften Beifall errang. In Wiesbaden spielte Edwin Fischer unter Elmendorff Schumanns Klavierkonzert in ausdrucksstiefer Wiedergabe, Karl Schuricht kehrte nach längerer Abwesenheit zurück und bot Otto Frickhöffers, des musikalischen Leiters der Berliner Funkstunde, „Symphonische Variationen", von diesem selbst geleitet und mit vollem Interesse aufgenommen, während Schuricht den Tenor Patzak zu Liedern von Josef Marx-Wien geschickt begleitete. Die Theaterfusion mit Mainz wurde wieder fallen gelassen, dagegen sind in Wiesbaden für den Mai die traditionellen Festspiele in Anwesenheit des Führers vorgesehen und desgleichen das Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins, das seit

1889 nicht mehr in dieser Stadt Platz gefunden hatte. Wuppertal bot als „Nationales Festkonzert“ Pfitzners „Romantische Kantate“ unter Schnakenburg mit stärkster Publikumswirkung und einen Mozartabend im Konzertsaale mit Proben aus dem „Idomeneo“, eine begrüßenswerte Form der populären Werbung für den großen Tondichter.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Mit allen Anzeichen einer Sensation und mit besonderer Aufmachung, bei der keine Kosten gespart worden zu sein schienen, erfolgte der Einzug Franz Lehárs in die Staatsoper mit der Uraufführung seiner Operette „Giuditta“. Ja es fehlte zur Anspornung der Aufregung nicht einmal an mehr oder minder versteckten Andeutungen in der Presse von einem angeblichen Plagiat seitens der Librettisten: kurz, Wien hatte wieder einmal seine Sensation. Grundsätzlich ließe sich dazu wohl einiges sagen. Gegen die Erfüllung von Lehárs Herzenswunsch, auch einmal in der Staatsoper zu Gehör zu kommen, läßt sich schließlich nicht viel einwenden; hatte er doch selbst einst als Opernkomponist begonnen, warum also sollte man ihm die Freude nicht gönnen? zumal die Anziehungskraft seines Namens auch einen finanziellen Erfolg versprach — allerdings kaum bei dem sonst die Oper besuchenden Publikum, sondern wohl mehr bei denen, die eben nur Lehár hören wollen und nicht Pfitzner oder Richard Strauß, die also keinen dauernden Gewinn für die Opernkasse bilden. Nur wäre es angezeigt gewesen, zum Gegenstand einer solchen Lehárfeier eines seiner wertvolleren Werke, etwa die „Lustige Witwe“, die seinen Welterfolg begründet hatte, zu wählen, statt dieses neuesten. Es nennt sich „Musikalische Komödie“, doch kann von einer Komödie angesichts seiner Humorlosigkeit und einer überraschend resignierten Schlußwendung keine Rede sein. Am wenigsten läßt sich bei dem Libretto dieser „Giuditta“ an dramatische oder poetische Werte denken. Unsere Staatsoper, die so strenge auf die Opern-Dichtungen hält, daß ihr keiner der alten Verditexte mehr gut genug ist, wenn er nicht von Werfel oder Wallerstein überarbeitet ist, hat hier ein Libretto passieren lassen von solcher Banalität, Abgegriffenheit und Albernheit des sprachlichen Ausdrucks, daß nicht einmal der Vorwand des pekuniären Geschäftes ausreichen kann, um eine solche Wahl auch nur gelten zu lassen; und da es verlautet, daß die Annahme des Werkes gegen den Willen des Direktors Clemens Krauß erfolgte, so ist es umso unfaßbarer, wieso die österr. Bundestheater-Verwaltung einen solchen Fehlgriff mit ihrer amtlichen Autorität deckt. Der Inhalt des Stücks — eine Frau von so heißem Blut, daß sie ohne Männer nicht sein kann, ihnen allen aber zum Verhängnis wird — bietet der Musik wirkungsvolle Einzelszenen, aber keine Handlung und verfällt am Schluß in eine ganz aus der Art geschlagene, unwahre Resignation. Die Musik selbst ist nicht besser und nicht schlechter als jede andere von Lehár, nur wirkt sie unausgeglichener, weil sie immer nach dem Opernpathos auslugt, ohne ihm organisch nahezukommen. Immerhin enthält sie mehrere gewinnende Stücke, die nett und anheimelnd wirken, soweit diese Wirkung nicht durch die Albernheiten des Textes zerstört wird. Beschwingte Walzer- und Polkarhythmen, dankbare schlagerartige Nummern (mit wohl berechneter Applauspause am Ende), gute Instrumentaleffekte und wirksame Kontraste sorgen dafür, daß der Eindruck auf die Genuß- und Schaulustigen nicht ausbleibe. Doch fühlt man z. B. den Mangel einer richtigen Ballettmusik, zu der hier beste Gelegenheit gegeben wäre, doppelt stark. (Eine merkwürdige Ähnlichkeit fiel uns zwischen der Lehár'schen und der Korngold'schen Melodik auf: die die Gesangsphrasen abschließenden typischen Triolenmelismen, dann die Gewohnheit, über dem Zug der Gesangsstimme die Geigen in höchsten Höhen schweben zu lassen, auch manches im orchestralen Kolorit — scheint von Korngold dem erfahreneren Lehár abgelauscht zu sein.) Zur Darstellung der neuen Operette waren beste Kräfte unserer Staatsoper, dazu drei Schauspieler des Burgtheaters, ein Gastregisseur vom Operettenfach usf. aufgeboten worden. Am besten gefiel das vergnügte Liebespaar Anita — Pierrino, singend und tanzend mit wirklich operet-

tenhafter Grazie von Frau Bokor und Herrn Zimmermann gegeben. Für die eigentlichen Operettenschlager war Lehárs Liebling, Richard Tauber als Gast gewonnen worden (dem diese Tat durch die Verleihung des österr. Kammersängertitels noch besonders gelohnt wurde); neben ihm Frau Nowotna, gleichfalls als Gast, scharmant als Erscheinung und gut als Schauspielerin, die Stimme aber eigentlich klein; auch mangelt es ihr an der für diese Partie erforderlichen Sinnlichkeit, daher sie auch den vorgeschriebenen dithyrambischen Elektratanz lieber dem Ballettensemble überließ, für das auch hier wiederum Margarete Wallmann verantwortlich zeichnete. Gut in kleineren Rollen die Herren Zec (Professor Martini mit der seiner ausdrucksvollen Baßstimme anvertrauten hübschen Kanzonetta), Maikl (Wirt), Wiedemann (der betrogene Ehemann Manuele), Knapp (Leutnant Antonio) und Madin (Besitzer eines afrikanischen Vergnügungsetablissements). Merkwürdig war, daß man die Regie dieses mit dem Operngenre liebäugelnden Werkes Hubert Marischka, dem Meister der Revue-Aufmachung vom Theater an der Wien, übertrug. Lehár, am Dirigentenpult, wurde nach Gebühr gefeiert.

Bleibt der Wunsch übrig, daß die Wiener Staatsoper, die in diesem doch schon vorgerückten Spielwinter erst eine einzige Opernpremiere herausgebracht hat (Straußens „Arabella"), in der Wahl einer nächsten, hoffentlich bald zu erwartenden vorsichtiger und selbstbewußter sein möge. Křeneks „Karl V.", der uns als nächste versprochen war, ist auf unbestimmte Zeit verschoben worden, weil sich — sonderbarerweise erst in den bereits im Gang befindlichen Proben — die großen Schwierigkeiten des neuen Werkes gezeigt hatten; nun sollen Wolf-Ferraris „Vier Grobiane" drankommen, aber die Zeit verrinnt . . .

In seinem Konzert mit den Philharmonikern ließ Weingartner Vera de Villiers mehrere Lieder von Berlioz singen, eine Aufgabe, deren sich die Künstlerin mit Geschmack, doch nicht mit jener vollen Sicherheit entledigte, die für eine Mitwirkung bei unseren Philharmonikern zu fordern wäre. Die „Fantastische Sinfonie" und Liszts „Préludes" erstrahlten unter Weingartner in ihrem vollen Glanz. — Fritz Busch leitete eine Aufführung der „Missa solemnis" und bot damit eine Leistung von ungewöhnlicher Höhe, durchdringender Kraft und innerlichster Einfühlung; starke Gefühlsakzente gaben der Aufführung ein dramatisches Gepräge, das dem solennen Charakter des Ausnahmswerkes durchaus gerecht wurde. Alle Einzelheiten waren liebevoll und wohldurchdacht herausgearbeitet, das Soloquartett vorzüglich (Erika Rokyta und Enid Szantho standen die Herren Koloman von Patáky und Alexander Kipnis aus Berlin als ebenbürtige Partner zur Seite).

Im Mittelpunkte des fünften Reichwein-Konzertes, das mit der Euryanthen-Ouverture beziehungsvoll den Ritt ins alte romantische Land angetreten hatte, stand das „Romantische Klavierkonzert" von Joseph Marx, dem man wegen seiner überschwänglichen Impetuosität seiner schwelgerischen Süße und Farbigkeit, die sich im langsamen Satz zu wundersam schwermütiger Klage verdichtet, immer wieder gerne begegnet; Grete Hinterhofer spielte den nicht leichten Klavierpart mit der erforderlichen virtuosen Kraftentfaltung, aber auch mit warmer Empfindung. Eine meisterhafte Aufführung der „Eroica" beschloß den genußvollen Abend. — Mit einer der bedeutendsten Schöpfungen unserer Tage machte uns Oswald Kabasta bekannt: mit der Vierten Sinfonie von Franz Schmidt. Es ist dies sicherlich auch das Bedeutendste, was Schmidt bisher geschaffen hat, ein aus vier untereinander nicht nur äußerlich verbundenen Sätzen bestehendes sinfonisches Gemälde von höchster Formbindung (wie ja immer bei Schmidt) und von kostbarstem persönlichem Stimmungsgehalt. In Bezug auf die Form ist es insoferne ein Novum, als der Komponist die beiden Mittelsätze (Adagio und Scherzo) unmittelbar an die im ersten Satz unterbrochene „Durchführung" anschließt und diese erst nach den beiden Mittelsätzen im letzten wieder aufgreift und zu Ende führt: eine Verinnerlichung der Form also, die das Werk zu einer unteilbaren Einheit zusammenschweißt, die aber auch nur möglich war bei der engen Verwandtschaft aller Themen untereinander. Der Gefühlsinhalt der neuen Sinfonie ist von Schwermut und düstren Empfindungen bestimmt, das Adagio wird zu einem den Zuhörer in seinen Bann ziehenden gewaltigen Schmerzensausbruch ausgesponnen und bleibt bei aller immanenten Spannung von einer geradezu Reger'schen Ab-

geklärtheit und Großzügigkeit. Vor der Sinfonie spielte Frédéric Lamond das Schumannsche Klavierkonzert in a-moll, korrekt und sauber aber nicht warm und hinreißend genug; den Schluß bildete, prächtig aufgebaut, Straußens „Zarathustra". —

Hans Duhan sang einen Abend lang Lieder von Hugo Wolf; es ist schwer, Eindrücke zu nennen, die an Tiefe denen von Duhans Wolfinterpretation gleichkämen: so vertraut und eingelebt ist er in dieser Welt, und so stark wird bei ihm jedes Lied zum besonderen Erlebnis. — Das Prix-Quartett, das neben den Meisterwerken der Kammermusik immer auch auf wertvolles Neues bedacht nimmt, hat wieder zwei österreichischen Komponisten die Pforten des Ruhms eröffnet: Karl Rausch, mit einem schwermütigen, gutgeformten Streichquartett in e-moll, und Othmar Wetchy, mit einem Divertimento für Klarinette und Streichquartett, einer hübschen Folge liebenswürdiger Sätzchen von guter Wirkung. — Die neue Vereinigung des Mihatsch-Heller-Quartetts brachte eine Neuheit von Friedrich Mihatsch, ein Streichquartett in h-moll, zur Aufführung, dessen temperamentvolle Frische und dessen Verarbeitungsfreude am thematischen Material anerkannt werden muß, wenn sie auch zu grundsätzlichen Bedenken Anlaß gibt; eine solche, kaum nach Gesetzen musikalischer Logik aufgebaute Formung, die auch im langsamen Satz wieder zu dem übermäßig bewegten Stimmengewirre des ersten Satzes zurückkehrt, scheint zu sehr beeinflußt von den Nachwirkungen der jüngsten Vergangenheit: gegen eine solche Hinüberleitung Schönberg'scher Auflösungstendenzen in die deutsche Musik muß man ernstlich Stellung nehmen, zeigt sie doch auch, wie sehr das Urteil über Schön und Häßlich in der Musik eben durch jene unglückselige Periode, die wir glücklich hinter uns glaubten, schwankend, ja oft gänzlich verschüttet worden ist. Es ist höchste Zeit, die Grundbegiffe künstlerischen Schaffens wieder zu klären.

MUSIK IM RUNDFUNK

Funkfragen.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

I. Die Auflösung der Sendergruppen.

Zur Vorgeschichte: Im November vorigen Jahres, also vor nicht ganz 4 Monaten folgte der Sendergruppe West (Köln, Frankfurt, Stuttgart) die Zusammenfassung der Sender Königsberg, Berlin, Hamburg zur Gruppe Nord und der Sender München, Leipzig, Breslau zur Gruppe Südost. Vorausahnend hatten wir damals schon darauf hingewiesen, daß man Münchens Bedeutung als vom Führer ausersehenes deutsches Kulturzentrum nicht wieder außer Acht lassen dürfe, nachdem bei den funkischen Großsendungen des Tags der Deutschen Kunst wie dann am 9. November die eigenkünstlerische Bedeutung Münchens in fast unverständlicher Weise ins zweite, gar ins dritte Treffen geschoben worden war. Weiterhin hatten wir mit allem Nachdruck aufmerksam gemacht und gefordert, daß nun — sollten sich die Sendergruppen als notwendig erweisen — München in seiner Gruppe unbedingt zu führen, daß München zudem noch die, in seiner Endwirkung nicht zu unterschätzende Aufgabe eines ausgesprochenen Grenzlandsenders (Österreich!) zu betreuen habe. Damit waren die Voraussetzungen gegeben, die Münchens kulturell führende Stellung innerhalb der Sendergruppe Südost und wenn nötig darüber hinaus sichern konnten. Nun denn: der Ablauf einer nur zweimonatigen Sendergruppentätigkeit hat nicht nur die Zusammenarbeit innerhalb der Sendergruppe Südost gewissermaßen ad absurdum geführt. Von einer bewußt kräftigen Führung, um nicht zu sagen Vormachtstellung Münchens war nicht viel zu spüren; die Gefahr schien bedrohlich nahe, daß der Bayerische Rundfunk innerhalb der Reihe all der Sender ein mehr als bescheidenes, nichtssagend provinzielles Dasein zu führen gezwungen war. Heißen Dankes darf anerkannt werden, daß sich die bayerische Staatsregierung, vor allem Staatsminister Hermann Esser immer wieder und

unermüdlich für eine Lockerung der getroffenen Maßnahmen einsetzten. Inzwischen müssen sich aber auch in den anderen Sendergruppen Nord und West so viel — „Erfahrungen" angesammelt haben, daß man doch (vorzeitig) die Endrechnung über Bestehenbleiben oder Auflösung der drei Sendergruppen aufmachen konnte. Anzunehmen dürfte sein, daß all die Mahnungen und die mehr oder minder leidenschaftlich vorbrechende Kritik doch ein gewichtig Wort mit in die Wagschale zu werfen hatten.

So sah die Situation Mitte Januar aus. Da kam doch wohl überraschend für Alle, für die Sender wie für den weiten Kreis der Funkhörerschaft der hochbedeutsame Entschluß des Reichspropagandaministers Dr. Goebbels: die im vorigen Jahre erforderlichen Programmzusammenschlüsse aufzuheben und den einzelnen Sendern die Selbständigkeit der Programmgestaltung zu sichern.

Daß mit diesem verantwortungsbewußt großzügigen Entschluß zugleich die erforderlichen Geldmittel (wieder) für die unbedingt notwendige Hebung des künstlerischen Niveaus zur Verfügung gestellt wurden, zeugte für die Weitsicht und kräftig zupackende Tatkraft des Reichspropagandaministers. Denn ohne diese Geldmittel wäre es nicht möglich, das leider nicht wegzuleugnende Absinken der Programmgestaltung aufzuhalten, gar zu überwinden. In diesem Zusammenhang darf das Wort „großzügig" doppelt hervorgehoben werden: denn wir haben in der zu erwartenden Ansteuerung des neuen Kurses eine Tat dankbar zu erkennen, deren Großzügigkeit nicht nur aus den funkbedingten Notwendigkeiten abgeleitet worden war, sondern die selbstlos darüber hinaus die kulturellen Erfordernisse des Volkes mit dem Abbau der Sparmaßnahmen zu binden verspricht.

So hat es wenig Zweck noch Sinn, allzu kritischen Rückblick auf die, nun hinter uns liegende Periode der Sendergruppe Südost zu tun. Lange genug hat sie gedauert, hat wenig Freude, wenig Befriedigung, dafür viel Ärger und sehr viel, heißen Herzens durchdachte Sorgen gebracht; denn man stand fast machtlos einer Kopplung und deren Auswirkungen gegenüber, die den naturgebundenen Gesetzen der deutschen Stämme irgendwie zuwiderlief, damit nicht natürlich (im Sinne des Wortes) gewachsen war.

Wie kam es, daß man innerhalb der Sendergruppen, vor allem aber mit der Sendergruppe Südost derart betrübliche Erfahrungen machen mußte? Obwohl die Leitungen der drei zusammengeschlossenen Sender das Menschenmögliche taten, um der Widerstände — sie mögen offen hervorgebrochen sein oder aber latent unter der Oberfläche geschwelt haben — irgendwie Herr zu werden. Dem allen liegt unsres Erachtens eine psychologische Tatsache zugrunde, die bei der Koppelung der drei Sender „Südost", wenn nicht außer Acht gelassen, so doch nicht genügend in Rechnung gestellt wurde. Diese psychologische Tatsache ist begründet in der noch immer bestehenden Eigenart, man kann sagen, in der Empfindlichkeit der einzelnen deutschen Stämme. Trotzdem wir alle leidenschaftlich überzeugte Deutsche sind (ist's so nötig, dies immer wieder von neuem zu betonen?) wollen wir doch nicht von Stamm und Stammesart lassen. Schneller als man ahnen konnte, bildete sich also ein Ressentiment, das restlos auszuschalten nicht gelang; das lawinengleich sich innerhalb des einzelnen Stammes breitete, das sich damit selbst den besten Sendungen „von drüben" entgegenstemmte. Dazu gesellten sich die fast täglichen Unebenheiten der Programmübertragungen (wir machten schon zu Anfang darauf aufmerksam mit dem Hinweis „daß die dreigekoppelte Maschinerie noch nicht einwandfrei laufe"!); die Zeiteinteilung wurde unter- oder überschritten, funktionierte nicht recht; wir erinnern an die, von den „bösen Bayern" aus spontan vorbrechende Tragikomödie mit dem Leipziger Ansager, der wahrhaftig nichts dafür konnte, daß er hochdeutsch sprach, daß dieses „Hochdeutsch" keine Gnade vor den weißblauen Ohrwasch'ln fand!!, wir erinnern an die schlesischen, von Herzen gut gemeinten Versuche, uns „boarisch" zu kommen. Gewiß, das sind letzten Endes lauter lächerliche, nicht im Entferntesten gar tragisch zu nehmende Kleinigkeiten; sie nährten aber doch das Feuer unter dem Ressentimentskessel, dessen Ventil sich dann mit mehr oder minder lautem Protest öffnete. Unter diesen Umständen war auch in Gänze nicht zu erwarten, daß sich eine künstlerisch fruchtbare Rivalität zwischen Leipzig, München und Breslau etwa anfeuernd, etwa in einträchtig gehandhabter Idealkonkurrenz heran-

bildete, gar auswirkte. Wiederum meist nur ressentimentbelastet krittelte die Hörerschaft schärfer, denn im Grunde notwendig.

Wir haben diese merkwürdige (vielleicht: noch!) typisch deutsche Stammes„eigenwilligkeit" als psychologische Tatsache näher zu beleuchten versucht. An sich interessant zu beobachten, hat sie ihren Urgrund in dem reichen Kranz all der seit Jahrhunderten bestehenden Kulturstädte, die immer noch ihre vielfältigen Ausstrahlungsmöglichkeiten wirksam gestalten können; nachhaltig zu gestalten wissen. Nicht umsonst werden wir ob dieser feingegliederten Differenziertheit in allen Kulturdingen vom Ausland beneidet. Der Vergleich zu England, zu Frankreich springt auf: dort nur jeweils eine kulturell führende, also maßgebende Hauptstadt, deren diktatorischem Urteil sich der „Provinzler" nun schon an die drei Jahrhunderte lang blindgläubig ergebungsvoll, dabei doch stolz beugt; wenig fällt ins Gewicht, ob dieser „Provinzler" im Norden oder im Süden des Landes wohnt; ob er stammesartlich den Unterschied zum anderen Volksgenossen in Sitte, gar Sprache (Dialekt) noch so sehr spürt.

Ein weiterer Grund, daß die Koppelung der Sender nicht so funktionierte, wie erwünscht, lag in den notwendig gewordenen Sparmaßnahmen. Umso erfreulicher wird nun die Kunde wirken, daß hier eine sehr erhebliche Lockerung stattfinden kann. Denn der Satz:

„Reichsminister Dr. Goebbels hat dem deutschen Rundfunk den Betrag von einer Million zur Verfügung gestellt, der ausschließlich zur Verbesserung der Rundfunkprogramme und zur Hebung der sozialen Lage der freien Künstlerschaft in den nächsten drei Monaten dient"

schließt in sich, daß nach Ablauf dieser drei Monate wiederum Mittel in hoffentlich großzügiger Voraussicht an die notleidenden Sender verteilt werden. Die Lockerung also der Sparmaßnahmen, die Bereitstellung weiterer (erheblicher) Mittel für den Neuaufbau des deutschen Rundfunks, dann die Selbständigkeit der einzelnen Sender in der Programmgestaltung sind also nunmehr die großzügig gegebenen Voraussetzungen für die Hochwertung des deutschen Sendebetriebes durch die Einzelleistungen der Sender selbst.

Ehe wir nun die bislang „tief verschneiten" Wege zum kulturellen Wiederaufbau, vor allem des bayerischen Senders mit „ausschaufeln" helfen, wollen wir eine Frage zu klären versuchen, die in den Zeitungen wie in der Fachpresse erst angeschnitten, einer definitiv befriedigenden Lösung aber noch nicht näher gebracht wurde, und doch in allererster Linie für die Hörerschaft, dann für den Sendebetrieb, und nicht zuletzt praktisch wie ideell für die Funkpresse von nicht zu unterschätzender Bedeutung, ja Wichtigkeit ist.

II. Programmvorschau oder Funkkritik.

In den verhältnismäßig noch nicht sehr zahlreichen Diskussionen über den Wert der Funkpresse, um eine wahrhaft nutzbringende Gestaltung dieses, zwischen Sender und Hörer unerläßlichen, damit notwendigen Begriffes wollen die beiden Wege nach dem Mekka einer befriedigenden Synthese von Sender und Hörer führen: Programmvorschau oder Funkkritik. Das Heil wird doch in einer ausgleichenden Koppelung der beiden Forderungen liegen. Obwohl sich gerade dieser Koppelung eine rein zeitungstechnisch nicht zu umgehende Frage entgegenwirft, nämlich die ewigalten leidigen Platz- und Papiersorgen! Das soll uns jedoch nicht hindern, zunächst einmal theoretisch, dann praktisch den Wertbeständen der beiden, um die Priorität ringenden Begriffe nachzuspüren. Damit wird ein Fragenkomplex angeschnitten und weitergeführt, dessen Wichtigkeit nach den drei Seiten hin — Hörer, Sender, Presse — immer betonter in Erscheinung tritt. Anfänglich vielleicht noch nebensächlich behandelt, schiebt sich nun die Notwendigkeit gedruckt vorliegender Würdigung umso mehr in den Vordergrund, als zum Einen die Tätigkeit der Sender — die diesbezüglichen „Erlebnisse" der letzten Monate sind nur allzu handgreiflicher Beweis dafür — vielfachem Wechsel technisch wie programmatischer Art unterworfen ist, sich also mehr als notwendig im Stadium des Tastens, des Experimentierens befindet, und damit kommt zum Andern erhöhte Bedeutung dem hieraus resultierenden vielfältigen Endergebnis zu, das fazettierend funkisches Leben und Erleben spiegelt. Den Funkhörer also vorberichtend oder aber (nachträglich) aufklärend durch die Fülle des

Gebotenen zu leiten, ist dann die unter allen Umständen verantwortungsfreudig zu erfüllende Aufgabe der hiezu berufenen Presse.

Programmvorschau: Ihre Voraussetzung und Erfüllung ist an sich richtig; denn sie ist notwendig angesichts der Trägheit unendlich vielgestaltiger Hörermassen. Wie wir schon des öfteren betont haben, gilt es vor allem, diesen breitgelagerten Schichten zuvörderst die allgemeine Struktur des (wöchentlichen) Sendeprogramms klar zu machen. Sodann diese Hörermassen als Einheit an die Gliederung des Programms nach äußeren Lebensbedürfnissen wie den seelischen Erfordernissen heranzuführen. Ist dieses geschehen, so kann in liebevoll erdachter Detailarbeit für die einzelne Sendung geworben werden. Schon aber stockt der Gedankengang! Die Wahl aus der Sendungen Unzahl. Denn wirklich objektiv kann diese Wahl nur in beschränktem Maße geschehen, da ihr immer wieder doch subjektiv empfundene Bevorzugungen unterlaufen. Bevorzugungen, die diktiert sind vom offiziellen, offiziösen „Muß", von der Gesinnung, von der vielleicht sogar zufälligen Liebhaberei, von bewußter oder intuitiv unbewußter Ablehnung des „Anpreisers". Was bei dieser Art von Programmvorschau besten Falles herauskommt, ist eine durchaus nüchterne, stilistisch in den meisten Fällen unpersönliche Auswahl, die versucht, Jedem und Allen mundgerecht zu arbeiten. Sie unterstreicht lediglich den Abhörwert der bevorstehenden Sendung, würzt ihn mit historisierenden oder irgend anderen, den Hörer lockenden Tatsachen; ist also letzten Endes nicht eigentlich produktiv, sondern reproduktiv. Beim Einzelhörer wird sie immerhin auf größeres Verständnis stoßen können, da individuell hier Intelligenz und Bildungsdrang erfreulich wirkende Helfer sind.

Die Programmvorschau bleibt also — innerhalb der oben erwähnten „Bevorzugungen" — zum allergrößten Teile objektiv beobachtend; nimmt, da sie nicht Kritik übt, keinerlei irgendwie geartete Stellung zur Programmgestaltung ein; bleibt passiv gegenüber dem äußeren wie inneren Funkgeschehen. Denn sie vermag ja nur eine allgemein gehaltene Übersicht, dann im Kreise dieser Übersicht erklärende, auch Interesse weckende Detailschilderung einzelner Sendungen zu geben. Sie vermag, soweit möglich objektiv das Beste aus dem bevorstehenden Programm herauszusuchen, und dem Hörer zum Miterleben anheimzustellen.

Die Programmvorschau hat verantwortungsbewußt n u r dem Funkhörer zu dienen; nicht aber dem Sender selbst und seiner Arbeit, da sie keinerlei Einfluß auf die kulturelle wie technische Arbeitsleistung des Senders nimmt, sondern gläubig vielleicht sogar Vorschußlorbeer auszuteilen gezwungen ist, um den Funkhörer erst einmal an das Programm heranzubringen. Wir können also im Großen und Ganzen eine noch so intensiv werbende Programmvorschau nur als Hilfsstellung für den etwa interessierten Funkhörer, dann als doch nur Propagandamittel für den Sender gelten lassen, auch wenn der Sender selbst mittelbar nichts mit der redaktionellen Abfassung eben dieser Programmvorschau zu tun hat.

In der endlichen Auswirkung ganz anders gelagert sind die Dinge bei der Funkkritik. Selbstverständlich besteht auch hier keinerlei redaktionelle Bindung zum Sender. Die Funkkritik nimmt — im Gegensatz zur Programmvorschau — tief einschneidenden Anteil an der Arbeitsleistung, am Arbeitsergebnis der Sender. H i e r h e i ß t e s n i c h t : w a s s e i n w i r d , s o n d e r n e s h e i ß t : w a s t a t s ä c h l i c h g e s c h e h e n i s t ! Ein grundlegender Unterschied. Ist Programmvorschau reproduktiv, so ist Funkkritik als unbedingt produktiv anzusprechen. Produktiv insofern, als die Kritik durch ihre Würdigung der tatsächlichen Leistung überhaupt erst den Maßstab dafür abgibt, ob der Sender auf dem richtigen Wege ist, ob die Aufführungsqualität, die der Sender zu erfüllen hat, der Programmlinie würdig, gleichwertig ist. Was nützen alle noch so schön erdachten Programme, wenn die Aufführungsqualität nicht erstklassig??

Jede Kritik — sie muß allerdings untadelig nach allen Seiten hin sein! — ist produktiv; sie mag negativ oder positiv ausfallen. Jede Kritik ist damit unerläßlich für den Ausbau, für die Weiterentwicklung des gesamten Kulturlebens eines Volkes. J e d e K r i t i k i s t s o u v e r ä n, denn sie ist im Idealfalle unbeeinflußbar. Und jede Kritik arbeitet aus sich heraus mit, die Dinge besser machen zu helfen! Ohne Kritik ist kein Mensch, er möge in welchem Berufe stehen, wo er wolle, im Stande, den ihm vom Schicksal vorgeschriebenen Weg zu gehen.

Kritik ist der Kompaß des Lebens. Dabei liegt der Unterschied zwischen Selbstkritik oder aber Freundschaftskritik, oder aber gedruckt vorliegender Kritik lediglich im Ausmaße der zugezogenen Öffentlichkeit, weiterhin im Ton, vor allem dann im Unterton beschlossen. Kritik heißt Rechenschaft; Kritik ist Gewissen. Denn Kritik ist im Lobe Bestätigung des Guten; ist in der Ablehnung Hinweis zum Besseren. So sehen wir die Idealbetätigung aller Kritik. Also auch der Funkkritik; denn wir vermögen auf Grund des Gesagten keinen Unterschied innerhalb des Begriffes „Kritik" zu erblicken. Funkkritik ist also auch produktiv, greift souverän in die Geschehnisse ein; arbeitet souverän mit.

Nehmen wir an, daß auf funkischem Gebiete Programmgestaltung oder irgendeine Leistung sich erst einzuspielen, einzuführen hätte. Sie gefällt aus irgendeinem Grunde der Masse der Hörer nicht. (In dieser Masse befindet sich „natürlich" auch der Funkkritiker!) Gewiß, es hagelt Protestbriefe an die Funkhäuser. Diese Proteste können aber, da wir Menschen sind, glatt über den Tisch hinunter in den Papierkorb fallen, können glatt in der Endwirkung verpuffen, wenn nicht die gedruckt vorliegende Kritik nun doppelt gestützt vorläge, die doch dann der Anlaß sein „könnte", daß die Funkhäuser das Ruder herumwerfen, um — wirtlichere Gegenden anzusteuern! Man vergleiche zu dem eben Deduzierten die doch mehr abstrakte Rolle der Programmvorschau. Dort der Wille zur Mitarbeit, der sogar hart auftretende Wille: Gewissen und Kompaß zu sein. Und dieser Wille bindet sich mit dem Bewußtsein, mitverantwortlicher Träger des staatlichen Aufbaus in den kulturellen Erfordernissen des gesamten Volkes sein zu müssen; als positiv zu wertender Mentor da zu sein. Während die Programmvorschau — allerdings wegbereitend — geistig wie stilistisch doch mehr nur Handlanger kleineren Formats bleibt. Nicht leicht und selten wird den Verfassern der Programmvorschau gelingen, ihre Persönlichkeit in die Wagschale werfen zu können. Der Funkkritiker dagegen muß eine Persönlichkeit sein, denn anders kann er keinen Anspruch auf — Autorität erheben!

Um aber nun den Verfechtern der Programmvorschau doch gerecht zu werden, das Gute und Bleibende ihrer Anschauung mit dem Guten und Bleibenden der Funkkritik zu einen, damit dem Volksganzen zu nützen, wird für die Zukunft doch in Erwägung gezogen werden können, daß trotz der immer hemmenden Platz- und Papiersorgen der Zeitungen und Zeitschriften doch einer Zweiteilung des zur Verfügung stehenden Raumes stattgegeben wird. Obwohl wir nach wie vor die Funkkritik vor allem im Interesse des Sendebetriebes und seiner Mitarbeiter, und dann erst des Hörers für wichtiger halten als die Programmvorschau, die umgekehrt erst dem Hörer und dann mittelbar nur dem Sender dient.

III. Wiederaufbau selbständiger Programmgestaltung.

Wir haben eine Reihe von Wünschen, die wir, getragen von dem Willen einer Zusammenarbeit von Sender und positiv zu wertender Kritik, einer wohlwollenden Erwägung seitens des Bayerischen Rundfunks anheimstellen.

Da ist vor allem in der Verteilung von Wort und Ton ein erträgliches Verhältnis wieder heranzubilden. Die Musik hat schon an die 60 Prozent aller Sendungen zu betreuen; es muß also die Qualität des Wortes als Fürsprech einer nach allen Seiten hin — Ernst, Humor, Bildung und Unterhaltung — vorbildlichen Wortkunst vorangestellt werden. Dichter und Schriftsteller müssen, genau wie die schwer um ihre Existenz ringenden Tonkünstler, sehr viel mehr denn ehedem zur Mitarbeit herangezogen werden. Wieviel wertvollstes Gut, wieviel wertvollste Kräfte liegen hier noch brach! In Wort und Ton muß selbstverständlich und mit allem Nachdruck gefordert und durchgesetzt werden, daß dem Prinzip der Leistung (Voraussetzung ist untadelige Gesinnung!) vollste Geltung verschafft wird. Ein offenes, ernst geboten, ernst zu nehmendes Wort hiezu: Zurückgedrängt werden müssen die „Auchnationalisten"; die Leute also, die mit ihrem nationalverbrämten Mäntelchen unter unangenehm lautem Geschrei und leider oft rücksichtslosester Ellenbogentechnik trübe Geschäfte machen wollen; die unsere Voraussetzung zum Prinzip der Leistung: nämlich national vaterländische Empfindung als — Endergebnis ihres Tuns und Treibens voranstrecken!!! Und nun auf Grund ihrer Empfindung (wir billigen ihnen sogar die Echtheit

zu) vermeintlich künstlerische Aufführungsforderungen stellen, die nichts, aber auch gar nichts mit dem Prinzip der Leistung zu tun haben; also schaden. Unverantwortlich schädlich sind fürs Volksganze. Der Volkskanzler und Dr. Goebbels haben, Gott sei Dank, mit scharftreffenden Worten diese 110prozentigen „Ritter" an den Pranger gestellt. Kitsch darf allerhöchstens als abschreckendes Beispiel einer grauen Vorzeit in besonders schauerlich grotesken Exemplaren ad aures demonstriert werden. Sodann appelliere man nicht mehr so sehr an das Kind im Menschen als an dessen Hoch-Sinn. Wir sind erwachsen genug, um kräftige, sogar derbe, aber gesunde Kost zu vertragen. Die Beschriftung mancher Unterhaltungsstunde in Wort und Ton sprach Bände für das uns zugemutete kindliche, um nicht zu sagen kindische Gemüt.

Auch im Bezirke „Musik" sind nunmehr, da das Tagesprogramm doch wohl zum allergrößten Teil vom Bayerischen Rundfunk bestritten werden muß, neben den im Funkhaus festbesoldeten Künstlern die in Bayern wirkenden Kräfte zur Mitarbeit heranzuziehen; sei es schöpferisch, sei es nachschaffend. Sie werden auch den vielfach überlastet tätigen Solisten — Sparmaßnahmen!! — angenehm empfundene Entlastung bedeuten. Weiterhin denken wir an den Ausbau wirklich gehaltvoller Opernübertragungen aus München, Augsburg und Nürnberg. Wir erinnern, daß es neben den beiden NS-Symphonie-Orchestern (Böhm-Nürnberg und Franz Adam) noch das Bayerische Staatstheaterorchester, die Münchner Philharmoniker gibt; daß eine große Reihe von bedeutenden Musikern, von Orchesterführern in München, in Bayern lebt und wirkt, die wir nicht nur auf — Schallplatten hören wollen!! Gewiß: der nervus rerum spielt bedeutsame Rolle, will man der Verwirklichung dieser, in die Tat umzusetzenden Wünsche näher kommen. Wir weisen aber wieder einmal darauf hin, was wir vor einigen Monaten schon des Langen und Breiten erläutert haben: Je besser das kulturelle Niveau, desto mehr Hörer; und variieren unseren damaligen Satz: je mehr Hörer, desto mehr Geld in den Kassen! Der Kreis dürfte damit sich wieder einmal geschlossen haben. Man möge niemals vergessen, daß das Volk, als Ganzes genommen, einen feinfühligst geprägten Instinkt für Gut und Schlecht hat. Auch in den Funkdingen. Will man das Volk als Ganzes an den Rundfunk heranbringen, so muß kulturell mit größter Sauberkeit, mit größtem Feingefühl gearbeitet werden, um die Instinkte des Volkes so zu führen, daß faktisch das Volk den Rundfunk stützt und der Rundfunk dann zur Zufriedenheit des Volkes zu arbeiten imstande ist. Der andere Punkt unserer Wünsche — zeitgenössisches Schaffen und Heimatkunst — wurde seit Jahren schon vom Bayerischen Rundfunk sorgsam gepflegt. Nur dürfte hier die Schraube des Leistungsprinzipes und der Auswahl noch schärfer angezogen werden. Siehe oben! Weiterhin selbstverständlich ist, daß die Verbindung zu den anderen Sendern immer freundnachbarlich sein wird. Aber auch hier der für München doppelt verpflichtende Grundsatz: Nur das Beste darf übernommen werden; ebenso wie wir nur das Beste der Bayerischen Sendungen von den anderen Sendern übernommen wissen wollen. Im übrigen begleiten unsere heißesten Wünsche den Bayerischen Rundfunk auf seinem neuen, hohes Verantwortungsbewußtsein heischenden Wege.

Die instrumentale Verwendung von Volksweisen im Rundfunk.

Von Horst Büttner, Altenburg.

Die ungelöste, dabei immer brennender werdende Frage des Werkbestandes der Unterhaltungsmusik hat wohl bereits manchen Funkfreund veranlaßt, Umschau zu halten nach neuen Stoffgebieten. Schon mehrfach ist an dieser Stelle darauf hingewiesen worden, daß neben den reichen musikalischen Schätzen des früheren Gesellschaftstanzes Volkslied- und Volkstanzweisen in instrumentaler Ausführung dem Programm mengenmäßig wie inhaltlich große Werte zuführen können, die auf allgemeines Verständnis rechnen dürfen, ohne daß dem platten Kitsch auch nur die geringsten Zugeständnisse gemacht zu werden brauchen. Nur muß man sich über die Form der Auswertung im klaren sein, damit der gewünschte Widerhall auch wirklich erfolgt.

Auf deutſchen Sendern ſind oft Kompoſitionen zu hören, welche die Volksweiſen nur als Grundlage für das Spiel der eigenen Fantaſie nehmen, dabei reiche Harmonik, mehr oder weniger großes Orcheſter, eingehende thematiſche Arbeit und zum Teil auch imitatoriſche Stimmführung anwenden. Die Volksliederfantaſie von Theodor Blumer, die von Hans Ulldall bearbeiteten niederdeutſchen Tänze ſowie einſchlägige Kompoſitionen von Alois Pachernegg ſind Beiſpiele für dieſes Verfahren. Es iſt natürlich das gute Recht der Komponiſten, ſo zu arbeiten, und kein Menſch wird ſie daran hindern wollen, aber ganz unabhängig von dem künſtleriſchen Wert der einzelnen Werke muß doch darauf hingewieſen werden, daß dieſe Muſik nicht die breite Wirkung hat, die von ihren Urhebern vielleicht beabſichtigt iſt. Arbeiter- und Bauernbevölkerung z. B. geht auf dieſe Art nicht ein, ſie verlangt die Weiſen in möglichſt ſchlichter Form, auch wenn ſie inſtrumental wiedergegeben werden. Für das geſungene Volkslied verſteht ſich ja eine möglichſt einfache Bearbeitung von ſelbſt.

Anders liegt die Sache, wenn Volkslieder als Themen für Variationen benutzt werden, wie das unter den Älteren etwa Joachim Raff in ſeiner Suite „Aus Thüringen" tut, unter den Neueren Hermann Grabner in ſeiner „Alpenländiſchen Suite" oder Georg Schumann in den Variationen über „Geſtern Abend war Vetter Michel da". Hier iſt die Volksweiſe Keimzelle, die bis zu kunſtvollen fugiſchen Sätzen entwickelt werden kann. Max Regers Variationen über ein Singſpielliedchen von Johann Adam Hiller, das bewußt volksmäßig gehalten iſt, ſind wohl das ſchlagendſte Beiſpiel für die ungeheure Ausweitung eines einfachen thematiſchen Kernes. Ein ſolches Werk erhebt aber auch gar nicht den Anſpruch, „volkstümlich" zu ſein, gehört vielmehr den höchſten Bezirken der Kunſt an und wird auch von vornherein nur durch entſprechend veranlagte Hörer aufgenommen.

Auch an zwei außerdeutſchen Sendern waren in der letzten Zeit zwei großangelegte Sendungen von muſikaliſchem Volksgut zu hören. Der Prager Sender übertrug ein Volksliedwerk von Ottokar Jeremiaš, das Soliſten, Chor und großes Orcheſter für einen dreiteiligen Zyklus ſlawiſcher Volkslieder einſetzt. Der Wiener Sender, deſſen Bemühungen um das Funkpotpourri wir aufmerkſam verfolgen, ſandte „Volksmuſik aus Öſterreich" als großes, von Dr. Lothar Riedinger zuſammengeſtelltes Funkpotpourri. Jeremiaš denkt ſich ſeine Schöpfung wohl ſelbſt als ausgeſprochenes Konzertwerk, aber Riedinger koppelt modernſte freitonale Harmonik und einfachſte Muſik für Volksinſtrumente in eine Abfolge, ſo daß zuletzt doch ein recht zwieſpältiger Eindruck zuſtande kommt. In Zukunft gebe man alſo der Hochkunſt, was der Hochkunſt zukommt, und der Volksmuſik, was der Volksmuſik zukommt, aber nicht innerhalb eines einzigen Werkes beides zugleich.

Was die volksmäßige Inſtrumentierung von Volksweiſen für kleines Orcheſter anbelangt, ſo kann die Technik von Hermann Erdlen als durchaus brauchbar angeſehen werden, und an Funkfolgen von Volksweiſen haben Breslau und Stuttgart einige ſehr erfreuliche Sendungen geliefert. Bemühungen dieſer Art ſind wirkliche Kulturarbeit am ganzen Volk und werden ſtets unſere Anerkennung finden.

Die im Januar geſendeten Bach-Kantaten.

Von Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

Unter den fünf im Januar geſendeten Kantaten befanden ſich nicht weniger als drei Spätkantaten, von denen zwei Choralwerke ſind. Der Charakter aller drei Kantaten läßt ſich nur vom Standpunkt des Verhältniſſes verſtehen, das Bach durch die furchtbaren Ereigniſſe in den Jahren 1736 und 1737 — vergleiche den Aufſatz im Januarheft — zu Jeſus, ſeinem „Seelenfreund", genommen hat. Das bezeichnendſte Werk hierfür iſt die Kantate: „Meinen Jeſum laß' ich nicht" (Nr. 124), nichts mehr und nichts weniger als in allen ihren drei geſchloſſenen Sätzen eine — Tanzkantate, ſofern auch der zweite, die in fis-moll ſtehende Tenorarie „Und wenn der harte Todesſchlag" mit ihrem Oſtinato als ein „Totentanz" anzuſehen iſt. Nur ſchauen wir nicht nur den Knochenmann, wie in den beliebten zeichneriſchen „Totentänzen", ſondern auch in das Antlitz des dem Sterbenden beiſtehenden Jeſus. Es iſt ein

ganz außerordentliches Stück, mit nicht weniger als vier, d. h. drei verschiedenen „Themen" und Motiven arbeitend, deren Bedeutung bis aufs kleinste bestimmt werden kann. Übrigens war gerade der Vortrag dieses schwierigen Stückes ganz vortrefflich, im Gegensatz zu dem Duett, dessen genau nachweisbarer Charakter als „Tanzlied" sich nicht erschloß. Der Eingangs-Choralsatz aber ist ein buchstäbliches Menuett, der mir bis dahin einzig bekannte Fall, daß Bach — Arien als Tänze gibt es eine ganze Anzahl — eine Choralmelodie zu einer Menuett-Melodie umbildete. Dieses, in leuchtendem E-dur stehende Choral-Menuett ist eines der sonnigsten und köstlichsten Jesusstücke, die Bach geschrieben, mit nichts glaubte er seinen Dankgefühlen beredteren Ausdruck geben zu können als eben mit einem Tanze. Der uralte religiöse Tanz als „ein Beten mit den Beinen" lebt da wieder auf. Auch die Solo- und Dialogkantate: „Liebster Jesu, mein Verlangen" (Nr. 32) mit ihrem Suchen nach dem verlorenen Jesus konnte in dieser Art nur der Spät-Bach mit seinem nunmehrigen Jesusglauben schreiben, zu welchem Zwecke man sie mit der Schwesterkantate „Mein liebster Jesus ist verloren", einer der verzweifeltsten Kantaten, vergleichen möge. Die Kriterien bieten aber keineswegs nur die Eingangssätze, sondern besonders auch die ganz verschiedene Behandlung, die Bach den gleichen Worten Jesu: „Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, was meines Vaters ist" angedeihen läßt. In der früheren Kantate lauten sie sehr streng, als wendete sich Christus an einen Abtrünnigen — was auch gemeint ist —, nun aber geschieht das ganz beiläufig, in einem gewöhnlichen Rezitativ. Hier in der Spätkantate geht's um keine Entfremdung, sondern um eine erneute Vereinigung in höherem Sinne, wie sie im Schlußduett gefeiert wird. Auch das dritte Werk: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" (Nr. 126) ist eine Jesuskantate, mit Zugrundelegung des Lutherschen Liedes. Es ist eine ausgeprägt protestantische Kantate gegen die Feinde der Lutherschen Kirche, worunter, wie der Mittelteil zeigt, auch Sekten gemeint sind. Die Art, wie Bach in diesen Kantaten disponiert, ist immer etwas Besonderes. Der harte, natürlich in a-moll stehende und mit bekanntesten Energiemotiven arbeitende Eingangschor erhält zum üblichen Spätorchester noch eine harte Trompete, die syllabische Behandlung der Singstimme dient dem gleichen Zweck. Besonderer Art sind auch die beiden Arien, von denen die zweite: „Stürze zu Boden, schwülstige Stolze" ein geradezu groteskes Stück ist. Ob die Ausführung der Continuo-Stimmen durch ein Fagott das Richtige trifft, ergäbe sich für mich erst, wenn eine besondere Stimme für Fagott vorliegt. Der Fagott-Klang hat zu wenig Wucht. Auch geistig steht man, und zwar durch das in Gegenbewegung sich aufreckende Akkordmotiv, einer besonderen Arie gegenüber.

Von den beiden anderen Kantaten wird „Alles nur nach Gottes Willen" (Nr. 72), ein verhältnismäßig bekanntes Werk, in die ersten Leipziger Jahre (1726) verlegt, was aber sicher nicht zutrifft; sondern sie gehört noch in die Weimarer Zeit, wie ich übrigens schon früher einmal nahelegte. Es ließe sich dies heute noch genauer beweisen. Wichtig ist die geistige Haltung des bedeutsamen Werkes. Von einer ausgesprochenen Gotteskantate entwickelt sie sich zu einer ebenso ausgesprochenen Jesuskantate, und es läßt sich an ihr allerlei klar machen. Erst bei der Schlußarie, glücklich wie ein Kind, geht Bach das Herz ganz auf. Das Thema hat nachgewirkt und führte zu der in sich so glücklichen Cis-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers I., die eine ausgesprochene Jesusfuge im Sinne der Kantate ist. Und wie, ihre Sextensprünge kehren im G-dur-Duett des Gloria der Hohen Messe wieder, das zum Vorwurf den kindlich wahren Glauben hat. Als ob bei einem Bach nicht alles miteinander verbunden wäre.

Wirklich in der ersten Leipziger Zeit entstanden ist die Neujahrskantate: „Herr Gott, dich loben wir" (Nr. 16), die, ein zwar schönes und geschlossenes Werk, als Übergangskantate aber vielleicht noch größere Teilnahme verdient. Der erste Chor ist im Sinne späterer Choralchöre angelegt, aber es fehlt ihm mit seinen nur 34 Vivace-Takten bei ganz kurzen Orchesterzwischenspielen noch die Monumentalität, an die die Leipziger wohl auch erst zu gewöhnen waren. Übrigens entwickelt sich auch diese Kantate, die mit allgemeinem Neujahrs-Lobgesang — Hymne des hl. Ambrosius — beginnt, zu einer ausgesprochenen Jesuskantate, was textlich (Henrici) wohl auf Bachs Anregung geschehen sein dürfte.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Vers-Rätsels

von Eugen Püschel, Chemnitz (Dezemberheft 1933)

Nach den Versen Prof. Eugen Püschels waren die folgenden Worte zu finden:

I. Reval — Eva; Ravel — Ave
II. Thule + (B)il(d) = Thuille
III. Ob + O(d)e = Oboe

Die Lösung scheint mehr Schwierigkeiten bereitet zu haben, als dies im ersten Augenblick schien — so entnehmen wir einer ganzen Reihe von Briefen. Aus den eingegangenen insgesamt 65 richtigen Lösungen entschied das Los:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Maria Schoch, Musiklehrerin, Gotha;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Studienrat Paul Döge, Borna b. Leipzig;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Gerda Hick-Bodenstein, Soengei Bahasa (Nied. Indien);

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Kantor Walter Baer, Lommatzsch — Hilmar Hofmann, Musiklehrer, Nordhausen — Dr. Fritz Jung, Lübeck — Bruno Wämsler, Lehrer, Lauscha i. Thür. —

Die Musiker haben uns diesmal im Stiche gelassen. Ganz wenig Komposition von unterschiedlicher Haltung steht eine ganz erhebliche Anzahl von Gedichten gegenüber. Mit mehr oder weniger Glück hat die Konkurrenz die Lösungsworte in Beziehung und Verbindung gebracht.

Bis auf KMD Trägner-Chemnitz haben sich aber die Herren Musiker in keine allzugroßen Unkosten gestürzt. Des Letztgenannten „Kleines Konzert für Oboe und Orgel", eine ganz ausgezeichnete druckreife und -würdige Arbeit verdient mit Recht allen übrigen Einsendungen vorgezogen zu werden. Sie sei mit dem einzigen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 8.— ausgezeichnet.

Ein versonnenes und in Anbetracht der Beziehungen zur Kunst Ludwig Thuilles wirklich rührendes Gedicht sandte uns Studienrat Georg Amft-Habelschwerdt; drei recht gelungene Männerchöre erhielten wir von Martin Georgi-Thum. Je ein Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 6.— sei diesen Herren zugedacht.

Recht ansprechende und sinnvolle Gedichte, die verdienen besonders erwähnt zu werden, nennen Arno Laube-Borna und Lehrer Hans Becker-Unterteutschenthal als Verfasser. Eine Kleine Angelegenheit für Oboe und Klavier von Walter Rau-Chemnitz sei ebenfalls mit Achtung an dieser Stelle genannt. Drei Sonderbücherpreise im Werte von je Mk. 4.— seien diesen Herren mit Dank für Treue und Anhänglichkeit zugewiesen.

Weitere Einsendungen, geschmückt mit Notensatz und Versen, die sich für diesmal mit einem Lob begnügen müssen, kamen von den Damen und Herren:

Martha Brendel, Musiklehrerin, Leipheim/D. —
Rektor R. Gottschalk, Berlin —
H. G. Hanschke, Student, Halle/S. — Erna Hausmeister, Pianistin, Göppingen — Dr. Rudolf Herbst, Nürnberg — Frau Professor Maria Horand, Purkersdorf bei Wien —
Edwin Janetschek, Musikreferent, Prag —
H. Kautz, Musiklehrer, Offenbach/M.
Studienrat Ernst Lemke, Stralsund —
W. Meinach, Frankfurt/M. —
KMD Rumpf, Karlsruhe i. B. —

Ferner erhielten wir noch richtige Lösungen von:

Gymnasial-Musiklehrer Ferdinand Auer, Achern —
Georg Bloch, Windhoeck —
E. Dahlke, Dortmund —
Liselotte Facius, Lugau i. Erzgeb. — Erich Flötenmeyer, Lyck — Organist Friedrich Franke, Bad Köstritz —
H. M. Gärtner, Musiklehrer, Voerde — Amtsgerichtsrat Gustav Gland, Schlotheim/Thür. — Lothar Görke, Berlin — Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen i. Thür. —

Margarete Hanſen, Svendborg/Dänemark — Fritz von Heede, Karlsruhe — Hilda Herminghans, Mühlheim-Ruhr-Broich —
Prof. Fritz von Jan, Hildesheim —
Heinrich Koch, Zeitz — Eduard Köberle, Gräfelfing — Irmgard Kolb, ſtaatl. gepr. Muſiklehrerin, Hof/Saale —
Wilhelm Lange, Mühlheim/Ruhr — W. Langer, Chemnitz — Hermann Langguth, Muſikdirektor, Meiningen —
Max Menzel, Meißen —
Amadeus Neſtler, Leipzig — Artur Norkus, Stettin —
Albert Odermann, Direktor i. R., Sosnowice/Polen — Dr. H. Oertel, Oberſtudienrat i. R., Schweinfurt — Irmgard Otto, Berlin-Wilmersdorf —
Frieda Pamperin, Muſiklehrerin, Emden i. O. — Johannes Peters, Paſtor i. R., Hannover —
Dr. Rabinowitz, Leipzig — Ernſt Rimpler, Gymn.-Muſiklehrer i. R., Berlin-Marienfelde — Gerd Ridder, stud. theol., Bonn —
Cantor Walther Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Frau Ilſe Schultheiß-Gollniſch, Ludwigsburg — Ernſt Schumacher, Ober-Telegraphen-Sekretär, Emden i. O. —
Wilhelm Steinheuſer, Organiſt, Recklinghauſen i. W. — Friedrich Stenglein, Verw.-Inſpektor, Nürnberg — Joſef Sykora, Muſiklehrer, Elbogen b. Karlsbad —
Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. O. —
Profeſſor Theodor Wattolik, Warnsdorf i. Böhmen — Dr. O. Weigel, Sanitätsrat, Ohrdruf i. Thür. — Chriſtel Winzer, ſtaatl. gepr. Klavierlehrerin, Lauenburg/Pomm. —

Muſikaliſcher Röſſelſprung.

Preisrätſel von R. Gottſchalk, Berlin.

Die in der nachſtehenden Zeichnung enthaltenen Silben und Buchſtaben ergeben, in richtiger Reihenfolge aneinandergefügt, ein Wort Richard Wagners über Carl Maria v. Webers Muſik. Dabei erhält man bei richtiger Nachzeichnung der „Röſſelſprünge" eine hübſche zeichneriſche Figur.

	deut	un	volks	ſtell	lo	mei	ler		
	per	tem	iſt	ge	al	ße	die	nem	lo
die	walt	ſche	ent	me	ter	emp	kal	ſter	iſt
o	brei	ſie	all	frei	fü	und	die	fin	na
ge	ner	lä	von	an	ge	dungs	ti	na	grund
das	volks	die	wag	cheln	keit	mut	la	aus	o
durch	r.	als	ſchen	der	nig	her	ſter	zu	tür
ſchmuck	ber	ſo	ſchen	lich	nen	ſon	hat	na	druk
ſpricht	men	dern	we	keit	zen	in	den	lich	
		und	der	an	der	kei	len	ke	

Die Löfungen des vorftehenden Rätfels find bis 10. Mai 1934 an Guftav Boffe Verlag in Regensburg zu fenden. Für die richtige Löfung find fieben Buchpreife aus dem Verlag von Guftav Boffe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgefetzt, über deren Verteilung das Los entfcheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
vier Troftpreife: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

Für richtige Löfungen, die in eine befonders gelungene Form eingekleidet find, behalten wir uns eine gefonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Erhard Krieger: Die Spätwerke Bachs. 8°. 33 S. Mk. 2.—. Gadow & Sohn, Hildburghaufen.

Die alte Geige. Vergeffene Weifen großer Meifter für Geige u. Klavier. 4°. 39 S. Mk. 2.—. Univerfal-Edition, Wien.

Paul Nettl: Das Wiener Lied im Zeitalter des Barock. kl. 4°. 31 S. Dr. Rolf Paffer, Wien.

Jofef Wagner: Kleine Chor-Suite nach altdeutfchen Texten für zwei- und dreiftimmigen Chor und drei Bläfer. op. 7. 8°. 20 S. Mk. 2.50. Verlagsanftalt deutfcher Tonkünftler, Mainz.

Paul Coenen: Chaconne für Violine, Violoncello und Orgel. op. 19, b. 4°. 10 S. Mk. 2.50. Bernh. Boffe, Leipzig.

Jofef Wagner: Variationen und Finale über ein Thema von J. S. Bach für Klavier 2händig. op. 6. 4°. 23 S. Mk. 2.80. Verlagsanftalt deutfcher Tonkünftler, Mainz.

Hans Joachim Mofer: Mufiklexikon. Lieferg. 8. Mk. 1.—. Max Heffe, Berlin.

H. Kocher-Klein: 4 Klavierftücke. op. 27. 1. Folge. 4°. 7 S. Mk. 1.—. Albert Auer, Stuttgart.

Jofeph Haydn: Mann und Weib oder Der Geburtstag. Quartett für Flöte, Geige, Bratfche, Violoncello . Her. v. H. Lemacher u. P. Mies. 4°. 11 S. P. J. Tonger, Köln.

Im Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich-Leipzig:

Othmar Schoeck: Wanderung im Gebirge für eine Singft. u. Klavier. op. 45. 4°. 19 S.;

Othmar Schoeck: Sonate f. Violine u. Klavier. op. 46. 4° 23 S.;

Othmar Schoeck: Kantate nach Gedichten von Eichendorff f. einen kleinen Chor v. Männerft., Baritonfolo, 3 Pofaunen, Tuba, Klavier und Schlagzeug. op. 49. Klavierpartitur Mk. 5.—, Chorftimmen je Mk. —.50, Inftrumentalftimmen Mk. 6.—;

Emil Frey: Zehn kleine Klavierftücke für den Unterricht. op. 59. 4°. 15 S. Mk. 2.—;

Ferdinand Küchler: Geworfener Strich- und Springbogen (Violine). op. 9. 4°. 27 S.;

Ferdinand Küchler: Die erfte Freude am Zufammenfpiel und

Ferdinand Küchler: Erftes Zufammenfpiel. 40 ganz leichte Stücke in der erften Lage für Violine oder Violinchor und Klavier. op. 10. 2 Hefte. 4°. 14 bzw. 16 S. Für Violine und Klav. je Mk. 1.50, f. Viol. allein je Mk. —.60;

Karl Heinrich David: Streichquartett in einem Satz. Tafchenpartitur Mk. 1.50, Stim. Mk. 5.—;

Karl Heinrich David: Capriccio für Violine und Bratfche. 4°. 7 S. Mk. 2.25.

Im Bärenreiter-Verlag, Kaffel-Wilhelmshöhe:

Auguft Halm: Kammermufik: XI. Heft: Serenade G-Dur für Streichtrio; XII. Heft: Zwei Serenaden f. Streichtrio. Je Mk. 2.80;

Georg Philipp Telemann: Kleine Suite in D-Dur für 5ft. Streichorchefter. Her. v. Hilmar Höckner. Mk. 1.90;

Johann Vierdanck: Siehe wie fein und lieblich. Geiftl. Konzert f. 2 Singft., 2 Bratfchen. Herausg. von Dr. Hans Engel. 4. Heft der „Denkmäler d. Mufik in Pommern". Mk. 1.90. Inftr.-St. je Mk. —.40;

Melchior Vulpius: Matthäus-Paffion von 1613 für Soliloquenten und Chor zu 4 u. 6 St. Her. von Karl Ziebler. 1. Heft der „Denkmäler Thüringifcher Mufik". Mk. 2.40, Chorheft je Mk. —.60;

Albert Greiner: Die Volksfingfchule in Augsburg. 8°. 103 S. kart. Mk. 3.—, Leinen Mk. 2.40;

Orgelvorfpiele alter Meifter in allen Tonarten. Zum Gebrauch im Gottesdienft. Her. von Hermann Keller. Mk. 3.60;

Siegfried Borries: Kirnbergers Leben u. Werk. 4°. 110 S. Mk. 4.50.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

FRITZ FELDMANN: Der Codex Mf. 2016 des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau (2. Band der Schriften des Musikalischen Instituts, hrsg. v. A. Schmitz). Breslau 1932.

Wenn die musikwissenschaftliche Forschung der Gegenwart sich in zunehmendem Maße mit der deutschen Musik des 15. Jahrhunderts beschäftigt, so wird nur immer deutlicher, daß für die Geschichtsschreibung dieser ersten großen Zeit der deutschen mehrstimmigen Musik gerade die wichtigsten Probleme erst noch zu lösen sind. Um so dankbarer muß eine Einzeluntersuchung begrüßt werden, die wertvollen neuen Stoff bereitstellt.

Durch die Wiederauffindung der Breslauer Handschrift hat Fritz Feldmann die für die musikgeschichtliche Kenntnis des ausgehenden 15. Jahrhunderts immer noch spärlich fließenden Quellen um ein bedeutendes Stück ergänzt. Das vermutlich aus einem Kloster des schlesisch-böhmischen Grenzgebietes stammende „sudetendeutsche" Chorbuch gehört zur Gruppe der deutschen Musikhandschriften um 1500 und steht seinem Inhalt nach in unmittelbarer Nachbarschaft vornehmlich zu den bekannten Codices Leipzig Univ.-Bibl. Ms. 1494 und Berlin Staatsbibl. Ms. 40021. Wie diese enthält der Breslauer Mensuralkodex nahezu ausschließlich kirchliche Werke, die zum größten Teil als Unica und fast ohne Ausnahme anonym überliefert sind, als deren Komponisten aber Aulenus, G. v. Werbecke, Ad. v. Fulda, H. Isaak, C. Rupsch, A. Agricola, L. Compère, Josquin u. a. nachgewiesen werden können. Wie sich in diesem Repertoire niederländische und deutsche Komponistenkreise durchdringen, so vermittelt der Sammelband in seinem charakteristischen Nebeneinander von Werken herkömmlicheren und neueren Stiles ein deutliches Abbild des auf deutschem Boden verhältnismäßig schwer erkennbaren Überganges von einer der spätgotischen Geisteshaltung entwachsenen Musik zu einer solchen von ausgesprochen renaissancemäßiger Eigenart.

Den Wert der Handschrift erstmalig erkannt und sie einer eingehenden Durchforschung unterzogen zu haben, bleibt ein hervorragendes Verdienst des Verfassers. Die Darstellung gliedert sich in einen palaeographischen und einen stilistischen Teil. Mit großer Umsicht und Gewissenhaftigkeit, gestützt auf einen sorgfältigen philologischen Apparat, beschreibt Verf. die äußere Gestalt, Papier- und Schriftarten des Bandes, behandelt er die Fragen nach der Entstehungszeit und Herkunft, untersucht er die Eigentümlichkeiten seiner Notation sowie die Anordnung der Stücke. Das Schwergewicht der Beschreibung liegt im zweiten, stilistischen Teil, dessen aufschlußreichen Analysen man im allgemeinen zustimmen kann. Deutlich werden die gegenüber den 6 Messen unter der Sammelbezeichnung „Motetten" vereinigten sechsundachtzig Stücke in Cantus firmus-Bearbeitungen und motettische Kompositionen geschieden und ihre zahlreichen Untergruppen aufgezeigt, von denen namentlich die als Ausfluß deutscher Spätgotik anzusprechende Stilgruppe der Hymnen mit „Choraldiskant in langen Notenwerten und lebhafter bewegten Unterstimmen" sowie die in ihrer Tektonik und Harmonik außerordentlich bezeichnenden Vertreter jener wohl nicht zu Unrecht mit „deutsche Renaissance" benannten Stilrichtung angeführt sein mögen.

Dankbar sind wir dem Verfasser vor allem auch für den umfangreichen Notenteil, der die beiden anonymen Messen sowie 25 Motetten zum Abdruck bringt. Heinz Funck.

LUDWIG KLAGES: Vom Wesen des Rhythmus. N. Kampmann Verlag, Kampen-Sylt. Preis Mk. 2.20.

Vom Sinn der Erscheinungsforschung ausgehend deutet Klages den Rhythmus als eine Lebenserscheinung, während der Takt nur etwas Maschinellem gleichkommt und eine menschliche Leistung ist. Die Uridee der Klages'schen Philosophie — der Geist als Widersacher der Seele — wird hier auf die Wesensgegensätzlichkeit von Takt und Rhythmus ausgedehnt. Den Lebensvorgang von der Tätigkeit des Geistes sondernd, umreißt der Verfasser am Beispiel der Wellenbewegung und des Wachstums das nicht abgrenzbare, nicht an das Bewußtsein gebundene Erlebnis des Rhythmus. Rhythmus ist unbegrenzte Stetigkeit einer Bewegung von nicht zu verkennender Gliederung, im Gegensatz zum Takt nicht berechenbar, nur abschätzbar. Aus Klages' Anregungen erwächst die Aufgabe, musikalisch eine weitere Auswertung zu suchen als sie dem Nichtmusiker möglich sein konnte. Anton Heilmann.

Musikalien.

Neuausgaben alter Klaviermusik.

FRANÇOIS COUPERIN: L'art de toucher le Clavecin (Die Kunst das Klavier zu spielen). Herausgegeben und ins Deutsche übersetzt von Anna Linde. — Breitkopf & Härtel, Leipzig. M. 6.—.

GROSSE MEISTER FÜR KLEINE HÄNDE. Ausgewählt von Marianne Kuranda. 2 Hefte. — Universal-Edition A.G., Wien.

BACH-VORSTUFE: 25 Stücke aus Joh. Seb. Bachs kleineren Werken. Für Klavier. Ausgewählt, bezeichnet und fortschreitend

geordnet von C. A. Martienssen. — C. F. Peters, Leipzig. M. 1.80.

KLAVIERMUSIK DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS. Ausgewählt und bearbeitet von Kurt Herrmann. 3 Bände in einem. Gebr. Hug & Co., Leipzig / Zürich. Ausgabe in 3 Bänden je Mk. 2.—, komplett Mk. 5.—.

Die „Hausse" in alter Musik — man muß schon einmal im Börsenjargon reden, da hier tatsächlich auch viel geschäftliche Spekulation mitspricht —, die sich leider vielfach auf Kosten der lebenden Schaffenden in Konzertsaal, Rundfunk und Haus aufs breiteste auswirkt, bringt immerhin manch' bleibenden Schatz wieder ans Tageslicht, über dessen Wiedergeburt wir uns herzlich freuen können. In diesem Fall den Neudruck der, nach Diruta's „Transilvano" (Ende des 16. Jhs.), eigentlich ersten Klavierschule aus dem frühen 18. Jh., François Couperin des Großen „L'art de toucher le Clavecin" (1717). Wir zeigten erst vor einiger Zeit (Oktoberheft 1933) an dieser Stelle den englisch-französischen Neudruck (Fuller-Maitland), der dieser Schule als Anhang beigegebenen 8 Préludes an. Nun haben wir sie, und auch die Allemande dazu, nochmals, im genauesten Urtext mit des Meisters altertümlichem Fingersatz und dem notwendigen Verzierungsapparat und, wie der ganze Neudruck, 3-sprachig textiert. Damit ist uns das französische Gegenstück zu Phil. Eman. Bachs „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" in kritischer Neuausgabe wiedergeschenkt.

Die Herausgeberin, die ausgezeichnete Berliner Cembalistin aus Wanda Landowskas Meisterschule Anna Linde, hat ihrer musikwissenschaftlich in Geist und Sinn ihres Lehrers Max Seiffert vorbildlichen, Couperins Text selbstverständlich in der altertümlichen Schreibart des frühen 18. Jh. belassenden Neuausgabe ein kurzes Vorwort vorausgestellt, in dem sie sich über die geschichtliche Stellung von Couperins Klavierlehrbuch, seinen grundlegenden Wert für den richtigen Vortrag der Klaviermusik Couperins und der französischen Claveciniſten des 18. Jhs. verbreitet und seine Vorlage zum Neudruck (Originaldruck der Berliner Preußischen Staatsbibliothek) aufweist. Besonderen Reiz erhält die Neuausgabe durch die Facsimilia des Titels, der Widmung an König Louis XIV. und der kgl. Bestätigungsurkunde nach den alten Originalen.

Der praktisch-künstlerische Wert dieser alten Klavierschule ist der gleiche für den Vortrag der französischen Clavecinisten, wie der von Phil. Eman. Bachs „Versuch" für die deutsche: das grundlegende Lehrbuch der Zeit. Über diese klaviergeschichtliche Bedeutung hinaus aber bringt Couperins Schule noch eine solche Fülle kluger, aus einer lebenslangen Lehr- und Spielerfahrung heraus geborener Anweisungen, Ratschläge und Anmerkungen, daß seine eingehende Lektüre auch heute noch hohen Genuß und reiche Belehrung für jeden Liebhaber und Künstler des Klaviers bietet. Kein Interpret der „galanten Franzosen" aber kann es entbehren.

Die Bach-Vorstufe C. A. Martienssens, des Klavierprofessors am Landeskonservatorium und Kirchenmusikalischen Institut in Leipzig, gehört, wie etwa Martin Frey's ausgezeichnete Bachbüchlein, in die Reihe der „Einführungen in den ersten Bach". Martienssen hat von vornherein darauf verzichtet, den Hauptwerken Bachs Stücke zu entnehmen und sich das Meiste aus den Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann und Anna Magdalena Bach und einigen Suiten geholt, sich auch nicht gescheut, Einiges von Zeitgenossen Bachs, wie Stölzel (g-moll-Menuett) und Telemann (Drei Klavierstücke in Suitenform) mit hineinzuziehen. Nach wohldurchdachter Auswahl, Anordnung in fortschreitender Schwierigkeit, Phrasierung und Befingerung eine hervorragende klavierpädagogische Arbeit.

Dagegen kann ich der Begründung des Bachschen „Urtextes" (ohne jede Füllung) mit instruktiven Rücksichten leider nicht Folge leisten. Wir wollen uns doch einmal darüber klar sein: alle Liebhaber und die meisten Schüler, sofern sie nicht schon musikwissenschaftlich darüber orientiert sind, wissen nichts von der unbedingten Notwendigkeit, unter gewissen Voraussetzungen harmonischer „Leeren" den „Urtext" harmonisch zu „füllen". Sie glauben wirklich, daß die klanglich auf dem Klavier doppelt abscheuliche, dürre und unmögliche Zweistimmigkeit — noch dazu in weiter Lage! — so mancher Bachscher Klavierstücke „echter, herber Bach" sei und — horribile dictu — spielen sie auch so! Beispiele: Fast alle Tanzformen dieser „Vorstufe". Solche unbelehrbaren „Bach-Puristen" brauchen derartige Stücke ja nur einmal mit den von Bach schon selbst gefüllten zu vergleichen (in dieser „Vorstufe" etwa Nr. 10, 16, 17, 18 [Trio], 19, 24, 25). Hier gibt es nur einen Weg: vorsichtige und stilgemäße harmonische Füllung solcher Partien, die zugesetzten Füllnoten in kleinen, deutlich vom Urtext abgehobenen Typen. — Das ist das Eine. Das Andere betrifft die dynamische Ausdeutung, die bis zum gewissen Grade immer subjektiv bleiben wird. Der Herausgeber hat sie mit Klugheit und Geschmack durchgeführt. Wo man gelegentlich andrer Meinung sein kann — so etwa an manchen Stellen, wo die fast allen Herausgebern alter Musik immer noch unbekannte „Echotechnik" der alten vielberufenen und ebenso wenig gekannten Affektenlehre des 18. Jhs. angewandt werden muß —, wird man fast immer auch der seinigen wohlbegründeten folgen, ja,

in der köſtlichen „Aria di Postiglione“ aus dem B-dur-Capriccio, eine beinahe allzu pretiöſe „Echo-Aufteilung“ bewundern dürfen.

An Marianne K u r a n d a ' s „Großen Meiſtern für kleine Hände“ ſind die farbenfreudigen Titel — bei dem perückenumwallten, deſpotiſch-kalt dreinſchauenden Maeſtro al Cembalo der „Neuen Folge“ (1933) kann man beinah wieder ängſtliche Schulträume kriegen —, der klare Stich, das blütenweiße Papier, das handliche Format, die gute Befingerung für kleine Hände und die in der „Neuen Folge“ dankenswerterweiſe einmal einige Rara, Curioſa und Sterne kleinerer Größe (Maichelbek, Mozart Vater, Wagenſeil), die man freilich unmöglich als g r o ß e Meiſter bezeichnen kann, heranziehende Auswahl ſehr zu loben. Aber bei den „kleinen Händen“ ſtutz' ich ſchon; denn es gibt da allerlei ſchwere Oktaven und „dicke“ viertönige Akkorde, allerlei techniſch anſpruchsvolle Stücklein (z. B. von Phil. Eman. Bach), mit denen ſelbſt große Hände ihre liebe Not haben. Aber ich ſtocke vollends, wenn ich bei genauer Nachprüfung merke, daß die Herausgeberin für die dynamiſche Ausdeutung (Affektenlehre, Echotechnik, ſ. o.!) und richtige Anwendung der „Manieren“ (Verzierungen) auch nicht die beſcheidenſten muſik- und klaviergeſchichtlichen Kenntniſſe mitbringt. Dazu ſtreicht ſie in manchen Stücklein der „Neuen Folge“ (Kuhnau, Muffat) faſt den geſamten Verzierungsapparat weg. Das gibt natürlich grade bei den „Galanten“ ein völlig ſchiefes Bild. Leider muß ich zum Beleg der Dynamik, der „Manieren“ und der harmoniſchen „Füllung“ pro domo reden und bitten, einmal Kuhnaus „Gavotte“ einfach mit meiner Neuausgabe in den „Alten Meiſtern des Klavierſpiels“ (Peters) zu vergleichen. Aber auch noch ein im Klavier-Divertimento ſo amüſanter Vorläufer der Klaſſik wie Wagenſeil erhält erſt durch die richtige Anwendung der alten „Echos“ ſein richtiges, überaus bewegliches Geſicht. Man darf ſich eben nicht auf die paar ſpärlichen *f* und *p* der alten Meiſter verlaſſen, ſondern muß w i ſ ſ e n — die alten Klavierſchulen des 18. Jhs. lehren es —, wie man ihre meiſt nur ganz ſkizzenhaften Niederſchriften dynamiſch und harmoniſch richtig und ſtilgemäß zu beleben hat.

Kurt H e r r m a n n ' s, des Lehrers am Leipziger Muſik-Pädagogium und (mit Prof. Robert T e i c h m ü l l e r) Verfaſſers der „Modernen Internationalen Klaviermuſik“ (Hug) Sammlung iſt eine überaus ſorgfältige und zuverläſſige, reich und gut befingerte inſtruktive U r t e x t - A u s g a b e a l t e r M e i ſ t e r. Sie verzichtet daher auf alle Phraſierung, auf eine wenn auch noch ſo beſcheidene dynamiſche und agogiſche Durcharbeitung, auf alle ſtil- und zeitgeſchichtlich notwendig begründete diskrete harmoniſche Füllung der alten, oft nur in dürrer und natürlich niemals ſo geſpielter Zweiſtimmigkeit ſkizzierten Vorlagen und beſchneidet „hie und da“ — man erkennt nicht recht die Prinzipien der Anwendung — die je nach Geſchmack und techniſchem Können des Schülers noch weiter auszuſparende Ornamentik. — Die reichhaltige Auswahl gruppiert die 3 Bände (in 1 Band) je progreſſiv: leicht, leicht bis mittelſchwer, mittelſchwer bis ſchwer. Damit iſt ſie freilich zu einem ſcheinbaren, alle Chronologie, alle Stil- und Entwicklungsgeſchichte über den Haufen werfenden, kunterbunten Durcheinander in der Reihenfolge der alten Meiſter gezwungen. Sie verzichtet nach Möglichkeit auf bereits in andren Sammlungen Aufgenommenes, berückſichtigt die wunderbaren kleinen galanten „Programmſtückchen“ der franzöſiſchen Claveciniſten bewußt breit und ſtellt dankenswerterweiſe unterſchätzte kleinere Meiſter des 18. Jhs., namentlich der nord- und mitteldeutſchen Schule (Marpurg, Mattheſon, Kindermann, Kirnberger, K. Ferd. Fiſcher, Krebs) wieder auf ihren richtigen Platz. Dagegen erſcheinen mir die klaviergeſchichtlich ſehr wichtigen und grade für inſtruktive Zwecke ſehr geeigneten altengliſchen Virginaliſten mit nur 2 Stücken allzu kurz gekommen; vor allem fehlt ihr großer Meiſter John Bull.

Alles ſcharf durchdacht und vortrefflich ausgeführt. Und doch zeigt auch dieſe Anthologie wieder deutlich, daß den meiſten ihrer Herausgeber die muſik- und klaviergeſchichtlichen Kenntniſſe bei der notwendigen Ausführung und Belebung der alten S k i z z e n — denn mehr ſind die alten Niederſchriften in der Regel nicht — fehlen, und daß es mit dem bloßen Urtext ganz und garnicht getan iſt. Der Verzicht (im Vorwort) auf Phraſierung, Dynamik, Agogik, Ornamentik, Ausführung der Skizzen iſt matter und bequemer Kompromiß. S o, wie der Urtext ſie zeigt, hat damals kein Menſch dieſe Stücke geſpielt. Es liegt aber die Gefahr nahe, daß der moderne Schüler, der von der als ſelbſtverſtändlich für den damaligen Spieler vorausgeſetzten alten Affektenlehre, der alten Echo-Technik, der Ausführung der Skizzen uſw. nichts weiß, nun auf die Gedanken kommen kann, daß er die alten Meiſter wirklich ſo ſpielt, wie ſie damals geſpielt wurden. Davon kann natürlich gar keine Rede ſein. Die alten Klavierſchulen des 17. und 18. Jhs. (Couperin, Phil. Eman. Bach, Löhlein, Türk uſw.) verraten ihm das ſofort. Nur ein paar Beiſpiele und Gegenbeiſpiele: die 2ſtimmigen Skizzen der Krieger'ſchen Menuetten (I/11) und die bereits vom alten Meiſter detaillierter ausgeführte Aria Kuhnaus (I / 12); die 2ſtimmige Skizze des Lully'ſchen Air (I / 26) und die ausgeführte Gavotte d'Angleberts (I/31). Die beiden

Sonaten Scarlattis (II/36; III/31), und nicht nur sie, würden durch Anwendung der leider gänzlich fehlenden „Echos“ ein unendlich lebendigeres und feineres Gesicht erhalten.

Die agogische Bezeichnung hat gewissenhaft die gelegentlichen alten Bezeichnungen in Fußnoten übernommen, darüber hinaus aber sich in altem Sinn und Geist auf allgemeine Andeutungen beschränkt, die der persönlichen Auffassung weiten Spielraum lassen.

In summa: eine überaus sorgfältige und dankenswerte Urtext-Ausgabe alter Meister des Klaviers. Dr. Walter Niemann.

RICHARD WETZ: Konzert h-moll für Violine und Orchester, 57. Werk. Professor Robet Reitz zugeeignet. Klavierauszug von Curt Beilschmidt. Kistner u. Siegel, Leipzig 1933. Mk. 4.50.

Nachdem schon eine Reihe von öffentlichen und Rundfunk-Aufführungen dieses neuesten Instrumentalwerkes von Richard Wetz stattgefunden haben, gibt die jetzt vorliegende Publikation des Klavierauszuges die Möglichkeit, die beim Hören gewonnenen Eindrücke zu überprüfen. Das Violinkonzert hat durchweg „Erfolg“ gehabt, seitens des Publikums war er einstimmig, und auch die Presse hat — im Gegensatz zu früheren Zeiten — im allgemeinen Worte der Zustimmung gefunden. Als Kuriosum sei erwähnt, daß ein kritischer Kollege an dieser Musik feststellte, der Komponist berechtige zu einigen Hoffnungen (!). Wen die Schuld daran trifft, daß der Name Wetz noch nicht zur allgemeinen musikalischen Bildung gehört, bleibe hier ununtersucht.

Wir haben von seiner Musik zu sprechen. Das in h-moll beginnende und schließende Geigenkonzert umfaßt formal drei Sätze zu einem zusammenhängenden, in sich geschlossenen Gebilde, zur Einheit. Bei allen „konzertierenden“ Aufgaben wächst die „Rolle“ des Soloinstrumentes in solcher Gebundenheit aus dem klanglich „begleitenden“, inhaltlich jedoch nicht weniger wichtigen Orchester-Massiv hervor, daß der Komponist auch die Bezeichnung Sinfonietta mit Solovioline oder nach Rudi Stephans Vorgang „Musik für Geige und Orchester“ hätte darüber setzen können. Das wird hier nicht aus Neigungen zur Wortklauberei erwähnt, sondern geschieht um der Kennzeichnung willen, daß die Wiedergabe des Solopartes einen Interpreten voraussetzt, der „sinfonisch“ denken kann. Andererseits ist der klangliche Ausgleich, wie schon angedeutet, in einem Maße geglückt, daß nicht etwa, wie im Falle Brahms, von einem „Konzert gegen die Geige“ gemunkelt werden kann.

Das konstruktive Gerüst ist so straff wie elastisch. „Etwas gehalten“ beginnt der Einleitungssatz, der eine Art kurzer Toccata darstellt. Der Mittelsatz „ruhig und ausducksvoll“ in der Dur-Unterdominante ist ein singendes Adagio. Der ausgedehntere „mäßig bewegte“, wieder um das Zentrum h-moll kreisende Schlußteil hat die Form des üblichen sinfonischen Allegro-Satzes; durch das Mittel der Reminiszenz ist er mit der Einteilung verknüpft. Unmittelbar vor der Coda steht die Cadenz, die über einen Orgelpunkt (Gis, G, C) eine sehr beziehungsreiche Sprache redet. Überhaupt könnte eine eingehendere Analyse eine Fülle von gedanklichen Verbindungen bloßlegen. Das Werk verdiente den Untertitel „concerto lirico“, sein ganzer Fluß strömt aus dem, wenn man so sagen darf, gleichsam naturhaften Horn-Ruf hervor, der seinerseits sich wieder aus dem Paukenbeginn der ersten Takte löst. Obwohl es für die Wiedergabe einen tüchtigen Künstler voraussetzt, ist es darum doch ungemein geigerisch angelegt und ausgestaltet; das gilt mit besonderem Nachdruck auch für die virtuosen Partien.

Inhaltlich ist es in der Nähe der zweiten Sinfonie angesiedelt, auch Stimmungen früherer Lieder klingen, trotz der Verwandlung und Vertiefung des Stiles, hindurch. Der ganze Wert des Stückes wird sich zu jenem Zeitpunkt herausstellen, an dem all die großen Geiger, die dazu berufen wären, dieses Konzert in ihr Repertoire aufgenommen haben. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß es dann auch zum „Volke“ dringen würde.

Der Klavierauszug, sorgfältig und, von Einzelheiten abgesehen, geschickt gemacht, erfüllt seine Bestimmung, die „Vorbereitung“, vollauf. Einige Druckfehler auszumerzen, verursacht, bei der harmonikalen Logik des Komponisten, keine Kopfschmerzen. Dr. Walter Hapke.

GÜNTER RAPHAEL: Sonate h-moll für Oboe und Klavier op. 32. Breitkopf & Härtel, Leipzig. Mk. 6.—.

Die erfreuliche Bereicherung der Oboe-Literatur macht Fortschritte. Der Aufbau vorliegender Sonate von Günter Raphael richtet sich nach den Grundsätzen der klassischen Sonatenform, ist aber trotzdem sehr frei und eigenwillig gehalten. Mit viel romantischem Einschlag zeigt sie deutlichen Tonalitätscharakter, besonders im ersten und dritten Satz. Die Sonate stellt technisch und rhythmisch ziemlich große Anforderungen. Das Studium wird in jeder Weise lohnend sein, Freude und Genuß bereiten. Leo Bechler.

HERMANN THIESSEN: Grundlegende Violinübungen. Chr. Fr. Vieweg, Berlin. Mk. 1.80.

Gute Gedanken können nicht oft genug in verschiedene Fassung gebracht werden, um schließlich doch allgemein durchzudringen. Die „Grundlegenden Violinübungen“ von Hermann Thießen sind eine Neuausbeutung der durch Sevcik erstmalig

gegebenen Aufbautheorie durch Halbtöne. Thießen bringt in seinem Übungsheft eine Verdichtung dieser Erkenntnis; und da er außerdem der heutigen Anforderung entspricht, nicht nur mechanisches Übungsmaterial zu geben, sondern den Schüler zu musiktheoretischem Erfassen zu erziehen, hat sein Werk einen Eigenwert, der es trotz Sevciks Primat bestehen läßt. Besonders glücklich ist Thießen in der Zeichengebung, namentlich der Haken für die verminderte Quint. Und seine Anregungen zum Mitschaffen des Schülers sind, wenn auch nicht neu (Doflein verwendet sie ausführlicher), so doch recht brauchbar. Das Heft dürfte als Ergänzung zu Schulen oder Etuden für Anfänger von praktischem Wert sein.

Herma Studeny.

WALTER JESINGHAUS: Sonata in Do per Violino e Pianoforte. Bologna 1932, Umberto Pizzi-Editore.

Die Bezeichnung des letzten Satzes „Fantasia" könnte über dem ganzen Werk stehen, denn es ist — schon 1922 entstanden, mit der Drucklegung Benito Mussolini gewidmet — trotz der Bezeichnung „Sonate" und der vier Sätze (jeder attacca) eine einsätzige, freie Rhapsodie, formal geeint durch das geschickt verwendete, durchgehend beibehaltene motivische Material. Die Überschriften der vier Unterteile — 1. Satz: Andante recitativo, 2. Satz: Appassionato, 3. Satz: Adagio con nostalgio (= Heimweh!), 4. Satz: Fantasia —, ferner die reichlichen, fast alle vier Takte mahnenden Ausdruckswegweiser (vibrato molto, strepitoso, furioso, ritenutissimo etc., für die vier Schlußtakte nochmals: lentamente, grandioso, festivo!) kennzeichnen die künstlerische Tendenz des Autors. Die Gestaltung des Ganzen basiert sichtlich auf dem Klavieristischen, auf der Freude am Harmonischen, am akkordischen Farbwechsel (viel „una corde", tiefste Klaviatur-Tiefen des Misterioso), und doch ist hierzu eine Violinstimme entstanden, daß der Geiger gern, überzeugt und dankbar alle G-Saiten-Tiefen und E-Saiten-Höhen bis kurz vorm Steg zum raffiniert genutzten Klavierpart vibrieren läßt in musikantischer Freude am Klang und Musizieren, wie sichs der Autor wohl auch dachte.

Dr. Hans Mlynarczyk.

P. OTTO REHM: Kleines Konzert für Orgel in D über das Choralthema des Einsiedler „Salve Regina". Einsiedeln, Meinrad Ochsner.

Ein Werk, reich an Kontrasten und dennoch einheitlich in seiner geistigen Haltung. Diese bestimmt das horizontale Feingefühl, eine gleichsam rednerische Begabung, die Themen erschöpfend und dabei eindrucksvoll zu entwickeln, nicht minder die vertikale Bindung der Gedanken zur höheren Harmonie des klassischen Orgelstiles. Finden sich auch Klangelemente der Früh- und Neuzeit ein, wie Organum und Ganztonleiter, so sind sie als Boten einer Verknüpfung alter und neuer Ausdrucksformen im Schoße der Kritik zu begrüßen.

A. E.

KREUZ UND QUER

Heinz Schüngeler, Hagen, 50 Jahre alt.

Von Wolfgang Roehder, Freiburg i. B.

Die deutsche Musikerschaft, viele gute Freunde und ein großer Schülerkreis feierten am 21. Februar den 50. Geburtstag Heinz Schüngelers. Ihnen und der deutschen Öffentlichkeit bringt dieser Anlaß zu Bewußtsein, wer Heinz Schüngeler heute ist: ein Meister unserer Kunst auf der Höhe und in der Reife der Jahre. Ohne sein Zutun, der Art seines Schaffens nach ein „Stiller" im Lande, ist er dem heimischen Wirkungskreis weit entwachsen. Als Persönlichkeit steht er in der Gegenwart, ein Vorbild in der Strenge und Geradheit des eigenen Tuns, eine ernste Stimme in den Fragen der Zeit.

Heinz Schüngeler stammt aus dem Rheinland. In ziemlicher Not, aber der Gewißheit seiner Bestimmung treibt er seine Studien bei Dr. Otto Neitzel und Prof. Julius Buths. Er ist eine ausgezeichnete pianistische Begabung und tritt früh mit großen Konzerterfolgen hervor. Keine Geringeren als J. Buths und Max Reger fordern ihn als Partner zum Spiel an zwei Flügeln. Zahlreiche Reisen weiten seinen Blick. Er hat eine innere Verbindung zu den bildenden Künsten, und diese Liebe treibt ihn durch die Künstlerwerkstätten und die großen Galerien der Welt. Wer ihn heute in seinem Heime aufsucht — der Stätte einer echten Kultur —, der ist beglückt von der Fülle hervorragender zeitgenössischer Bildwerke und seltener Plastiken, die er dort findet. — Noch in jungen Jahren kommt Schüngeler nach Hagen und in die Umgebung von Karl Ernst Osthaus, und hier findet er durch zu der eigentlichen Bestimmung seines Lebens, dem Berufe des Musikerziehers. Heinz Schüngeler ist „Lehrer",

ein großer, warmherziger Lehrer und Bildner der Jugend. Er ist Erzieher aus seinem Künstlertum und Künstler in Erfüllung erzieherischer Aufgaben. Er besitzt die Führerkraft, die dem wahrhaft schöpferischen Menschen eignet. Die großen deutschen Meister, Bach, Mozart, Beethoven, sind die Eckpfeiler seines Unterrichtes. An ihnen schult er das Empfinden und entwickelt er die geistigen Kräfte. Nirgendwo kann geistiger musiziert werden als hier, wo Bach das Kernstück aller Musikübung ist. Des öfteren spielte deutsche Jugend Bach unter seiner Führung vor einem großen, erlesenen Publikum. An 11 Abenden in einem Winter wurde musiziert, der erste Teil des Wohltemperierten Klaviers geschlossen dargestellt — ein unverlierbares Erlebnis für denjenigen, der daran teilhaben durfte. Die unverkennbaren Merkzeichen seiner Schule sind Strenge und Gesundheit im Rhythmischen und eine hohe Anschlagskultur. Von einem ursprünglichen Klangsinn geleitet, hat er eine Anschlagskunst entwickelt, die eine gesicherte Basis für alle künstlerischen Aufgaben abgibt. Das eigentliche Geheimnis seines Unterrichts ruht aber in Wesen und Macht der Persönlichkeit. Mit unheimlicher Kraft und sicherem Stilgefühl vermag er Gestalten und Wesenhaftes zu schauen und den Geist wahren künstlerischen Ergriffen- und Gehaltenseins um sich zu breiten. Eine einfache Musikstunde bei ihm führt in das Innerste der Kunst und in die Weite und Tiefe menschlichen Seins.

Heute, im Alter von 50 Jahren, ist er ein Führer unserer Zeit und einer der geistigen Köpfe unter den lebenden Musikern. Bemerkenswert ist die Lebensoffenheit, die innere Jugendlichkeit und der Tiefsinn dieses Mannes: wie er mitten in unserer Zeit steht und allen Erscheinungen ein scharfer und verständnisvoller Beobachter ist. So wurde auch die nationalsozialistische Revolution in ihrer Notwendigkeit und ihrem Wesen von ihm vorgeahnt und erhofft, ein befreiendes Erlebnis für ihn und der Grund eines neuen Glaubens. Man kann dieses unermüdlich tätigen und schaffenden Menschen nicht gedenken, ohne auch die geheime Kraftquelle seines Wesens zu nennen — die Natur. Was ihm in seinem reichbewegten Leben an freier Zeit verbleibt, das verbringt er in den Wäldern und Tälern des Sauerlandes. Ein köstliches Erlebnis, ihm dort zu begegnen und um ihn sein zu können. Wir wünschen ihm dankbaren Herzens weiterhin eine reiche und gesegnete Wirksamkeit.

Bruckner-Renaissance in Amerika.

Von Prof. Max Auer, Vöcklabruck.

Von den außerdeutschen Ländern war Amerika neben Holland das erste, in welches Bruckners Kunst Eingang fand. Schon am 6. Dezember 1885 wagte es der bekannte Wagner-Dirigent Anton Seidl in der Metropolitan-Oper zu Newyork des Meisters III. Symphonie vorzuführen. Als Bruckner den anerkennenden Bericht der „Newyork Tribune" las, meinte er befriedigt „Nun hat mir Amerika Recht gegeben, das ist köstlich!"

Nach dem außerordentlichen Münchner Erfolg der „Siebten" fand auch dieses Werk bald den Weg über das große Wasser, wo sie durch Th. Thomas 1886 in Newyork und Chicago geboten wurde. Thomas nahm sich später auch anderer Werke des Meisters an, aber die Aufführungen wurden immer seltener, die Hetze gegen Bruckner hatte auch dorthin übergegriffen. Es gehörte wahrhaft Mut dazu, mit einem Werk Bruckners hervorzutreten. Zu den verdienstvollen Männern außer den bereits genannten, die immer, wenn auch nach größeren Pausen, mit Bruckner hervortraten, gehören: Fritz Scheel, der Bruckner-Schüler Stransky, W. Gericke, Dr. Karl Muck, dann Gastdirigenten wie O. Klemperer, Mengelberg usw.

Die amerikanischen Kritiker aber waren gelehrige Schüler Hanslicks, Kalbecks und Kretzschmars und verdonnerten jedes Werk nach den ihnen vorgekauten Grundsätzen. Die Lage war hoffnungslos. Doch, der Same war unter dem Konzertpublikum doch nicht auf ganz unfruchtbaren Boden gefallen. Es gab Männer, die sich ihr eigenes Urteil bildeten und als begeisterte Brucknerianer Anschluß an die 1927 auf dem Kontinent gegründete „Internationale Bruckner-Gesellschaft" fanden. Sie beschlossen 1931 die Gründung einer „Bruckner Society of America", die seither mit außerordentlichem Erfolg für die echt deutsche Kunst des österreichischen Symphonikers in Wort und Schrift eintrat.

Unter der begeisterten und tatkräftigen Führung Robert G. Grey's gelang es der Society in kurzer Zeit, eine planmäßige Pflege des Brucknerschen Werkes in die Wege zu leiten und durch Ausrottung der Vorurteile auch die Kritik für die Anerkennung des Meisters zu gewinnen. Dies gelang durch Herausgabe der Zeitschrift „Chord and Discord", einer von Gabriel Engel verfaßten englischen Monographie des Meisters, und vor allem durch Gewinnung hervorragender Dirigenten, die sich für des Meisters Werk ganz einsetzten.

Es gelang Maestro Toscanini für den Meister zu interessieren, der mit vier aufeinanderfolgenden Aufführungen zuerst der VII., dann der IV. Symphonie alles mit sich riß. Bruno Walter errang gleiche Erfolge mit der V. und VIII. Symphonie. Dies wirkte anregend auch auf die einheimischen Dirigenten, die an vielen Orten nun mit Bruckner neu hervortraten oder es wieder mit ihm versuchten.

Als Gastdirigenten hatten sich schon früher auch Artur Bodanzky, W. van Hoogstraaten und E. Kleiber für den Meister eingesetzt; nun traten auch O. Gabrielovich, Eugen Goosens, Fritz Reiner, Serge Koussevitzky, Frederic A. Stock u. a. mit erneutem Eifer für den Meister ein. Auch das Streichquintett und die Kirchenmusik findet nun erhöhte Pflege.

Die Society, deren Ehrenpräsident Dr. Martin G. Dumler-Cincinnati ist, der 1888 bei dem großen Bruckner-Konzert in Wien zum Brucknerianer wurde und selbst namhafter Komponist ist, hat nunmehr eine Medaille des Meisters anfertigen lassen, die sie als Ehrenzeichen jenen Männern verleiht, die sich für Bruckners Werk in Amerika besondere Verdienste erworben haben. Die Medaille, die auf einer Seite den Kopf des Meisters trägt, auf der anderen Seite aber den Namen des zu Ehrenden eingraviert erhält, wurde von dem berühmten Bildhauer Julio Kileny-Newyork geschaffen. Kileny schuf auch Medaillen von Lindbergh, Byrd, Coolidge und anderen berühmten Männern.

Die Medaille ist nicht „im Auftrag" gemacht, sondern der Niederschlag des Eindrucks, den die Kunst des deutschen Meisters auf den Bildhauer ausübte. So erklärte der Künstler: „Wenn ich Bruckners Musik höre, empfange ich dieselben Empfindungen wie beim Lesen der Werke Dantes, denn es ist in den Werken der beiden Genien derselbe große Geist. Dieser Grundzug ist es, den ich in der Ehrenmedaille der Gesellschaft darzustellen gedachte. Es bedarf nur eines Blickes, um den Danteschen Ausdruck meines Bruckner zu entdecken." Wie herrlich ist damit die universelle Bedeutung, die weltverbindende Kraft der Kunst des großen Symphonikers gekennzeichnet!

Vergessene Meister der Tonkunst: Wilhelm Berger.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Wenn man einen Musiker nach dem Komponisten Wilhelm Berger fragt, so fällt die Antwort gewöhnlich im Sinne eines bekannten Wagner-Wortes aus den Meistersingern aus: „Ein guter Meister — doch lang schon tot". Wenn man jedoch etwas Näheres über ihn und sein Lebenswerk wissen möchte, so begegnet man verlegenem Schweigen.

Hat Wilhelm Berger, der unermüdliche Künder des deutschen Liedes, das harte Schicksal des Vergessenseins verdient? Er hat mit vielen anderen — ich denke dabei an Felix Draeseke — das Los der Vorkriegsgeneration geteilt, die von dem Sturm der Weltkriegswirren aus dem Buch der Erinnerung erbarmungslos ausgelöscht wurde und nach dem Kriege ein völlig verändertes Deutschland antraf, das für deutsches Gemüt nichts mehr übrig hatte. Heute, da die Jahre des Musikbolschewismus hinter uns liegen, ist es eigentlich eine Pflicht der Selbstverständlichkeit, die durch die Nachkriegszeit unterbrochene Linie deutscher Kunstentwicklung fortzusetzen und uns derjenigen Tonsetzer anzunehmen, denen widernatürliche Zeitverhältnisse schwerstes Unrecht zugefügt haben.

Wie bei Felix Draeseke war das äußere Leben Wilhelm Bergers ein Flug von Gipfel zu Gipfel. Der deutsche Tonsetzer, der 1861 in Boston als Sohn deutscher Eltern zur Welt kam, der als Schüler von Kiel und Rudorff an der Berliner Musikhochschule studierte, begann

seine öffentliche Tätigkeit als Lehrer am Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium. Im Jahre 1903 wurde er Hofkapellmeister an historischer Stätte, nämlich in Meiningen. Er erhielt den Professorentitel und wurde Mitglied der Akademie der Künste. Wie Felix Draeseke war es ihm nicht vergönnt, die Früchte seines schöpferischen Wirkens zu ernten. Zwei Jahre vor Draesekes Tode, 1911, schied er aus dem Leben. Drei Jahre später begann der Krieg.

Was ist uns von Wilhelm Berger erhalten geblieben? Zunächst in greifbarer Form ein überreicher Schatz an Werken: Zwei Sinfonien, Variationen und Fuge für Orchester, Kammermusik vom Trio bis zum Quintett, Violinsonaten, Klavierwerke, viele große und kleine Chorschöpfungen, und eine Unzahl Lieder, die allein genügen müßten, um seinen Namen lebendig zu erhalten.

Wilhelm Bergers Kompositionsstil ist der denkbar schroffste Gegensatz zu all den zweifelhaften Werten, die uns die Nachkriegszeit zum Überdruß beschert hat. Die allzu eifrigen Apostel der Klassifikation, die nicht ruhen, bevor sie nicht jeden Komponisten sorgsam mit einem Etikett versehen in der Schublade der Musikgeschichte untergebracht wissen, zählen Berger zu jenen norddeutschen Akademikerkreisen klassizistischen Gepräges, die sich um Johannes Brahms scharen, und die durch Namen wie Max Bruch, Gernsheim, Friedr. E. Koch, Robert Kahn u. a. gekennzeichnet sind. Aber die Katalogisierung eines Komponisten ist nicht selten gleichbedeutend mit seinem Todesurteil. Nicht die Anlehnung an ein Vorbild sollte für die Beurteilung eines Tonsetzers maßgebend sein, sondern die höchstpersönliche Art und Weise, wie es ihm gelungen ist, zeitgenössische Anregungen zu verarbeiten und schließlich innerlich zu überwinden. Und man darf bei Berger getrost feststellen, daß sein Schaffen einen fortschrittlichen, persönlichen Ausdruck trug und zeitgeschichtlich einen gewaltigen Bogen bis zur Lyrik eines Richard Strauß umspannte. Eine ernste Kunstauffassung, getragen von einer seelischen Schwermut und Schwerblütigkeit, spricht aus seinen Orchesterwerken. Tiefes, starkes und gesundes Gefühl fand seinen Niederschlag in zahllosen Liedern, die noch heute gern gesungen werden und die deshalb nicht in Vergessenheit geraten können, weil sie in ihrer einfachen, volkstümlichen, sangbaren Melodik ein unmittelbares Verhältnis zur deutschen Volksseele bekunden. In der Schlichtheit eines mit oft bescheidensten Mitteln gestaltenden Tonsetzers offenbart sich ein echtes, deutsches, von Strömen reiner Empfindung überfülltes Musikantenherz. Seine großen Chorwerke mit Orchester, wie „Meine Göttin", „Sonnenhymnus" oder „Gesang der Geister" sind Meisterwerke, die auch heute noch ihres Erfolges sicher sind. Wann wird Wilhelm Berger die ihm gebührende Anerkennung finden?

Nachtrag zum Bachschen Quodlibet (Februarheft der ZFM).

Von Dr. Hans Stephan, Plauen.

In einer sehr verdienstlichen und interessanten Studie hat Fritz Müller-Chemnitz die Sangbarkeit des Quodlibets nachgewiesen das die Variation 30 der sogenannten „Goldberg-Variationen" von Joh. Seb. Bach bildet. Man sieht dieses Stück mit Recht als die kontrapunktische Krönung des Werkes an, wobei aber die kleine Notiz nicht übersehen werden darf, die das ganze Werk zu einem Zyklus rundet: „Aria da capo é Fine". Aus der Tradition der Familientage des weitverzweigten Thüringer Bachstammes, Quodlibets zu singen, wurde von dem oben genannten Verfasser das Stück sangbar gemacht. Wie er selbst erkennt, kann diese Handlung selbstverständlich nur eine Nachinterpretation sein, die zweifellos viel Vergnügen bereitet und auf angenehme Weise in kontrapunktische Satzgeheimnisse einführt. Bach selbst hat natürlich nie daran gedacht, das Stück singen zu lassen. Die dem Aufsatz zugefügte hübsche Zeichnung von Prof. Wildermann weist sicher auf eine weniger kunstvolle Ausführung der beliebten Quodlibets hin. Denn nachdem wir kurz betrachtet haben werden, wie kompliziert und kunstvoll die Stimmen zu einer Einheit gefügt sind, tritt auch für uns die Sangbarkeit wieder in den Hintergrund.

Bach verwendet vier Melodiezeilen zum Aufbau: zwei des ersten Liedes: „Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätt' dein' Mutter Fleisch gekocht, so wär' ich länger geblieben", zwei

des zweiten Liedes: „Ich bin ſo lang nit bei dir g'weſt, ruck her, ruck her, ruck her". Das erſte Lied iſt vollſtändig benützt. Es bringt 8 Einſätze mit der erſten Zeile: Takt 2 im Alt, Takt 3 im Sopran, Takt 5 im Alt, Takt 7 im Sopran, Takt 9 im Alt, Takt 10 im Tenor, Takt 11 im Alt, Takt 15 im Tenor. Die zweite Zeile erſcheint mit zwei Einſätzen, je am Ende eines Teiles in der jeweiligen Kadenz: in der Mittelkadenz im Tenor, in der Endkadenz im Sopran. Und zwar liegen in den Kadenztakten beide Zeilen des Liedes übereinander. In der Dominantkadenz die erſte Zeile über der zweiten, in der Schlußkadenz umgekehrt. Vom zweiten Lied ſind nur die beiden erſten Melodiezeilen verarbeitet. Sie finden ſich in Takt 1 (Tenor), Takt 2 (Sopran), Takt 5 (Sopran), in den Takten 12—13 ziemlich vollſtändig. Die Ruck-her-Gruppen ſind abgeſchliffen. Dafür iſt der Takt 14 faſt gänzlich aus dem Material des „Ruck her" aufgebaut. — Der metriſche Bau des Liedes weiſt übrigens im Melodieanfang auf das bekannte Volkslied hin: „Es iſt no nit lang, daß 's g'regnet hat". In der ZfMW VIII 1925/26 verweiſt Koßmann auf eine literariſche Ähnlichkeit in Chriſtian Günthers „Schelmuffsky" (1696). — Spitta kennt nun eine 3. und 4. Textzeile, allerdings ohne Melodieangabe, die lauten: „Mit einem tumben Flederwiſch, drüber her, drüber her, drüber her". Daraus folgert er, daß Bach nicht die Melodie dieſer Zeilen verwende, ſondern nur den Rhythmus. Er will alſo in Takt 3—4 im Tenor, Takt 5—6 im Sopran, Takt 9—10 im Sopran den Rhythmus der dritten Zeile und im Takt 4—5 im Baß, Takt 11—12 im Sopran den der vierten Zeile erkennen. Daß hier Spittas Auslegung nicht genügt, hat der Verfaſſer Fritz Müller ſchon geahnt, und hier ſei nun der eigentliche Kern des Nachtrages gebracht. Dieſe Stücke ſind nichts anderes als Umkehrungen der erſten und zweiten Zeile des Liedes. Daß wir zwei weitere Textzeilen beſitzen, iſt kein Hinderungsgrund, dies einzuſehen, denn die Volksliedpraxis beſchränkt ſich oft darauf, mehrere Textzeilen auf eine Melodiephraſe zu ſingen.

Nach dieſer Analyſe wird es ſelbſt dem geſchulteſten Ohre ſchwer, die Beſtandteile heraushören zu wollen. Doch der Zweck iſt darauf auch nicht zugeſchnitten, ſondern auf den Geſamteindruck. Spielt man das anmutige Stück, ſo glaubt man kaum mehr, ſo hohe Kontrapunktik darin verſteckt zu ſehen.

Nochmals das Quodlibet der Goldbergvariationen.

Von Prof. Dr. Otto Baenſch, München.

Im diesjährigen Februarhefte der „Zeitſchrift für Muſik" (Seite 129—131) hat Fritz Müller das Quodlibet am Schluſſe der Goldbergvariationen von Joh. Seb. Bach beſprochen. Seine Abſicht hierbei war es, zu dem Verſuche anzuregen, dieſes Quodlibet — als Seitenſtück zu dem 1928 von Manfred Gorke entdeckten Quodlibet aus Bachs Jugendzeit (1707) — für die Geſangmuſik zu gewinnen. Dagegen iſt Fritz Müller auf den Sinn des Quodlibets im Zuſammenhange der Goldbergvariationen ſelbſt nicht eingegangen. Die folgenden Zeilen wollen einen Beitrag zur Aufhellung dieſes Sinnes liefern.

Mit Recht weiſt Fritz Müller darauf hin, daß die Reihe der 30 Variationen in 10 Gruppen zu je 3 Variationen gegliedert iſt, und zwar ſo, daß auf zwei freie Variationen jeweils ein Kanon folgt. Dabei iſt der erſte Kanon (3) ein ſolcher in der Prime, der zweite (6) ein ſolcher in der Sekunde, der dritte (9) in der Terz und ſo fort bis zum neunten (27), der ein ſolcher in der None iſt. Mit dieſem letzteren hört die Reihe der Kanons auf. An ſich hätte ſie ſich ja unbegrenzt weiter fortſetzen laſſen. Wenn aber Bach mit dem Kanon in der None abbricht, ſo hat das wohl darin ſeinen Grund, daß die None in der Regel das größte Intervall iſt, das der Generalbaß kennt, und daß ſonach mit der None alle harmoniſch wichtigen Intervalle abgewandelt ſind und gleichſam die Harmonie vollendet iſt. So folgt denn an zehnter und letzter Stelle (30) nicht ein etwa erwarteter Kanon in der Decime, ſondern anſtatt ſeiner das Quodlibet.

Indeſſen warum hat Bach die Reihe der Variationen nicht mit der Nummer 27, mit dem Kanon in der None, abgeſchloſſen? Die Antwort auf dieſe naheliegende Frage ergibt ſich daraus, daß die Variation 16 eine (franzöſiſche) Ouvertüre iſt, und daß durch ſie die ganze Variationenreihe in zwei gleiche Hälften geteilt wird: 15 + 15 oder 5 · 3 + 5 · 3. Die Ouvertüre, die zu Bachs Zeiten jedem Hörer als ſolche ohne weiteres erkennbar war, kündigt gleichſam an,

daß mit ihr der zweite Teil der Variationen anhebt. Damit die Variationenreihe aber zwei gleiche Teile haben könne und zugleich das Prinzip der Dreiergruppen in ihr erhalten bleibe, mußte auf den Kanon in der None mit der ungeraden Nummer 27 noch eine weitere Dreiergruppe folgen, deren letztes Glied wieder eine gerade Nummer trägt, die durch 2 teilbar ist, nämlich die Nummer 30. Wie das Thema selbst zweigliedrig ist, so ist seine Form auch für die aus ihm herausgesponnene Variationenreihe maßgebend, ähnlich wie der Aufbau des Chorfinales in Beethovens neunter Symphonie, das ja auch eine Variationenreihe ist, sich durch das Schema des Freudenliedes bestimmt zeigt. In den Dreiergruppen aber wirkt gleichsam der Dreiertakt des Themas nach.

Nun geht aber dem ersten Teile die Aria, als das Thema, voran. Um für den zweiten Teil einen Ausgleich zu schaffen, hat Bach diesem die Aria am Ende als Da Capo wieder angehängt. Wir haben demnach: Thema + 5 · 3 Variationen (mit den Kanons von der Prime bis zur Quinte), und 5 · 3 Variationen (mit den Kanons von dem der Sexte bis zu dem die „Kunst des Kanons" vollendenden der None und zuletzt dem Quodlibet) + Thema. Das Thema umrahmt die Variationenreihe; es geht ihr als Einleitung vorauf, und es folgt ihr als Abschluß nach.

Die 1. Variation vermittelt zwischen dem Thema und der weiteren Variationenreihe, indem sie es nach Art der Doubles in einfacher Sechzehntelbewegung abwandelt. Die Aufgabe der letzten (30.) Variation, eben des Quodlibets, ist in entsprechender Weise die Vermittlung zwischen der Variationenreihe und dem zu ihrem Abschlusse wiederkehrenden Thema. Diese Aufgabe nun hat Bach, wie mir scheinen will, hier tonsymbolisch gelöst. Er hat in seinen Kantaten gelegentlich Choralmelodien rein instrumental erklingen lassen, um nicht nur durch deren musikalischen Gehalt allein, sondern auch und besonders durch den Sinn ihres jedermann geläufigen und vermittelst ihres gleichsam zitierten Textes künstlerische Wirkungen zu erzielen. Gewiß hat er angenommen und zu seiner Zeit wohl auch annehmen dürfen, daß der Hörer die Texte der in dem Quodlibet verarbeiteten Lieder kannte und bei ihren Melodien sich an sie erinnerte. Diese Texte gewinnen aber an der Stelle, an der das Quodlibet steht, im Zusammenhange des ganzen Variationenwerkes eine kaum zu verkennende übertragene Bedeutung. In den Variationen wird nur der Baß variiert, während über seinen sich variationsmäßig abwandelnden Gestalten die Oberstimmen sich ganz frei ergehen, zwar ab und zu mit Anspielungen auf die Themamelodie, aber doch eben ohne diese variierend eigentlich wiederzugeben. Wenn es nun im Quodlibet bei den Mittel- und Oberstimmen heißt: „Ich bin solang nicht bei dir gewest" und: „Kraut und Rüben haben mich vertrieben", so sprechen sie sozusagen im Namen und als Vorauskündiger der zuletzt mit dem Abschlußvortrage des Themas endlich doch noch zurückkommenden Themamelodie. Diese redet gleichsam den Baß an und teilt ihm mit, daß sie ihm solange ferngeblieben sei, weil die durch ihn herbeigeführte Wirrnis, seine vielen Abwandelungen und die durch sie bedingten mannigfaltigen neuen Oberstimmen („Kraut und Rüben"), sie „vertrieben" habe. Die Takte 7 und 8 (Tenor) und 15 und 16 (Sopran) bringen dann noch die Melodie der Verse: „hätt' mein' Mutter Fleisch gekocht, so wär ich länger 'blieben". Auf deren antivegetarische Spitze als solche dürfte es Bach kaum angekommen sein, sondern sie werden hier für ihn den Sinn haben, daß bei unverändertem Basse sich die Themamelodie nicht so lange abseits gehalten hätte. Es wird demnach im Quodlibet die Variationenreihe („Kraut und Rüben") an ihrem Ende lustig verspottet und zugleich die abschließende Wiederkehr des Themas mit dem ursprünglichen Basse („Fleisch") und seiner ursprünglichen Oberstimme (das redende „Ich") witzig vorbereitet.

Die Konzertspieler pflegen den Vortrag der Goldbergvariationen mit dem Quodlibet zu beendigen. Dies ist unrichtig, und es ist geradezu unsinnig, dann, wenn sie es gar noch im äußersten Fortissimo herunterdonnern, als ob mit ihm die lange Variationenreihe so ähnlich gekrönt werde, wie Bruckners fünfte Symphonie mit dem gewaltigen Bläserchoral. Das Quodlibet ist heiter und leicht zu nehmen und leitet in anmutig scherzender Weise zu dem Da Capo des Themas zurück, mit dem gemäß Bachs Vorschrift das Werk nach allen Verwickelungen so einfach und schlicht ausklingen soll, wie es mit ihm einfach und schlicht beginnt.

Zum letzten Heft der ZFM. (Februar 1934).

Von Univ.-Prof. Dr. Helmut Schultz, Leipzig.

1. Die von Dr. Heuß auf S. 210 mitgeteilte und als Vorahnung jüngster Geschmackssünden gewertete Parodie auf schablonenmäßige Opernmache ist keine Erfindung der „Zeitung für die elegante Welt", sondern enthüllt sich bei näherem Zusehen als eine, nur in den szenischen Vorschriften geringfügig erweiterte Übersetzung aus dem — Französischen. Sie entstammt den bekannten Kämpfen um Buffo- und Akademie-Oper, um Piccinni und Gluck und ist um 1778 dem Pariser Publikum in der „Comédie italienne" mehrfach dargeboten worden; Carl Maria v. Weber ließ sie sogar 1810 in das sechste Kapitel seines bruchstückhaften Romans „Tonkünstlers Leben" hineinschlüpfen (Ausg. Kaiser, 1908, S. 482/3).

2. Das Mozart zugeschriebene „Scherz-Duett", das die Notenbeilage wiedergibt (dazu Erläuterung von Dr. Martens S. 137), ist dem Mozartverehrer nicht unbekannt; es ist mit drei sehr ähnlichen Gebilden außer in handschriftlicher Überlieferung auch als ein Nürnberger Druck auf uns gekommen, den Fritz Jöde zu seiner Neuausgabe benutzte („Spielkanons", Heft 3, Wolfenbüttel 1928).

Orgelbewegung.

Zu der in den Heften 6, 7, 10 und 11 der ZFM 1933 geführten Aussprache sendet uns Herr Kantor Herbert Schulze-Leipzig folgende

Berichtigung:

Hiermit ersuche ich Sie um Aufnahme folgender Berichtigung in das nächste Heft der Zeitschrift für Musik:

„Da der Herausgeber der Zeitschrift für Musik dem Abdruck einer von mir entworfenen Antwort an Herrn Prof. Dr. Hasse (auf dessen Ausführungen in der ZFM Oktober 1933 Seite 1042/43), ebenso wie zunächst einer Richtigstellung der Hasseschen Veröffentlichung (im Novemberheft der ZFM Seite 1160) Schwierigkeiten bereitete, indem er verlangte, daß ich das Vorgehen der Leipziger Firmen in einer Form verurteilen solle, wie ich es weder kann noch will, beschränke ich mich in dieser Berichtigung nur auf eine Klarstellung der Dinge, auf die ich rechtlich Anspruch habe.

1. Herr Prof. Dr. Hasse bringt bei der Veröffentlichung eines von der Serigschen Buchhandlung und von vier anderen Leipziger Firmen unterzeichneten Briefes die Meinung zum Ausdruck, als sei dieser Brief von mir veranlaßt, um ihm damit auf die Angriffe zu entgegnen, welche er im Verlaufe unserer Auseinandersetzung über die Orgelbewegung gegen mich gerichtet hat. Hasse denkt sogar, daß ich ihn wirtschaftlich beeinträchtigen wolle.

Ich erkläre deshalb, daß ich diesen Brief weder veranlaßt, noch daß ich überhaupt etwas von ihm gewußt habe, bevor er an Herrn Prof. Dr. Hasse gerichtet worden war.

2. Herr Prof. Dr. Hasse nimmt Seite 1043 a. a. O. Anstoß an dem letzten Abschnitt meiner Antwort auf Seite 1041/42.

Meine Antwort auf das Gutachten Prof. Hasses ist vom Herausgeber der ZFM ohne mein Wissen um ihre beiden letzten Abschnitte gekürzt worden. (Von diesen ging der erste auf die Gründung der „Gesellschaft für Orgelbau und Orgelkunst" ein und war nach Ansicht des Herausgebers überholt; der andere aber war allgemeinen Inhalts.) So kommt es, daß meine Antwort nur mit einem Urteil über das Gutachten abschließt und für den Außenstehenden vielleicht fast um des Urteils willen geschrieben scheint. Ich möchte deshalb betonen, daß ich mich bemüht habe, diese Kritik nur aus sachlichen Gründen zu üben, und will in diesem Zusammenhang auch darauf hinweisen, daß ich diesen Abschnitt sogar zurückziehen wollte, als ich ihn nicht mehr für unbedingt notwendig hielt (die Kämpfe der verschiedenen kirchenmusikalischen Richtungen schienen damals, nämlich in der Gründung des „Reichsbundes für evangelische Kirchenmusik", wenigstens in organisatorischer Beziehung einen gewissen Abschluß gefunden zu haben, und ich nahm an, daß das Hassesche Gutachten nun nicht mehr von Einfluß sein

könnte), und zwar zu einem Zeitpunkte, als ich mangels der Zusendung eines ausdrücklich erbetenen Korrekturabzuges annehmen konnte, daß die Zurückziehung noch möglich sei. Im übrigen halte ich aber mein Urteil, das ich wegen des damals vielleicht sachlich nicht mehr geforderten Gegensatzes gern vermieden hätte, auch heute noch für berechtigt.

3. Auf Seite 1043 des Oktoberheftes macht mir Herr Prof. Dr. Hasse mit den Worten: „Bekanntlich habe ich mich gerade mit der Orgelbewegung ziemlich genau befaßt. . . . Vielleicht erkundigt sich Herr Kantor Schulze nachträglich danach" einen Vorwurf, der über den tatsächlichen Sinn meiner Worte einfach hinweggeht. Ich habe in meiner Antwort (Seite 1042) gar nicht davon gesprochen, ob es nötig sei, einen „Appell" zu „entschiedenem Handeln" an Hasse zu richten, sondern vielmehr darauf hingewiesen, daß ihn ein Mangel an Verständnis für das Drängende in dem Inhalt meines Aufsatzes dazu führt, sowohl textlich als auch inhaltlich unrichtig zu zitieren.

4. Ich bin bisher weder für die Ugrino-Gesellschaft, die von Herrn Prof. Dr. Hasse „kommunistisch" genannt wird, noch für die TAGO eingetreten, wie dieser (auf S. 1041/42 a. a. O.) die Leser glauben machen möchte. Die erstere Gesellschaft kenne ich zu wenig, um über sie urteilen zu können, und mit Vertretern der TAGO habe ich mich wegen ihrer geistig rückschrittlichen Einstellung zu den Problemen der Orgel ein halbes Jahr lang in der „Zeitschrift für Instrumentenbau" (53. Jahrgang 1932/33 Nr. 6, 8, 9, 12, 13, 15) auseinandergesetzt.

Herbert Schulze.

Herr Prof. Dr. Karl Hasse-Tübingen äußert sich hiezu:

Aus obiger Erklärung des Herrn Kantor Schulze, deren Veröffentlichung von den ihn vertretenden Rechtsanwälten auf Grund von § 11 des Pressegesetzes gefordert wird, ersehe ich hauptsächlich Folgendes: 1. Herr Kantor Schulze ist nicht bereit, eine Mißbilligung oder ein Bedauern des Boykotts auszusprechen, den die Serig'sche Buchhandlung „und 4 andere Leipziger Firmen" (soviel ich sehe, handelt es sich durchweg um solche, die personell mit Serigs Buchhandlung aufs engste verknüpft sind) über mich verhängt haben. (Der rechtlichen Seite dieser Boykott-Angelegenheit nachzugehen habe ich übrigens meinerseits keine Lust; diese Sache ist so ungeheuerlich und sinnlos, daß sie sich von selbst erledigen dürfte. Es genügt mir, sie bekannt gegeben zu haben.) 2. Herr Kantor Schulze hält auch heute noch sein Urteil für berechtigt, daß mein Gutachten über die Orgelbewegung „oberflächlich abgefaßt" gewesen sei und ich nicht über die „Fähigkeit eines Urteils" verfüge, „daß die von unserer Zeit zu lösenden Probleme in ihrer wirklichen Bedeutung ermißt". 3. Herr Kantor Schulze findet bei mir einen Mangel an Verständnis für das Drängende im Inhalte seines Aufsatzes. 4. Herr Kantor Schulze weiß nichts Näheres von der „Ugrino-Gemeinde", er nennt sie sogar „Ugrino-Gesellschaft". (Und doch liegt in ihr die eine Wurzel des Extremismus in der „Orgelbewegung", den ich in meinem „Gutachten" charakterisiert habe. Das ist ja eben das Unglück: Man setzt sich begeistert für „Bewegungen" ein und kennt ihre letzten Ursachen und Ziele nicht. Was die „Tago" anlangt, so ist ihre wechselvolle Geschichte wohl jetzt beendet, da dem „Reichsverband für evangelische Kirchenmusik" die Organisation auch auf dem Gebiete des Orgelwesens übertragen ist.) So verwunderlich es mir ist, daß das Pressegesetz eine solche Veröffentlichung erzwingen soll, so sehr bin ich dafür, daß diese Erklärungen des Herrn Kantor Schulze zum Abdruck kommen. Bestätigen sie doch meine Einwendungen, die ich gegen seine Anschauungsweise und dann gegen seine Angriffe auf mich erhoben hatte, nur allzu deutlich.

Prof. Dr. Karl Hasse.

Nachwort des Herausgebers: Hiermit wollen wir diese Aussprache beschließen, die leider so wenig fruchtbringend verlief. Herr Prof. Dr. Karl Hasse deutet ja schon darauf hin, daß die Zeit sehr rasch über die strittigen Punkte hinwegschreitet. Ein selbstverständliches Gebot der Sauberkeit innerhalb unserer ZFM war es, daß wir von Herrn Kantor Schulze eine klares Abrücken von der auf das Entschiedenste zu verurteilenden Erklärung des Herrn Rothe-Leipzig, die dieser allein im Namen seiner verschiedenen Firmen abgab, zu ver-

langen. Dieſer Brief des Herrn Rothe gehört im übrigen nicht in unſer, ſondern in das Sachgebiet der Staatsanwaltſchaft, die eine derartige Boykott-Erklärung wohl zu ſühnen wiſſen wird.

Guſtav Boſſe.

Über Schumanns C dur Phantaſie.

Von Prof. Dr. Hermann Keller, Stuttgart.

„Die urſprüngliche Lesart iſt meiſt die beſſere" ſchrieb der junge Schumann in den „kritiſchen Büchern der Davidsbündler", — leider hat der ſpätere Schumann nicht nach dieſem Grundſatz gehandelt, ſondern, wie bekannt, in vielen Fällen frühere, ſtärkere Lesarten durch verwaſchenere, allgemeinere erſetzt. Wieviel ſchöner hieße z. B. die Widmung der fis-moll-Sonate: „Clara zugeeignet, von Floreſtan und Euſebius", ſtatt „Fräulein Clara Wieck gewidmet"; wie ganz anders ſpielt und hört man das letzte Stück der Davidsbündlertänze, wenn man darüber lieſt: „Ganz zum Überfluß meinte Euſebius noch folgendes; dabei ſprach aber viel Seligkeit aus ſeinen Augen", als wenn dieſe poetiſche Überſchrift, wie in der zweiten Ausgabe, fehlt, uſw. Am ſchlimmſten hat aber Schumann einem ſeiner größten Werke, der Phantaſie C-dur op. 17, mitgeſpielt, indem er den Titel ſo vollſtändig änderte, daß niemand mehr daraus die urſprüngliche Idee des Werkes erkennen kann. Das Werk ſollte, materiell und ideell, für das in Bonn zu errichtende Beethovendenkmal beſtimmt ſein, und ſeine drei Sätze die Überſchriften tragen: „Ruinen, Triumphbogen und Sternenkranz". Das ſind romantiſche, aber außerordentlich ſcharf bezeichnende Überſchriften der drei Sätze; am deutlichſten für den zweiten und dritten Satz: man darf das Es-dur des zweiten Satzes in unmittelbare Verbindung mit dem Es-dur von Beethovens Eroica bringen; die Stimmung des dritten Satzes, mit dem das Publikum in der Regel nichts anzufangen weiß, verſteht man erſt, wenn man ihn als „Sternenkranz", als Verklärung auffaßt; am wenigſten könnte der Titel „Ruinen" auf den erſten Satz zu paſſen ſcheinen, aber er muß in weiterem, romantiſchen Sinn, als Diſſonanz, Schmerz, Leidenſchaft gefaßt werden. Wenn dieſes Werk ſo ganz anders iſt, wie die übrigen größeren Jugendwerke Schumanns, ſo deshalb, weil ſich hier ſein Geiſt an dem größeren Beethoven entzündet hat. Und was hat Schumann bei der Herausgabe vier Jahre ſpäter daraus gemacht? Er hat die urſprünglichen Überſchriften unterdrückt und dafür ein vollkommen belangloſes Motto von Schlegel geſetzt:

„Durch alle Töne tönet
im bunten Erdentraum
ein leiſer Ton gezogen
für den, der heimlich lauſchet."

Abgeſehen davon, daß dieſer Vierzeiler formal und inhaltlich ſchwach iſt, beſagt er gar nichts für das Werk, dem er als Überſchrift vorangeſetzt iſt; er könnte über jeder Muſik als Motto ſtehen, und vor op. 17 von Schumann geſetzt, gibt er einen ganz falſchen Begriff von dem, was die Muſik nachher ſagt. Darum möchte ich an alle deutſchen Pianiſten, die dieſes herrliche Werk lieben und öffentlich ſpielen, die Bitte richten: ſchützt Schumann gegen Schumann, ſtellt die urſprüngliche Intention des Komponiſten auch äußerlich wieder her, laßt das nichtsſagende Motto von Schlegel auf euren Programmen weg und ſetzt als Überſchrift:

Phantaſie in C-dur, op. 17 . . . . R. Schumann
Ruinen — Triumphbogen — Sternenkranz (dem Denkmal Beethovens gewidmet).

Meiſter der Muſik — Künder deutſcher Kultur.

Ein Streifzug durch zeitgenöſſiſche Bekenntniſſe.

„Die Kunſt iſt vielleicht um ſo größer, je mehr ſie ſich dem Naturhaften nähert. Und faſt alle großen Kunſtwerke wirken am ſtärkſten und unmittelbarſten da, wo ſie am einfachſten und natürlichſten auftreten." Prof. Paul Graener.

„Deutſche Kunſt treiben heißt letzte Verantwortung betätigen, für ſich ſelbſt und für ſein Volk. In dieſem Sinne wird und kann das deutſche Volk ſich gerade in der Muſik wiederfinden." Prof. Dr. Karl Haſſe-Tübingen.

„Muſik iſt letzten — und erſten — Endes etwas Geiſtiges, das nicht in den Vorhöfen genoſſen werden kann, deſſen wahre Erkenntnis nur in der Heiligkeit des Tempels zu erleben iſt. In dieſer Geiſtigkeit aber wiederum ſoll nicht das kühle Rein-Intellektuelle verſtanden werden, das ſchließlich zu entſtellender und blutloſer Sachlichkeit hintreiben würde. Nur eine Geiſtigkeit, aus den warmen Herztönen eines empfindungsſtarken Volkstums gezeugt, kann unſerer deutſchen Muſikkultur Leben, Kraft und Wahrheit verleihen."

Prof. Hermann Abendroth (Köln).

„Wir wollen in der Oper den *ſingenden* Menſchen an erſter Stelle ſehen. Das bedeutet, daß dem Sänger Aufgaben geſtellt werden, würdig ſeiner unerſchöpflich reichen Mittel, unſere menſchliche Teilnahme zu erzwingen." Prof. Georg Vollerthun.

„Heute ſind wir ein armes Volk geworden und doch — ein reiches. Arm an irdiſchen Gütern, aber unſere Kultur können uns die andern nicht nehmen, alſo auch nicht unſeren Mozart, Beethoven, C. M. v. Weber, Richard Wagner uſw. Und wir haben jetzt eine Kunſtbehörde, die ſich der Verantwortung, auch die Spitzenwerke der Opernliteratur unſerem deutſchen Publikum weiterhin durch möglichſt vollendete Aufführung zu erhalten, vollkommen bewußt iſt." E. N. v. Reznicek.

Die organiſatoriſche Erfaſſung aller deutſchen Chorvereine.

Der Reichsverband f. Chorweſen u. Volksmuſik in der Reichsmuſikkammer gibt bekannt:

Bei der gegenwärtigen Lage im deutſchen Chorweſen iſt die vordringliche Aufgabe für den Reichsverband für Chorweſen und Volksmuſik die organiſatoriſche Erfaſſung ſämtlicher deutſcher Chorvereine, die laut Kulturkammergeſetz vom 15. November 1933 der Reichsmuſikkammer angehören müſſen. Dem Reichsverband für Chorweſen und Volksmuſik ſind bereits alle großen Chorbünde angeſchloſſen. Um den künftigen einheitlichen organiſatoriſchen Aufbau zu gewährleiſten, ordne ich hiermit an:

1. Der Deutſche Sängerbund nimmt in Zukunft keine gemiſchten, Frauen-, Jugend- oder Kirchenchöre mehr auf.

2. Der Reichsverband der gemiſchten Chöre nimmt in Zukunft keine Männer-, Frauen- und Jugend- oder Kirchenchöre mehr auf.

3. Frauen- und Jugendchöre, ebenſo ſämtliche Chöre, die bisher keinem der Chorbünde angehört haben, ſchließlich die früheren Arbeiterchöre, melden ſich *auf ſchnellſtem Wege* bei der Geſchäftsſtelle des Reichsverbandes für Chorweſen und Volksmuſik, Berlin-Charlottenburg, Hardenbergſtraße 36, an.

4. Die Kirchenchöre melden ſich bei dem Verband der evangeliſchen Kirchenchöre, Berlin-Steglitz, Beymeſtraße 8.

Prof. Dr. Fritz Stein,
Leiter des Reichsverbandes
für Chorweſen und Volksmuſik.

Randgloſſen zum Muſikleben.

Daß der Menſch zur Sommerzeit für den Genuß von Speiſe-Eis ſehr empfänglich iſt, bedarf keines beſonderen Hinweiſes. Daß aber auch eine Kirchenorgel Appetit auf Eis verſpürt, iſt ſicherlich noch nicht dageweſen. In Linz a. D. war es, wo ſich die Pfeifen infolge der Sommerhitze ſo verzogen hatten, daß aus der Orgel kein klarer Ton mehr herauszuholen war. Was tun? Die Orgel wurde für eine Trauung dringend benötigt, und eine Eheſchließung ohne Orgelmuſik iſt unvollkommen. Kurz entſchloſſen ließ der Organiſt aus einer Brauerei einige mächtige Eisblöcke holen und ſetzte die Pfeifen der Kältewirkung aus. Das Radikalmittel half. Nach kurzer Zeit gab die Orgel wieder einigermaßen erträgliche Klänge. Hoffentlich hat ihr dieſe Kur keinen Schnupfen eingebracht.

Ein Kritiker in Kopenhagen war als Besucher gewisser Gartenkonzerte infolge seiner scharfen Kritiken beim Veranstalter dieser Konzerte wenig geschätzt, und gern wäre man ihn auf eine unverfängliche Art losgeworden. Als der Veranstalter sah, daß der Kritiker niemals ohne seinen Hund erschien, befestigte er am Eingang ein Schild: „Hunde dürfen nicht in den Garten genommen werden." Der Kritiker kommt, liest die Inschrift, stutzt, zückt seinen Bleistift und verschwindet. Was prangte aber als Unterschrift zum Gaudium aller Konzertbesucher auf dem Schild? Das vielsagende Wörtchen „Der Tierschutzverein".

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Jean Poueigh: „Perkain", Lyrisches Musikdrama (Paris, 25. Januar).

M. A. Pflugmacher: „Prinz Eugen der edle Ritter", Singspiel (Frankfurt a. M., 31. Jan.).

Marcel Hirschmann: „Die Tänzerin von Tanagra", Musikdrama in vier Akten (Straßburg).

Ottorino Respighi: „La fiamma" (Rom).

Arno Hufeld: „Der Bauer im Fegefeuer", Funkoper (Königsberg, 9. Februar).

Josef Frischen: „Pußtablut", Operette (Schwerin).

Kurt Atterberg: „Flammendes Land" (Braunschweig).

Franz Ludwig: „Lambertusoratorium" (Bremerhaven).

Fr. Malipiero: „Legende vom getauschten Sohn" (Braunschweig).

Konzertwerke:

Heinz Schubert: Lyrische Suite f. Solobratsche u. Kammerorchester (Flensburg, 8. Jan.).

Ernst Reinstein: „Cyclopen". Kantate f. gem. Chor, 2 Soli u. Orchest. (Zittau, 4. Febr.).

Max Donisch: „Das Gleichnis". Lyrische Kantate f. gem. Chor, Soli u. Orchester (Düsseldorf, unter GMD Hugo Balzer).

Jan Bresser: Violinkonzert (Düsseldorf).

Hugo Distler: „Wo Gott zum Haus", Kantate (Berlin).

Paul Kletzki: Konzertmusik für Orchester (Haarlem, 16. Jan.).

Wilhelm Jörges: Streichquartett und Klaviertrio (Wuppertal).

Florizel von Reuter: Konzert für Violine u. Orchester (Görlitz).

Roussel: 3. Sinfonie (Berlin).

Karl Schäfer: „Kleine Sommermusik" f. Orch. (München), und „Drei Orchesterstücke nach deutschen Volksliedern" (Nürnberg).

Hans Kunze: Streichquartett, und

Burchard Bulling: Suite für Flöte, Oboe, Fagott (Bremen).

Erwin Dressel: „Abendmusik" (Dresden, 14. Februar) und „Deutsche Märchensuite (Berlin, 25. Januar).

Hans Albert Mattausch: „Spitzweg-Suite" (Berlin).

Max Martin Stein: Triosonate G-dur für Orgel oder Pedalcembalo (Leipzig, Friedrich Högner).

Walter Buchholz: Drei Lieder für Bariton und Orgel (Halle, Moritzkirche, Bariton: Werner Drosihn, Orgel: Theo Blaufuß).

Walter Hermann: „Der Geiger", 5 Lieder nach Gedichten von Hermann Hesse für Bariton, Violine und Klavier (Halle, Bariton: Hans Wrana, Violine: Arthur Bohnhardt, Klavier: Josef Zosel).

Hans Kleemann: Präludium und Chaconne c-moll op. 29 für Harfe solo (Halle, Harfe: Else Koegel).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Hermann Zilcher: Musik zu Shakespeares „Komödie der Irrungen" (Nationaltheater Osnabrück, Mitte März).

Heinrich Dransmann: „Münchhausens letzte Lüge" (Frankfurt a. M., März).

Vittorio Giannini: „Lucedia" (München, im März).

Hermann Reutter: „Doktor Johannes Faust" (Frankfurt a. M.).

Karlheinz Gutheim: „Deutsches Frühlingsspiel" (Essen, im März).

Konzertwerke.

Paul Hindemith: Sinfonie nach der Oper „Mathias Grünewald" (12./13. März, Berlin).

Kurt Kreiser: „Vita"-Fantasie für Orchester und Chor (Dresden, 16. März).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

DEUTSCHES BAROCKFEST 1934 IN MÜNSTER.

Ein Auftakt zu den „Festen deutscher Kultur".

Von Gerhard Kaschner, Münster i. W.

Der Geist des erwachten Deutschland hat die verschiedensten Gebiete deutschen Lebens befruchtet. Zu seinen wesentlichen Schildträgern gehört die deutsche Studentenschaft. Mit prachtvoller Energie ist die Studentenschaft der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster daran gegangen, auch auf kulturellem Gebiet aus neuem Geiste einen Vorstoß zu unternehmen. Schüler des als Barockforscher bekannten Münsterschen Literaturhistorikers Günther Müller, dessen Arbeiten auch für die Musikwissenschaft von Bedeutung sind, veranstalteten gemeinsam mit den kulturellen Stellen der Stadt Münster ein mehrtägiges Barockfest, das der Auftakt zu alljährlich wiederkehrenden „Festen deutscher Kultur" sein sollte.

Nach einem Festakt im westfälischen Landesmuseum und der Eröffnung einer Ausstellung „Westfälisches Barock" bildete ein Festkonzert den eigentlichen Beginn des Festes. Bedauerlicherweise war für das Programm allzusehr der Spätbarock bevorzugt worden, sodaß man leider nur ein einseitiges Bild empfing. Gewiß wäre es hier möglich gewesen, im besonderen frühbarocke Musik mehr heranzuziehen, die auch zu dem für die Tagung vorgesehenen Drama „Cenodoxus" des Jesuitendramatikers P. Jakob Bidermann in näherem Kontakt gestanden hätte. Außerdem kommt noch hinzu, daß der Spätbarock sich dem ausschweifend ungebundenen Rokoko nähert, in dem keineswegs mehr die von Müller angegebenen Wesenseigentümlichkeiten des Barock „Zucht, Ordnung und Unterordnung" allein maßgebende Koordinaten sind. Besonders an einem Harfenkonzert von Händel zeigte sich dieser Ansatz einer neuen, weltlich orientierten Zeit. Für den Hochbarock nimmt das Religiöse den ersten Rang ein und ordnet von sich aus die Welt. Während Händel in dem s. Zt. fortschrittlich gesinnten England (Musikfeste) modern empfindet, ist Bach in fast allen, besonders in seinen späteren Werken rückgewandt. Bei ihm hat auch die Weltlichkeit ihre Quelle im Religiösen. Sogar seine sechs Brandenburgischen Konzerte (in Münster kam das erste in F-dur und das Tripelkonzert in D-dur zur Aufführung), mit denen Bach sich einem höfischen Kreise zuwendet, lassen es nicht zu, daß man hier von ungebundener Weltlichkeit spricht. In Bach ist, wie Wilibald Gurlitt einmal ausführte, eine kunsthandwerkliche Tradition lebendig, die in ihren Quellen bis herauf zu mittelalterlicher Religiosität reicht. Mit der von dem Winterthurer Orgelkenner Karl Matthaei aufführungspraktisch eingerichteten Solokantate „Also hat Gott die Welt geliebet" des schwedisch-lübischen Tonmeisters Dietrich Buxtehude sind wir mitten im Hochbarock darinnen. Hier empfinden wir die Kraft spätgotisch tangierten nordischen Barocks, die Herbheit und Phantastik schweifender melodischer Figuren, die in dem Weihnachtsgesang „Ein kleines Kindelein" des älteren Vorgängers Franz Tunder noch um einige Grade verhaltener ist. In der „Symphoniae sacrae" des Heinrich Schütz haben wir unmittelbar zeitgenössische Musik zum Cenodoxus vor uns. In diesem Lobgesang mit Trompeten und Pauken, darin ist Zucht, Ordnung und Unterordnung aufs erhabenste manifestiert. Selbstzucht in der Kontrolle der musikalischen Einfälle, Ordnung in der kompositorischen Struktur, beides aber ad magnam Dei gloriam. Das Münstersche Städtische Orchester unterzog sich der Wiedergabe der einzelnen Stücke, insbesondere eines vierchörigen Concerto grosso von Stölzel mit ehrlicher Mühe. Den Schützschen Lobgesang „Lobet den Herrn in seinem Heiligtum" sang die Münstersche Opernsängerin Thea Consbruch, vom Orchester besonders an den tonmalerischen Stellen (Trompete, Pauke) wirksam unterstützt. Im Händelschen Harfenkonzert erwies sich Kammermusiker Karl Marstaller als gewandter Harfenist. Während die Wiedergabe des ersten Brandenburgischen Konzerts rhythmisch nicht einwandfrei klang, war die Aufführung des Tripelkonzertes für Violine (Otto Noethe), Flöte (Paul Scharwächter) und Cembalo (Hilde Göhre) eine schöne Leistung. Fritz Frier spielte im F-dur-Konzert die Quartgeige, die bekanntlich eine Quarte höher gestimmt ist als die normale Geige. Städt. Musikdirektor Georg Ludwig Jochum dirigierte die einzelnen Werke des Abends sehr vorsichtig, hütete sich vor ihm sonst gewohnter ekstatischer Klangschwelgerei und beschränkte sich darauf, das polyphone Gewebe der Stücke klar werden zu lassen.

Bot das Festkonzert nunmehr einen vorläufigen Begriff vom Geiste barocker Musik, so war in der Veranstaltung „Literatur und Kammermusik des Barock", die am zweiten Festtage im alten gotischen Saale des Münsterschen Rathauses stattfand, weit mehr das Wesentliche dieser Epoche getroffen, nicht zuletzt, weil hier der Versuch gemacht worden war, von der heute gebräuchlichen Konzertform abzurücken. In überlegter Steigerung brachten Instrumental-Ensemble und Chorgruppe der Muckermann-Vereinigung im ersten Teil des Abends Liedsätze für Blockflöten, Gamben, Lauten und

Virginal — Flöten und Gamben chorisch und auch solistisch besetzt — mit Singstimmen bzw. auch rein instrumental zu Gehör. Daneben interessierten als instrumental empfundene Stücke eine Sonate des Antwerpeners Willem de Fesch und eine Satzfolge von Virginalstücken des aus dem Elsaß gebürtigen Franz Xaver Murschhauser. Gegenüber den bravourösen Werken der englischen Virginalisten handelt es sich bei Murschhausers Stücken um gefühlsinnigere und auch musikalisch gehaltvollere Kompositionen. Aus dem s. Zt. hochberühmten „Ohrenvergnügenden und Gemütergötzenden Tafelkonfect", einer der vielen Sammlungen von Liedern und Tänzen des Barock, erklang der Satz „Mein Stimm erklinge", von der zahlreichen Hörerschaft mit bemerklicher Zustimmung aufgenommen. Die Laienspielgruppe der Muckermann-Vereinigung hatte mit diesen feinen, auf kammermusikalischer Höhe stehenden Vorträgen einen wohlverdienten Erfolg. Der Leiterin M. Th. Muckermann sei auch an dieser Stelle nicht die gebührende Anerkennung versagt. Ihre vorzüglich pädagogisch zu wertende musikalische Erziehungsarbeit, die auch gesinnungsmäßig sich dem Wesen der alten Musik verbunden hat, kann mit Recht den Anspruch darauf erheben, beachtet zu werden. Der zweite Teil des Abends — nach dem Vortrag von Müller über Literatur des deutschen Barock — war mit Werken von Buxtehude, Bach und Händel prunkvoller und klanglich reicher ausgestatteter Musik des Spätbarock — ausgeführt vom Göhre-Wasowicz-Trio — vorbehalten. Farblich reich schattiert, alle Möglichkeiten einer differenzierten Terrassendynamik ausnützend, spielte die Münstersche Cembalistin Hilde Göhre Händels „musikalischen Grobschmied". Philipp Wasowicz war der g-moll-Gambensonate Bachs ein treuer Sachwalter. Dem Duo der beiden Instrumente gesellte sich zum Schluß Werner Göhre mit der Viola d'amore hinzu, mit Verständnis die Wiedergabe der D-dur-Sonate für Viola d'amore, Gambe und Cembalo von Buxtehude leitend. Unterbrochen wurden die Musikvorträge durch Rezitationen barocker Dichtungen.

Der dritte Tag des Festes brachte die Aufführung des „Cenodoxus-Dramas" von P. Jacob Bidermann (1578—1639), von Studenten der Universität gespielt, als imposanten Abschluß. Als Begleitmusik zu diesem Festspiel hatte man Orchesterstücke von Händel, Purcell u. a., sowie Chorwerke von Praetorius („An Wasserflüssen Babylons"), Schütz, Telemann und Zachow zusammengestellt. Maßgebend bei der Auswahl der teilweise recht schwierigen Chöre war die Idee, Höllenchöre mit Chören der Seligen abwechseln zu lassen, um auf diese Weise ein für den Barock charakteristisches Hell gegen Dunkel herzustellen. Besonders sei an dieser Stelle auf den Chor „List und Lügen rüstet euch" aus einer von Hermann Kretzschmar als geistliches Drama bezeichneten Pfingstkantate von Friedrich Wilhelm Zachow, dem Hallenser Lehrer Händels, hingewiesen. Für die musikalische Leitung zeichnete Privatdozent Dr. Werner Korte, der sich in Münster schon öfter als umsichtiger Dirigent erwies, verantwortlich.

Als Ganzes genommen, kann man von diesem Ersten Deutschen Barockfest als von einer Tat sprechen, die über den Veranstaltungsort hinaus Beachtung verdient. Besonderes Interesse kann dieses Fest vor allem deshalb beanspruchen, da es sich um einen in die Tat umgesetzten Impuls der Studentenschaft handelt. Es galt, mit der Besinnung auf eine große deutsche Kulturepoche den Anschluß an breite Schichten des Volkes zu finden. Die rege Beteiligung bewies, daß er gefunden worden ist. Als Auftakt zu einer Reihe von „Festen deutscher Kultur", die alljährlich stattfinden sollen, kann man mit diesem Anfang zufrieden sein.

KONZERT UND OPER

BRAUNSCHWEIG. (Deutsche Uraufführung der Oper „Flammendes Land" von Kurt Atterberg.) Der Titel dieses Bühnenwerkes des bekannten schwedischen Komponisten ist günstig gewählt, denn er weckt die Neugierde, erinnert an den Schwefel- und Feuerregen über Sodom u. Gomorra (1. Mos. 19, 24), an den flammenden Busch am Berge Horeb (2. Mos. 3, 2), der vom Feuer nicht verzehrt wurde, an die Lohe der deutschen Urwälder, die sogar Walhalla bedrohte und in der Fantasie unsrer Vorfahren die Götterdämmerung bewirkt. Dabei ist der Ausdruck nicht einmal buchstäblich, sondern bildlich zu verstehen. Der Stoff ist echt deutsch, denn der Meister lernte wahrscheinlich durch das Gedicht Heinrich Heines „Der Schelm von Bergen" die rheinische Sage kennen, erkannte sofort deren Vorzüge für eine dramatische Behandlung und verlegte die Handlung in die Zeit des Bauernkriegs (1525), also in politische, soziale, kirchliche und wirtschaftliche Verhältnisse, ähnlich denen während seiner Arbeit (1929—32): so wurde das Werk zum Zeitspiegel der Gegenwart. Der Wunsch im 3. Akte nach Freiheit, Frieden und Einigkeit ging über alles Erwarten durch unseren Volkskanzler in Erfüllung. Ein Beispiel aus der Geschichte ist auf diese Weise ein trefflicher Lehrmeister des Volkes, die Bühne eine „moralische Anstalt" im Sinne Schil-

lers. Die Welturaufführung war Braunſchweig zugedacht, infolge politiſcher Unſtimmigkeiten, die beiden Textbearbeiter ſind Öſtereicher, bat Atterberg jedoch um Aufſchub, ſo kam uns Stockholm Ende Januar mit einem großen Erfolge zuvor. Die jetzige Faſſung mit den ſchroffen Gegenſätzen, dramatiſchen Ballungen, geſanglich weit ausladenden Stellen und reichen Formen iſt äußerſt geſchickt. Die Muſik iſt deutſch wie der Text, ohne daß ſie an ein beſtimmtes Vorbild erinnert; denn als ſchaffender Künſtler iſt der Komponiſt ſein eigener Lehrer, obwohl er ein Jahr lang die Hochſchule in Stockholm beſuchte, vorher aber ſchon die erſte Symphonie komponierte, die Max von Schillings 1861 in Stuttgart und nach ihm mehrere bekannte deutſche Dirigenten zur Aufführung brachten; die gütigen Götter legten ihm alſo eine Gabe in den Schoß, die ſich nicht lernen läßt, die von einem beſtimmten Parteiſtandpunkt, einer Zeitſtrömung oder Mode von allem akademiſchen Stil frei bleibt. Natürlich verfolgt Atterberg die Entwicklung der Kunſt aufmerkſam, A. Nikiſch und R. Strauß geſtatteten ihm gern den Beſuch ihrer Proben, letzterer ſcheint ihn dabei in der Technik der Inſtrumentation beeinflußt zu haben. Als Radio-Ingenieur beſchäftigt er ſich beruflich mit den vermeintlichen Sphärenklängen der altägyptiſchen Tempelphiloſophie, nach welcher die gewaltig kreiſenden Himmelskörper den Weltraum mit einer wunderbaren Tonwelt erfüllten, bis Piccard und ſeine Nachfolger bewieſen, daß die dünne Luft der Stratoſphäre keine Wellen errege, alſo auch keinen Ton erzeuge. Atterberg ſucht nun im Rundfunk mit vertauſchten Rollen desſelben Mittels das gleiche Ziel zu erreichen; als Erholung von der amtlichen Tätigkeit beſchäftigt er ſich aber jede freie Stunde mit der Sprache ſeiner Seele. Dadurch erklärt ſich die abſolute Muſik, der rein inſtrumentale Symphonieſtil, der Ausſchluß jedes Liedes. Das iſt die nordiſche, bergfriſche Klarheit, die ſtarre, harte, trotzige Linie der Fjorde und Felſen ohne unnötigen Zierat oder ablenkende Wirkungen, ſondern natürliche Geſundheit, Dienſt an der heiligen Kunſt, alſo auch am Volk. Der Schöpferwille ſchweift nicht in die Weite, ſondern vertieft die Gedanken, kommt alſo dem Urbild näher und ſchließt jede Wiederholung aus. Die ſtiefmütterlich behandelte Lyrik und die fehlenden größeren geſchloſſenen Formen fallen in der Schilderung des Liebeslebens weniger auf, weil der Mangel in den durchkomponierten Stellen durch den Sprechgeſang und eine Orcheſterbehandlung, die in jeder Eigenheit den Meiſter verrät, erſetzt wird. Die Muſik als Ausdruck bewies, daß ſie ſich jeder Form fügt und dieſe reizvoll immer neu belebt.

Kapellmeiſter Willy Czernik und Oberſpielleiter Max Haas hatten, vom Komponiſten in den letzten Proben durch Rat und Tat wirkſam unterſtützt, das herrliche Werk mit ſichtlicher Liebe vorbereitet und konnten an dem ſtürmiſchen Erfolge des ausverkauften Hauſes mit dem Meiſter und den Hauptdarſtellern vollberechtigt teilnehmen. Ernſt Stier.

DÜSSELDORF. (Muſikaliſche Uraufführungen: Max Doniſch „Das Gleichnis" — Jan Breſſer „Violinkonzert".) — Max Doniſch gehört zu den nicht alltäglichen Muſikern, die ſich „modern" gebärden könnten, wenn ſie wollten. Sein muſikaliſches Können iſt groß genug, doch ſein Gefühl für Echtheit und Künſtlerethos noch größer. In der lyriſchen Kantate für gemiſchten Chor, Soli und Orcheſter greift er einen ſchönen, von ſtiller Frömmigkeit durchwehten Versreigen von Adolf Holſt auf und deutet ihn muſikaliſch in einer perſönlichen Weiſe, die überall das Poetiſch-Stimmungsvolle durch klare Formulierungen der logiſchen harmoniſchen Beziehungen und edlen Melodielinien zu tonlicher Geſtalt verklärt. Schlicht Volksliedhaftes ſteht neben farbkräftigen Naturſchilderungen. Der Chorſatz klingt natürlich, iſt gegenſatzbewegt und folgt den inneren Kurven des Textes. Das farbige Orcheſter tut ein Übriges, um Atmoſphäre zu ſchaffen. Man wundert ſich, daß dieſes Werk noch nicht in den Konzertſälen Fuß gefaßt hat, an ſeinesgleichen iſt wahrhaftig kein Überfluß vorhanden. Die Aufführung unter GMD Balzers Leitung, unterſtützt durch den edlen Sopran der Adelheid Holz und Irma Drummers ſonoren Alt kam den Werkabſichten beſtens entgegen. Der Beifall für den anweſenden Komponiſten war außerordentlich.

Ferner kam ein Violinkonzert des Geigers Jan Breſſer, von ihm ſelbſt gut geſpielt, zur Uraufführung. Ein Verſuch mit der großen Form, die natürlich nicht auf den erſten Anhieb gehorcht. Das Werk iſt in ſich ungleich in ſeinem ſtiliſtiſchen Wuchs. Einem etwas unüberſichtlich-themenſchwachen Kopfſatz folgt das von warmem Geigenklang gefüllte Adagio, das in ein merkwürdig glatt gebautes, gefällig und munter ablaufendes Rondo übergeht. Dem ganzen Werk mangelt es an innerer Kraft. Schön empfundene Einzelzüge ergeben aber noch kein Konzert. Der Komponiſt fand ſamt ſeinem Täufling recht freundlichen Beifall. E. S.

GERA. Im Muſikleben Geras iſt auch unter den veränderten Verhältniſſen der Muſikaliſche Verein der ruhende Pol in der Erſcheinungen Flucht geblieben. Das Reuſſiſche Theater gliederte von neuem die Oper in den Spielplan ein, wobei jedoch kein Gewicht darauf gelegt wird, daß über Auswahl und Leiſtung außerhalb etwas bekannt wird.

Neben der gängigen Opernware unternahm man den Versuch, Rich. Straußens neuestes Werk „Arabella" zur Aufführung zu bringen; allerdings war dies nur durch die Heranziehung zweier auswärtiger Gäste in den tragenden Rollen möglich. Der Kampfbund für deutsche Kultur hat eigentlich bisher nur durch ein Pfitznerkonzert mit der Reussischen Kapelle von sich reden gemacht, bei dem Hans Pfitzner als Dirigent in die Erscheinung trat, das jedoch infolge schlechten Besuches mit einem erheblichen finanziellen Defizit ausging. Aber auch der Musikalische Verein, der sechs Konzerte für diesen Winter vorgesehen hat, wird, wenn nicht die Veranstaltungen im neuen Jahr finanziell ertragreicher werden, wahrscheinlich seine Garantiezeichner ebenfalls heranziehen müssen. Wiederum legt der Verein, um seinen Konzerten Anziehungskraft zu verleihen, besonderen Wert auf die Auswahl der Solisten. Bereits im ersten Anrechtskonzert wirkte der Frankfurter Pianist Alfr. Hoehn mit, der in voll ausgeglichenem Spiel Beethovens einzigartiges Klavierkonzert Es-dur wiedergab, von Heinrich Laber und der Reussischen Kapelle in der orchestralen Wechselwirkung straffgehalten begleitet. Den Mittelpunkt konzertanten Erlebens bildete Mozarts Jupiter-Sinfonie. Ein wahrhaft festliches Musizieren unter Labers lebendiger und meisterlich interpretierender Leitung. Der Glanzpunkt war dabei das olympische Finale; hervorragend, wie Prof. Laber die Einschnitte in dem Gebilde der Tripelfuge herausheben ließ und das Ganze zu einem voll gesteigerten Abschluß höchster innerer Spannung führte. Ein festlicher Nachhall, dem begeisterter Beifall folgte. Kammermusik gab dem zweiten Konzert Inhalt und Gehalt. Das Leipziger Gewandhaus-Quartett, in dem als neu der Cellist August Eichhorn zu hören war, brachte Schumanns Klavier-Quartett in Es-dur, das Streich-Quartett e-moll, op. 59, Nr. 2 von Beethoven und Brahmsens Klavier-Quintett f-moll, op. 34, wobei Beethoven erlebnisvoll gestaltet, und vor allem Brahms zu einer sichversenkenden Offenbarung wurde. Am Klavier wirkte kongenial der Leipziger Pianist Prof. Otto Weinreich mit. Das Dezember-Konzert trug mehr vokalen Charakter: der Gemischte Chor bot abschließend des im Frühjahr 1933 verstorbenen Münchener Maler-Komponisten Desiré Thomassins Kantate „Die Macht des Gesanges", die von Heinrich Laber vor ungefähr zehn Jahren aus der Taufe gehoben worden war. Musikalisch-kompositorisch nach der Schillerschen Dichtung den Gesetzen des Impressionismus folgend, was am stärksten im Orchestralen zum Ausdruck kommt. Interessant, wie Thomassin den Chorsatz, die Soli- und Duettstellen — als Solisten wirkten die Sopranistin Cläre v. Conta (Leipzig) und der Bariton Günther Baum (Dresden) mit — vielfach dissonierend geprägt hat, während dies im untermalenden Orchesterpart zu harmonischer Auflösung gelangt. Dem Kenner wird hierbei offenbar, daß der Komponist entgegen den vokalen Gesetzen den Chorsatz wie auch die Solopartien meist zu instrumental behandelt hat. Es sprach unbedingt für die einstudierende Vorarbeit, daß der Chor der ihm gesangstechnisch gestellten, äußerst schwierigen Aufgabe, sowohl musikalisch als auch deklamatorisch, vollauf gerecht wurde. Allgemein gilt dies gleichfalls auch für die Solisten. Prof. Heinr. Laber war dem Werke ein mustergültiger Interpret und ein souveräner Beherrscher des großen Apparates. Eine orchestrale Glanzleistung vollführte Laber noch mit der Wiedergabe der Variationen und Fuge über ein Mozartthema von Max Reger. In geradezu blendender Zusammenarbeit mit der Reussischen Kapelle kam unter seiner straff gehaltenen und einfühlenden Führung eine Nachschöpfung zustande, die schlechthin als meisterlich zu bezeichnen war. Dazwischen sang Cläre v. Conta die Mozart-Arie „Ach meine Ahnung", von Heinrich Laber abgewogen und zurückhaltend orchestral begleitet — gesangskulturlich erhöht und gerundet durch die Anwendung der italienischen Vokalismen.

Gera hat zwar im Gemischten Chor des Musikalischen Vereins einen größeren vokalen Klangkörper, der aber in den Männerstimmen nicht immer die volle Besetzung hat, wie es sich insbesondere bei Thomassins „Die Macht des Gesanges" zeigte. Wohl sind hier 15 Männerchöre, soweit diese dem DSB. angehören, vorhanden, jedoch ist es bis heute noch nicht gelungen, hieraus einen größeren Chorkörper zu kristallisieren, der einem Dirigenten von Rang, wie Heinrich Laber, die Möglichkeit gäbe, auch einmal ein bedeutendes wie neueres Werk für Männerchor mit Orchester zur Aufführung zu bringen. „Überlieferung" und Vereinskantönligeist standen dieser Absicht bislang entgegen. Wann greift das Führerprinzip endlich einmal auch hier durch, um dieses große und unendlich dankbare Ziel, das von dem Schreiber nun seit 8 Jahren verfochten und unter allen erdenklichen Einwirkungsversuchen vertreten worden ist, nunmehr zu erreichen. Horatio Wirtschaft kann man den Geraer Männerchören nur noch ermahnend zurufen! Artur Breitenborn.

GÖRLITZ. Im Sommer des vergangenen Jahres wußte in Görlitz eigentlich niemand, ob und in welcher Weise unser hochentwickeltes Musikleben aufrechterhalten werden könne. Es war nur das Vertrauen auf die neue Führung und eine Wende der Dinge, das kampflose Ergebung in ein scheinbar unabwendbares Schicksal verhinderte. Und diese Zuversicht hat nicht getrogen: Wenig Spielzeiten und Konzertwinter waren so reich an innerem Erleben und künstlerischen Ergebnissen!

Es gelang der Energie des neuen Intendanten

Peter Hoenselaers, das Theater nicht nur zu erhalten, sondern mit Hilfe von Staat, Provinz und der Deutschen Bühne weiter auszubauen und ihm als dem einzigen Theater einer in sich geschlossenen Landschaft eine weiterreichende Wirksamkeit zu geben, was auch in der neuen Bezeichnung des Theaters als eines „Deutschen Grenzlandtheaters" äußerlich zum Ausdruck kommt. — Besonders dankbar können wir es begrüßen, daß das bis auf einen unerläßlichen Stamm von Musikern abgebaute städtische Orchester wenigstens wieder auf den Stand von 1931 gebracht wurde. In der Oper wurde mit einem fast ganz erneuerten Ensemble begonnen, das allerdings in sich noch nicht völlig ausgeglichen erscheint, aber doch über eine Anzahl guter Kräfte verfügt. Daß Peter Hoenselaers wahrhaft zum Führer berufen ist, wurde gleich zu Beginn der Spielzeit überzeugend unter Beweis gestellt, als er den mit ungewöhnlichen Vorschußlorbeeren bedachten neuen Opernleiter ohne Rücksicht auf Parteiinteressen noch während der Vorproben zu „Rienzi" in der Versenkung verschwinden ließ! Die Eröffnungsvorstellung wurde von dem Dresdner Staatskapellmeister Striegler gerettet und ging mit großem Glanz vonstatten.

Hans Auer war ein strahlender Rienzi und Isa Herrmanns als Adriano zeigte, daß ihre Stimmbehandlung sicherer geworden ist. Das ganze erste Halbjahr arbeitete dann die Oper ohne eigentlichen Führer, und auf den Schultern des jungen Kapellmeisters Oswald Buchholz ruhte eine doppelte Arbeitslast. Im großen und ganzen wußte er und sein Kollege Glück das Niveau zu wahren und er brachte, neben „Zar und Zimmermann", „Madame Butterfly" und den „Königskindern", wenige Tage nach der Berliner Erstaufführung, die „Arabella" von Strauß in einer tadellos durchgefeilten, wenn auch etwas ängstlichen und schweren Aufführung heraus. Albert Klinder war ein prachtvoller Mandryka, und Lotte Kuhrt eine gesanglich ausgezeichnete Arabella. Zum Höhepunkt der ersten Hälfte der Spielzeit wurde aber die „Aida" mit Aenne Paulsen in der Titelrolle und dem wieder als Opernleiter berufenen Walter Schartner am Pult. Eine so in allen Teilen durchgearbeitete Aufführung haben wir auch unter Schartner noch nicht oft gehört: Das Orchester spielte mit ebenso feiner Abstufung wie die Chöre klangschön sich entfalteten. Gleichen Anteil an dem Erfolg hatten der Spielleiter Richard Gaebler und die Bühnenbildnerin Johanna Wischnewsky. Unter den Solisten seien der Tenor Fritz Schmidtke, der Bassist Walter Harder, der ausgezeichnete Baßbuffo Adolf Meyer, die jugendliche Sopranistin Sofie Hartmann, sowie die Tanzleiterin Hanna Kariela hervorgehoben. Zwei junge Görlitzer Künstler, denen unsre Bühne das erste Engagement bot, Else Burkert und Martin Büchner, verstanden es, sich in das Ensemble einzufügen.

Walter Schartner, der in vierjähriger unermüdlicher Arbeit unsere Oper auf die jetzige Höhe gebracht hatte, sah sich seit dem Sommer zunächst ausgeschaltet; verstand es aber, durch einige volkstümliche Konzerte mit dem seit 1928 bestehenden, aus meist arbeitslosen Berufsmusikern zusammengesetzten „Neuen Görlitzer Orchester", das ihm begeistert folgte und sich unter seiner Leitung in überraschender Weise zu entwickeln begann, seine Führereigenschaften wie seine Volksverbundenheit überzeugend zu beweisen. Mit dem „Deutschen Volkschor", der früheren Volkssingakademie, führte er Bruch's „Glocke" zu starken Wirkungen. Als ihm endlich die Leitung des ersten großen Symphonie-Konzerts des Vereins der Musikfreunde anvertraut wurde, und er, in der Zeit der unfreiwilligen Muße sichtlich gereift, auswendig, werkgetreu, mit herrlichem Schwung und mit der unter den obwaltenden Umständen überhaupt möglichen Vollendung Schubert's „Unvollendete" und Straußens „Till Eulenspiegel" dirigierte, da war es allen klar, daß er der natürliche Führer unseres Orchesters ist. Solist dieses Konzertes war Julius Patzak.

Das folgende Konzert, eine Aufführung des „Weihnachts-Oratoriums" von Bach, veranstaltete der V. d. M. F. gemeinsam mit der Singakademie und dem Lehrergesangverein unter deren Leiter Eberhard Wenzel. Ihm, der als Dirigent und Organist der Peterskirche mit dem musikalischen Stil des Barock eng vertraut ist, gelang eine vorbildlich stilvolle Aufführung. Mit Anny Quistorp, Irmgard Reimann-Rühle, Hans Jürgen Walter und Alberto Uzielli, der sich allerdings von allzu tiefliegenden Baßpartien fernhalten sollte, stand ihm ein vorzügliches Solisten-Quartett zur Verfügung; das Neupert-Cembalo wurde von Herrn Reichert (Freiburg/Schl.) und die Orgel von Erich Ritter stilgerecht betreut.

Die wenigen Solistenkonzerte wurden eingeleitet durch eine „Musik um Friedrich d. Gr.", zu der sich eine Reihe einheimischer Künstler zusammengefunden hatten. Hildegard Neumann-Hegenberg, eine kraftvolle Gestalterin, sang Arien und Lieder von Telemann, Joh. Seb. und Phil. Eman. Bach, von Hasse, Graun u. a. Die Geigerin Annemarie Maß-Hoffmann spielte das schwungvolle Violinkonzert G-dur von Joh. Benda, die Pianistin Agnes Poser-Bunke gemeinsam mit Emil Poser, der auch stets zuverlässig die übrigen Begleitungen versorgte, eine frische Sonate in C-dur für zwei Klaviere von Joh. Christian Bach, worin Arthur Engel vom städtischen Orchester die Flötenstimme übernommen hatte.

Die „Kammermusik-Vereinigung"

wurde zwar mit dem Verein der Musikfreunde äußerlich vereinigt, blieb aber als eine in allen wesentlichen Fragen selbständige Abteilung bestehen. Ihre Konzerte waren wieder Höhepunkte des Musikerlebens. Nach dem Dresdner Streichquartett, das besonders durch sein Brahmsspiel erfreute, spielte das Quartetto di Roma Paganini und Respighi mit gleichem Stilempfinden und unerhörter Virtuosität, und verstand es, auch Beethoven völlig gerecht zu werden. Der Klang, den diese Künstler (und besonders der Bratschist) ihren Instrumenten entlockten, ist in seiner Fülle und Gelöstheit unvergeßlich. (Anstatt der gewiß reizvollen „Antiche arie e danze per liuto" von Respighi, die aber doch nur eine Transscription darstellen, hätten wir lieber ein für die junge italienische Komponistengeneration bezeichnenderes Werk gehört.)

Auch die Kirchenmusik ist nicht ganz von krisenhaften Erscheinungen verschont geblieben, indem an den Kirchen, deren Kantorenamt von Lehrern im Nebenberuf ausgeübt wurde, neue hauptamtliche Kantoren eingesetzt wurden, die, so erfreulich das grundsätzlich ist, in diesem besonderen Falle erst zu beweisen haben müssen, ob sie in der Lage sind, so ausgezeichnete Musiker, wie wir sie gerade in Erich Ritter und Kurt Richter besassen, vollwertig zu ersetzen. In der Frauenkirche führte Hermann Deunert die Kantate „Das neugeborene Kindelein" von Buxtehude auf, und in der Kreuzkirche musizierte Albert Neuhaus, der von der Jugendsingbewegung herkommt, mit der evang. Singgemeinde, wobei er versuchte, die Gemeinde zu aktiver Betätigung heranzuziehen. Die unter Eberhard Wenzel's Leitung stehenden Abendmusiken der Peterskirche sind seit langem einer der wertvollsten Zweige unserer Musikpflege. Sie wurden diesmal durch ein Gastkonzert des Dresdner Kreuzchors, der unter Rudolf Mauersbergers Leitung Palestrina, Brahms und Kurt Thomas („Von ewiger Liebe" op. 21) mit herrlichem Stimmklang sang, eingeleitet. Kurz darauf konnten wir Karl Straube mit den Leipziger Thomanern hören, deren Programm in der unbegreiflich vollendeten Wiedergabe der Bach'schen Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" gipfelte. In den weiteren Abendmusiken sang der Bach-Chor der Peterskirche Kantaten von Bach und Scheidt und den „100. Psalm" von Schütz, sämtlich unter der Leitung von Eberhard Wenzel, der an der Orgel mit immer wachem Stilgefühl und virtuosem Können auch abseits liegende Werke zu Gehör brachte. In den kältesten Wintermonaten werden die Abendmusiken jetzt in der neuhergerichteten alten Krypta der Kirche der Georgenkapelle abgehalten, deren eigenartiger Stimmungsreiz und gute Akustik einem Adventssingen des vorzüglich disziplinierten Kammerchors der Singakademie zugute kam. Zu diesen Abendmusiken werden einheimische Solisten in wechselnder Folge herangezogen. Welchem Bedürfnis die geistlichen Abendmusiken entsprechen, erhellt aus der Tatsache, daß ein kurzer Aufruf an die Besucher und die Gemeinde genügte, um die Gelder aufzubringen, die nötig sind, um sofort mit dem Bau einer Orgel für die Georgenkapelle beginnen zu können. Dr. Herbert Hoffmann.

KREFELD. Der neue Musikwinter stand vor allem unter den Auswirkungen der überraschend erfolgreichen Tätigkeit des Kulturreferenten Dr. med. Heinz Diehl, dem es gelungen war, durch eine umfassende Propaganda den verkümmerten Besuch des Stadttheaters entscheidend zu heben. Leider kam Dr. Diehl auf tragische Weise durch einen Autounfall ums Leben, so daß sein so vielversprechendes Werk, das er auch auf das Konzertleben ausgedehnt hätte, plötzlich zum Stillstand kam. Mit zum größten Teil neuen Solisten, auch unter neuer Leitung (Intendant Hans Tannert), begann die neue Spielzeit mit einer Erstaufführung für Krefeld: Wagners „Rienzi", die zu einer wahren Festvorstellung wurde. Als Gast dirigierte der Gründer unserer Oper, Operndirektor i. R. Kurt Cruciger, der als verdienter Führer in den besten Mannesjahren vom Schauplatz seiner Tätigkeit hatte abtreten müssen, weil es vor Jahren einer mißgünstigen Parteiwirtschaft so gefallen hatte. Jubelnder Beifall überschüttete den Dirigenten bei seinem Erscheinen und noch mehr nach der Aufführung, gemeinsam mit den anderen Mitwirkenden. Im „Rienzi" und weiterhin mit steigendem Erfolg in der „Walküre" und im „Holländer" bewährten sich die neuen Vertreter der heldischen Fächer: Ferdinand Scheithauer (Tenor), Georg von Tschurtschenthaler (Bariton), Luise Löffler-Scheyer (Sopran), Pauline Strehl (Alt). Leider mußten diese Kräfte im Lauf der Spielzeit sich mehrfach auch in weniger heldischen Rollen betätigen, die ihren Stimmen ungünstiger lagen, so daß sie gelegentlich mit minderem Publikumserfolg zufrieden sein mußten. Desto größer war der Beifallssturm nach den wirklich erstklassigen Wagner-Aufführungen. Neben diesen großen Musikdramen kamen, durchweg in weit über dem Durchschnitt stehenden Wiedergaben, zu Gehör: Verdis „Aida" mit dem neuen Zwischenfach-Tenor Kammersänger Peter Baust, dem lyrischen Bariton Josef Redenbeck, dem seriösen Baß Ferdinand Bachem (Priester) und dem Buffobaß Heinrich Cramer (König); Max Donischs Neubearbeitung seiner komischen Oper „Soleidas bunter Vogel" (Uraufführung dieser Neubearbeitung), die sich einen beachtlichen Erfolg errang; Mark Lothars Oper „Tyll" in westdeutscher

Erstaufführung; Puccinis „Bohème"; Lortzings „Zar und Zimmermann"; Donizettis „Don Pasquale", in welchen beiden komischen Opern sich namentlich der neue Baßbuffo Heinrich Cramer als allererste Kraft erwies; Mascagnis „Cavalleria rusticana"; dazu an Operetten: Doelles „Husar Storch"; Winterbergs „Anneliese v. Dessau"; Künnekes „Wenn Liebe erwacht"; Kollos „Drei alte Schachteln"; Lehars „Zarewitsch"; Benatzkys „Das bezaubernde Fräulein". — An weiteren wichtigen Kräften seien erwähnt: Gertrud Gehly (Koloratursopran), Coba Wackers (lyrischer Sopran), Inga Spierlings (jugendl. Dramatische), Ilse Kyra (Opernsoubrette), Milli Klann (Operetten-Sopran), Hans Heinz Klüfers (Oberspielleiter der Operette). Die musikalische Oberleitung hat der städt. Musik- und Operndirektor Dr. Walter Meyer-Giesow inne (Holländer, Aida, Soleidas bunter Vogel, Cavalleria); ihm zur Seite stehen die Kapellmeister Otto Söllner (Tyll, Zar und Zimmermann, Don Pasquale), Ernst Walgand (Bohème, Operetten), Chordirektor Gerhard Legler. Hauptspielleiter für die Oper ist der Bassist Ferdinand Bachem, dem schon manche wohlgelungene Aufführung zu danken ist.

Das Konzertleben hat sich auf dem neuen politischen Untergrund recht vielgestaltig entwickelt. Die städtischen Veranstaltungen brachten zunächst einen Reger-Gedächtnisabend mit Prof. Dr. Stein aus Berlin als Festredner und Dirigent. Die Altistin Marion Hundt sang die Hymnen „An die Liebe" und „An die Hoffnung", der Pianist K. H. Pillney aus Köln spielte seine Bearbeitung der Bachvariationen Regers (Dirigent: Dr. Meyer-Giesow). Am folgenden Tag erklang in einer weiteren Morgenfeier das Quartett Es-dur op. 109 von Reger und eine kleine Uraufführung: ein wertvolles Streichquartett von Ernst Schiffmann, beides vom Peterquartett gespielt. Die gleiche Vereinigung der Herren Fritz Peter, Rob. Haaß, Gustav Peter, Karl Drebert bot in einem städt. Kammerkonzert das Lerchenquartett von Haydn, Beethovens op. 59 Nr. 2 und im Verein mit dem Pianisten Hermann Drews das Klavierquintett von Schumann. — Ein städt. Chorkonzert unter Leitung Dr. Walter Meyer-Giesows galt in der Hauptsache dem Gedenken der Toten: des Kulturreferenten Dr. Diehl und des Ehrenvorsitzenden des Singvereins Justizrat Dr. Schnitzler. Die Madrigalvereinigung unter Franz Oudille sang Regers „Einsiedler", der Singverein Pfitzners Kantate „Das dunkle Reich". — Mehrere Volkskunstabende trugen ernste und heitere Musik in weitere Kreise des Volkes (Dr. Meyer-Giesow). — Am Tage der Hausmusik (21. November) fanden im ganzen nicht weniger als zwölf Veranstaltungen statt, die zum größten Teil hochwertige Volksmusik vor überfüllten Sälen hören ließen. — Das Collegium musicum ließ unter Leitung Dr. Josef Baums und Robert Haaß' in mehreren Konzerten alte Musik in guter Durchführung hören. — Auch Solistenabende fanden Zuspruch: der Pianist Willi Hülser als Beethoven- und Brahms-Spieler; der Geiger Arnold Heß mit Willi Hülser zusammen als Interpreten der Beethovenschen Violin-Klaviersonaten; der Pianist Walter Voß mit Bach, Brahms, Liszt; der Geiger W. Stavenhagen mit dem Pianisten Willi Reusch mit Reger, Brahms, C. Franck. Selbst mehrere der großen Männerchöre konnten wieder erfolgreiche Konzerte geben: Krefelder Männergesangverein (Heinrichs); Liederkranz (Bönn); Hilaria (Heinrichs); Liedertafel (Reusch) und Harmonie (Reusch).

Hermann Waltz.

MÜNCHEN. In Hans Sachsses geistlichem Chorwerk „Der Morgen", das seine Uraufführung anläßlich der Bautzener Jahrtausendfeier erlebt hatte, lernte man eine Schöpfung von ausgesprochen lyrisch-expressivem Charakter kennen. Die zugrundeliegenden Dichtungen von Wilhelm Willige beflügelt ein stolzer Hochflug von Gedanken, die höchsten Menschheitszielen nachtrachten. Bekennen sie sich doch zum Glauben an einen ewigen Schöpfergeist, ohne dessen Wirken kein wahres Leben entstehen kann. Was den Musiker an diesen sprachlich einem gewissen deklamatorischen Pathos nicht durchweg entrückten Texten reizte, begreift sich leicht. Hans Sachsse witterte in ihnen die Möglichkeiten großartiger hymnischer Aufschwünge und enthörte ihrem Mahnungsruf zu neuer Mensch- und Volkwerdung jenen Ton, der in seiner Übersetzung in musikalischen Ausdruck ein machtvolles polyphones Echo wecken mußte. Der polyphone und kontrapunktische Stil bleibt denn auch in den zehn Teilen dieses Oratoriums vorherrschend und wölbt eine Anzahl bedeutender Höhepunkte innerhalb des musikalischen Ablaufs empor. Freilich ist der Komponist der Gefahr einer gewissen Überladenheit des Ausdrucks durch ein zu gehäuftes Aufgebot von Mittel- und Nebenstimmen nicht immer entronnen. Sachsse mag dies aber selbst gefühlt haben, wenn er einzelne Teile aus der Massigkeit des übrigen Satzes in mehr kammermusikalischer Anlage zu intimerer Wirkung führt oder gar den Lenzgesang der „Erweckung" madrigalartig auflichtet. Am gewichtigsten und in seinem Ausdrucksgehalt von keinem anderen übertroffen erscheint mir der 8. Satz „Der Ring". Den ganzen Ansturm jazzhaft entfesselter Orchesterkräfte am stillen Leuchten der „vox coelestis" der Orgel ab-

prallen zu lassen, das ist ein urmusikalischer und eindrucksvoll gestalteter Einfall. An solchen Stellen spürt man, daß Sachsse trotz mancher unschwer zu bestimmender „Einflüsse" doch auch ein eigener ist, der wirklich etwas auf seine Weise zu sagen hat! Um die Erstaufführung hatten sich der Chorverein für evangelische Kirchenmusik, die Münchener Philharmoniker, das Solistenquartett Hilde Garden, Margret Langen, Marius Andersen und Robert Hager unter Prof. Ernst Riemanns Leitung aufs beste angenommen.

Franz Mikorey, im Münchener Konzertsaal als Dirigent sehr geschätzt und geachtet, stellte sich in einem Orchesterkonzert auch als Komponist vor. Sein Klavierkonzert in A-dur (Solist Ludwig Kusche) läßt im allgemeinen dem Instrumentalkörper mehr Möglichkeit und Freiheit der Entfaltung als dem Soloinstrument. Ungleich gehaltvoller als diese wenig persönliche Arbeit gibt sich die Adria-Sinfonie, die vor allem im zweiten Satze von dem Zauber südlichen Natur- und Meereszaubers zu künden weiß. Die Instrumentation verrät einen Orchesterkenner feinhöriger Art. Die Münchener Philharmoniker spielten das musikantisch bewegte und klangprächtige Werk unter des Schöpfers Leitung mit großer Hingabe.

Im 12. Volkssinfoniekonzert war Karl Hasse eingeladen worden, seine zur Münchener Erstaufführung gelangenden Sinfonischen Variationen über das Lied „Prinz Eugen, der edle Ritter" selbst zu dirigieren. Der Komponist läßt in wohlerwogener Gegensatz- und Stimmungsfolge Variationen, die in üppiger Klangmalerei mehr den äußeren, ich möchte sagen militärischen Charakter des Themas hervorheben, mit solchen wechseln, in welchen der innere, heroisch-seelische Gehalt des Liedes seine Ausdeutung erfährt. Halten sich auch nicht alle Variationen einfallsmäßig auf der nämlichen Höhe, so verrät Hasse in sämtlichen doch musikalische Eigengedanklichkeit, hohen künstlerischen Ernst und eine Sicherheit der formalen Gestaltung, die volle Achtung abnötigt. Mit der prächtig gelungenen Schlußfuge weist sich der Komponist als Reger-Schüler überzeugend aus. Der Autor war seinem Werke ein temperamentsbesessener Anwalt und durfte an dem starken Beifall der Hörerschaft feststellen, wie unmittelbar seine Schöpfung angesprochen hatte.

Unter den übrigen Konzertereignissen verdienen noch ein Gastkonzert des Kölner Generalmusikdirektors H. Abendroth mit einer tiefgründigen Wiedergabe von Hans Pfitzners cis-moll-Sinfonie und des von Wolfgang Ruoff mit technischem Bravourglanze, aber auch voll seelischen Feuers gespielten Konzertstücks in f-moll von C. M. von Weber sowie eine beglückende Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie unter Hausegger dankschuldiger Erwähnung. Erlesensten kammermusikalischen Genuß bereitete das Beethovenspiel des Klingler-Quartetts in hohen Ehren. Die seltene Freude an echter Liedgestaltung ließ eine gediegene Wiedergabe der Schubertschen „Winterreise" durch Gerh. Hüsch erleben. Gertrud Schuster-Woldan (Violine), Anton Walter (Cello) und Wolfgang Ruoff (Klavier) kommt das Verdienst zu, in zyklischer Folge Beethovens sämtliche Klaviertrios in einer von klassisch-apollinischem Geiste durchdrungenen Wiedergabe geboten zu haben.

In der Staatsoper regierten die Geister des Faschings. Ihnen war denn auch die Uraufführung des „Verwünschten Schlosses" von Millöcker-Bauckner zu danken, an die sich die Hoffnung knüpfte, sie möge den schier beispiellosen, noch immer in voller Blüte stehenden Erfolg des Münchener „Vogelhändlers" wiederholen. Ehedem, da besagtes Schloß sich noch im Alleinbesitze von Karl Millöcker befand, beugte es sich der starken Flexionsform „verwunschen", nun der neue Mitinhaber, Arthur Bauckner, eingezogen ist, wird es als „verwünschtes" nur mehr schwach flektiert. Allein das ist nicht die einzige Änderung, denn die Neugestalter des Textes, Quedenfeldt und Brügmann, haben das alte Libretto mit seiner hübschen und keineswegs baufälligen Fabel einfach abgetragen und anstelle des einstigen Operettenpastorales einen völligen, mehr vom Stil der Operettenrevue bestimmten Neubau errichtet. Die Musik stellt sich als eine Fusion aus ursprünglichem Millöckerschen Melodiengut mit dem neuaufgenommenen musikalischen Aktienkapital der Baucknerschen Muse dar. Stilkritische Untersuchungen, was noch 19. und was schon 20. Jahrhundert, würden entschieden zu weit führen, aber man erkennt die Handschrift des Bearbeiterkomponisten doch recht deutlich an einigen nachmillöckerschen Modulationen, der raffinierteren Instrumentationskunst und einer durch modernen Tanzgeist verjüngten Rhythmik. Freilich, so liebenswürdige und gediegene Unterhaltungsware die überdies von Brügmann glänzend inszenierte Operette „nach Millöcker'schen Melodien" auch abgeben mag, die Frage läßt sich nicht unterdrücken, wie weit ein derartiges Umformen und Umspringen mit fremdem musikalischen Gedankengut und seine Durchschießung mit eigenen Einfällen künstlerisch gerechtfertigt sein mag? Sollen die Zeiten des „Pasticcios" wiederkehren? Etwas bange muß einem nur wegen der Konsequenzen werden. Bauckner hat seine Sache ohne Zweifel recht gut und geschmackvoll gemacht, wie aber, wenn nun jeder, der sich von der Operettenmuse angelächelt fühlt, diesen Gruß damit erwiderte, daß er ihn auf den mehr oder minder veränderten Partiturblättern eines älteren Werkes niederschriebe? Und was heute der Operette recht, wäre

morgen gar vielleicht schon der Oper billig. „Carmen, nach Bizet'schen Melodien von . . ." — ich fürchte, wer sonst über keine Phantasie verfügt, könnte sie auf diese Weise grimmig spielen lassen!

Dr. Wilhelm Zentner.

ROM. Die Konzerttournée des Regensburger Domchors durch Italien fand ihren Höhepunkt in Rom, wo der Chor Gelegenheit hatte, sowohl in italienischen als deutschen Kreisen zu singen. Nachdem sie am Sonntag beim Hochamt in der deutschen Kirche die „Missa Papae Marcelli" gesungen hatten, konnten sie am Nachmittag unter dem Protektorat des bayerischen Gesandten, Se. Exz. v. Ritter, im Saal der „Anima" ein Konzert geben. Das Programm bestand aus geistlichen Gesängen von Bach, Mozart, Reger. Madrigalen von Sartorius, Senfl, Orlando und deutschen Volksliedern. Das Interesse für die Regensburger zeigte sich schon bei der Messe. Die Kirche war so gedrängt voll, daß kaum mehr ein Stehplatz zu finden war. Ebenso voll war der Festsaal des päpstlichen Konservatoriums, wo der Chor vor größtenteils italienischem Publikum sein letztes Konzert gab.

Mons. Casimiri begrüßte die Regensburger, insonderheit den Dirigenten, Domkapellmeister Dr. Schrems, mit warmen Worten und wies auf die Bedeutung der Regensburger Kirchenmusikschule hin, die die Tradition und die Pflege des gregorianischen Gesangs sich zur besonderen Aufgabe gemacht hat. Das Programm enthielt Gesänge von Josquin de Pres, Palestrina, Orlando di Lasso, Lotti, Aichinger und auf besonderen Wunsch statt der angesetzten „Canti corali" deutsche Volkslieder und Madrigale. Besonders die Knaben wurden wegen ihrer fabelhaften Treffsicherheit, Reinheit der Intonation und ihrer Technik des Diminuierens bewundert. Die Disziplin des Chores ließ wirklich das Zusammensingen so vieler vergessen, man glaubte einen Crescendoschweller der Orgel zu hören. In beiden Konzerten mußten verschiedene Gesänge wiederholt werden und der Dirigent wurde des öfteren hervorgerufen. Besonders von Seiten der italienischen Fachleute wurde es lebhaft bedauert, daß dieser nach „ihrer Ansicht" allerbeste deutsche Kirchenchor nicht Gelegenheit hatte, in dem großen Saal des Augusteo zu singen.

Unter den Gästen sah man die Kardinäle: Locatelli, Laurenti, Capotorti, verschiedene Bischöfe, Prinz Georg von Bayern, Prälat Hudal, Mons. Refice, Dr. Rolandi, den bayerischen und den deutschen Gesandten, bedeutende Gelehrte und selbstverständlich eine große Anzahl der Mitglieder der deutschen Kolonie.

Dr. E. J. Luin.

SAARBRÜCKEN. Das von GMD Felix Lederer seit über einem Jahrzehnt musikpädagogisch trefflich betreute und in mühevoller Kleinarbeit zu einer außerordentlichen Geschlossenheit emporgeführte Städtische Sinfonie-Orchester hat sich an der deutschen Saar mehr und mehr zu einem machtvollen Instrument entwickelt, durch Vermittlung großer deutscher Kunst die volksdeutsche Gemeinschaft zu pflegen und zu vertiefen. Das wurde greifbar deutlich in dem ersten Sinfoniekonzert, das unter dem Schatten Beethovens stand und vor der den Städtischen Saalbau bis zum letzten Platz füllenden andächtigen Kunstgemeinde die Erste und Achte Sinfonie des Meisters in unerhörter Ausgeglichenheit, Eindringlichkeit und Schönheit zum Klingen brachte und das durch das Es-dur Klavierkonzert, für das Elly Ney als unvergleichliche Interpretin gewonnen war, eine besonders bedeutsame Note erhielt. Und in der gleichen Linie stand das zweite, mit ebensolcher Sorgfalt vorbereitete und meisterlich durchgeführte Sinfoniekonzert, dem Max Trapp mit seiner großangelegten „Sinfonischen Suite" den Auftakt gab, und in dem sich mit warmer, voller Stimme und reifer Abgeklärtheit die Altistin Karin Branzell von der Berliner Staatsoper mit Arien aus Gluck und Borodin, namentlich aber mit vier Liedern von Brahms reichen Beifall ersang. Den weihevollen Abschluß machte dann die Vierte (e-moll) Sinfonie von Johannes Brahms. In Vorbereitung befinden sich Mozarts Es-dur-Sinfonie und Haydns Nelson-Messe. In einem besonderen Bericht hat die ZFM bereits die 7 Konzerte gewürdigt, die das Münchener Sinfonie-Orchester unter dem Stab seines Kapellmeisters Franz Adam hier auf Einladung des Saar-Sängerbundes im ganzen Saargebiet veranstaltet und dadurch auch kleinere Gemeinden außerhalb Saarbrückens mit reichsten Gaben deutscher Meister beglückt hat. Und wenn unser Stadttheater der Spielzeit den Auftakt gab mit Tannhäuser und Figaro, mit Egmont und einer dem Gedächtnis Schillers gewidmeten Morgenfeier, so wird deutlich, daß wir auch hier im deutschen Kulturkreis beschlossen sein werden. Gerade im Grenzland wird man sich — mehr vielleicht als im glücklicheren Vaterland — der gemeinschaftsbildenden Kraft deutscher Musik bewußt!

Walther Stein.

SCHWERIN (Meckl.). (Uraufführung: „Pußtablut", Operette von Josef Frischen, Text von Ralph Kordik und Berthold Büche.) Man kennt Josef Frischen als Komponist größerer symphonischer Werke. Zahlreiche Lieder und Chöre, Werke für Streichmusik, Tänze und Ballette bezeichnen weiter sein vielseitiges Können. Umso gespannter war man auf seinen ersten Versuch der Vertonung einer Operette. Und was man an Josef Frischen, dem Komponisten, immer wieder rühmend hervorheben hört, die gesunde natür-

liche Empfindung in ſeinen Werken, das ſo echt Muſikantiſche ſeiner Kunſt, dies findet auch ſeinen Niederſchlag in der neuen Schöpfung. Friſchen nahm ſich als gutes Vorbild die klaſſiſche Wiener Operettenmuſik. Auf dieſer geſunden Grundlage baut er die Partitur auf, die beſonders im zweiten Aufzug durch feine lyriſch-dramatiſche Momente zu feſſeln weiß. Bedauerlich bleibt nur, daß das Textbuch dem ehrlichen Wollen Friſchens nicht genug Rechnung trug. Es weicht in ſeiner ſentimentalen Art in keiner Hinſicht ab von den üblichen Operettentexten der letzten Jahrzehnte. Dabei ſoll aber nicht verkannt werden, daß es im ganzen unterhaltſam geſtaltet iſt. Die Neuheit fand unter der trefflichen Leitung Walter Lutzes und der erſchöpfenden Inſzene Büches mit den Damen Wolf, Müller und den Herren Dienes, Stralendorf und Haller eine günſtige Aufnahme. Konzertmeiſter Freund brachte die verſchiedenen Violinſoli aufs wirkungsvollſte zur Geltung. A. E. Reinhard.

ZITTAU. (Uraufführung: Ernſt Reinſtein, 28. Werk: „Cyclopen", Kantate für gemiſchten Chor, Baritonſolo und Orcheſter.) Ernſt Reinſtein, durch Orcheſterwerke, preisgekrönte Kammermuſiken, Chöre und Lieder vorteilhaft bekannt, ſchuf mit den „Cyclopen" eine Tondichtung, deren zahlreiche Einzelſchönheiten und deren ergreifender Geſamteindruck den Zittauer Tonſchöpfer in den Muſikkreiſen Mitteleuropas vorteilhaft empfehlen wird. Es iſt kein Zufall, daß die Hauptbedeutung des Oratoriums und Chorwerkes auf dem Gebiete geiſtlicher Muſik zu ſuchen iſt. Tiefe, tragende Gedanken, die nach muſikaliſcher Geſtaltung verlangen, führen, woher ſie auch kommen mögen, immer in den ſtarken Strom des ſeeliſchen Gebundenſeins an den Schöpfer und Lenker allen Lebens. Zu jener nicht ganz großen Reihe von Chorwerken, in denen ſich die Abhängigkeit des Menſchen vom Schickſalslenker in keiner irgendwie konfeſſionellen Form äußert, zählen die „Cyclopen". Ihr Inhalt verdichtet ſich letzten Endes in dem ſtarken Gefühl der Unzulänglichkeit ſelbſt des ſchöpferiſch Höchſtbegabten und des demütigen Hinabſteigens zur Gemeinſchaft, ohne die er zerſchellen muß. Gerhart Hauptmanns Glockengießer iſt Dr. Reinſteins Baumeiſter. Mit dem Unterſchiede, daß der vom Schickſale Gezeichnete wie ein Beethoven erſt gerade durch ſein Gehemmtwerden beim Himmelsſtürmen zum leidenden Helden wird, deſſen Blick nicht mehr einſeitig nach oben, ſondern auch neben und unter ſich gerichtet iſt, und der ſein Werk in dem Augenblicke der Vollendung nähert, in dem er ſich von allem widernatürlichen Höchſtwollen abwendet und auf natürliches Bauen in der Gemeinſchaft beſchränkt. Dr. Reinſteins Meiſter endet nicht wie Meiſter Heinrich, gebrochen, entrückt in ein Märchenreich des Nichtſeins, ſondern wie der Held der „Neunten" und „Solemnis" als Sieger. Der Dichter verdankt den Stoff einem Traume aus dem Jahre 1910. Er ſchrieb ſich das Buch zu dem dramatiſch geſtalteten Chorwerke ſelbſt und hat dies ſo überraſchend glänzend beſorgt, daß der Beurteiler des Werkes in Verlegenheit kommt, ob dem Dichter oder dem Tonkünſtler der Vorzug zu geben ſei. — Der Meiſter ſieht in ſeinem Geiſte ein Bauwerk erſtehen, wie es noch keines Menſchen Wollen zuſtande gebracht hatte. Freudig und willig folgt ihm die Schar der Werkleute. Immer großartiger türmt ſich ſein Bau. Fiebernd zürnt der Meiſter der Zeit. Wie wenig fördert die Stunde! Da geht ſein freventlicher Wunſch in Erfüllung: die Sonne ſteht ſtill, die Zeit iſt ausgeſchaltet. Rückſichtslos treibt der Meiſter die Arbeiter zu atemloſem Schaffen ohne Ruhepauſen an. Nur eines kennt er, die Vollendung ſeines Werkes. Was gelten ihm die, die ihm dabei helfen? Nichts! Vorwärts!! Die Arbeitermaſſen müſſen verſagen. Sie ſtehen gegen ihren Meiſter auf. Er ſtellt ſich ihnen entgegen. Schon beginnen die Gequälten ſein Werk zu zerſtören. Da, welche Wandlung! Der Meiſter erlahmt. Sein Auge erträgt den ewigen Tag nicht; er erblindet. Die Wut der Arbeiter verebbt. Mitleid kehrt ein. Prometheus, an den Fels geſchmiedet, wird wieder zum Nur-Menſchen. Sein Ohr verſchließt ſich nicht mehr den Stimmen der durch ihn Gefolterten. Die Sonne geht ihren ruhigen Gang wieder weiter. Der Meiſter beſcheidet ſich. Nicht ſein Rieſenwollen iſt nunmehr Maßſtab des Schaffens am Werke, ſondern die menſchenmögliche Leiſtung ſeiner Brüder. Und was ſeine Ungeduld zerſtörte, bauen ſeine Geduld und Demut wieder auf. In verſöhnendem Ausklang wölbt ſich einmal gleich einem Walhall die fertige Kuppel über dem Horizonte. Dr. Reinſtein nennt ſein Chorwerk eine Kantate. Das „cantare" dünkt ihm alſo die Hauptſache. Und dem iſt auch ſo. Der dramatiſche Inhalt und deſſen Äußerlichkeiten des ſchallmäßig leicht und wirkſam einzufangenden Klanglichen bei der Werkarbeit, noch mehr beim Aufruhr der Werkleute, hätte den Tonkünſtler leicht zur Verwendung unmuſikaliſcher, gewiß aber wirkſamer Geräuſchmittel verführen können. Unwille und Wut der gepeinigten Werkleute hätte ſich in unartikulierten, metriſch und tonlich unmeßbaren Parlando-Ausbrüchen Luft machen können. Reinſtein verzichtet auf ſolche Darſtellungshilfen. Er bleibt in ſeiner Klangwelt reichſten Stimmgefüges auf tonaler Grundlage, nur geſteigert durch eine teils wühlende, teils nur farbgebende Chromatik und reiche, geſunde Modulation. Die rein muſikaliſche Urzelle wird zur

reichsten Entfaltung gebracht. Und diese ist immer aus der menschlichen Stimme, auch im Orchester, entwickelt. Reinsteins schönes Chorwerk ist also zu Recht eine Kantate. Aber wie geschickt versteht es der feinsinnige Künstler, das Ganze in einem gewaltig ausgedehnten symphonischen Satze zu vereinheitlichen. Nichts Nummernmäßiges mit glänzenden Abschlüssen stört. Der leitmotivische Aufbau drängt zum innigen Ineinanderfließen der einzelnen dichterischen Gedanken in einen breiten, innerlich erregten, in unzähligen Farben und Lichtern schillernden Strom. Dichter und Musiker verstehen es gleich gut, den Zuhörer vom ersten bis zum letzten Worte und Tone in eine Welt höherer Ordnung zu entrücken. Alles verklärt sich, sogar der Haß. Wer diesem großzügig entworfenen symphonischen Gemälde einer Menschheitsverklärung mit der Sonde entgegentritt, jedes einzelne Organ des Körpers auf seine stärksten Lebensäußerungen hin zu untersuchen, wird kaum dem tief ergreifenden und zugleich erhebenden Eindruck des Gesamtwerkes gerecht werden. — Es sei deshalb auch vermieden, einzelne Schönheiten der Dichtung und Partitur hervorzuheben, von denen einige nicht viel gleich Wirksames in der gesamten Welt-Chorliteratur aufzuweisen haben. Nur sei noch erwähnt: Das Baritonsolo ist wohl die umfangreichste Aufgabe im Chorwerke. Es erfordert eine warme, umfangreiche, gut geschulte und tonsichere Stimme, dazu eine überlegene Beherrschung des dichterisch-musikalischen Inhaltes. Diese Solopartie nimmt ungefähr die Hälfte des Gesamtumfanges des Werkes in Anspruch. Nur Sänger großen Formates dürfen sich an diese Aufgabe heranwagen. Alfred Spür, Neugersdorf in Sachsen, ein begnadeter „Sänger im Nebenberuf", seinem Können nach im Hauptberufe, ist einer davon. Er trug wesentlich zu dem tiefen Eindrucke, den das Werk machte, bei. Der Chorsatz ist außerordentlich reich im Motivischkontrapunktischen, vornehm in seiner harmonischen Gestaltung und — leider — so schwierig, daß dadurch das Volkstümlichwerden des herrlichen Chorwerkes in Frage gestellt ist. Nur ausgezeichnete Chöre der Großstädte sind den Schwierigkeiten des Werkes gewachsen. Es ist deshalb eine Ruhmestat Zittaus, mit seinen Chorvereinigungen dieses Werkes Herr geworden zu sein. „Arion", „Orpheus" und Lehrergesangverein haben sich ein ortsgeschichtliches Verdienst erworben, indem sie die Riesenaufgabe der Einstudierung der „Cyclopen" so glänzend meisterten. Dank der opferfreudigen, hingebungsvollen Arbeit des jungen, talentvollen Oskar Schneider, Kantors der Johanniskirche, der sicher und überlegen leitete und mit diesem Werke sein dirigentliches „Meisterstück" leistete. Mit erstaunlicher Beherrschung der einzelnen Instrumente gestaltet Dr. Reinstein den Begleitteil des Orchesters. Es drängt sich nirgendwo vor und ist doch in dieser grandiosen Symphonie ein Hauptbeteiligter. In einzelnen Orchesterzwischensätzen fällt der Satzreichtum des polyphonen Gewebes mehr auf als da, wo es der Tonkünstler zur Untermalung der Singstimmen verwendet. Die „Dresdner Philharmoniker" lösten ihre heikle und schwierige Aufgabe glänzend. Der Vollständigkeit halber sei noch gern erwähnt, daß das kleine Solo des Werkmeisters vom Operntenor Willy Hechler-Görlitz ganz vorzüglich gebracht wurde. — Beifall gibt es in einer Kirche nicht. Aber aus dem tiefergriffenen Lauschen der 2000 Zuhörer bis zum letzten sich auftürmenden Fortissimo des Schlusses war mehr an innerer Anteilnahme zu merken, als dies noch so lauter Beifall hätte bekunden können. Prof. H. Wagner, Reichenberg.

RUNDFUNK-KRITIK

BAYERISCHER RUNDFUNK. Parallel zur Sendergruppenauflösung gingen Personalveränderungen: berufen zum komm. Intendanten wurde Dr. Habersbrunner; als Sendeleiter ist nunmehr der Hamburger Gaufunkwart Mayer-Ralstedt tätig; rückgängig gemacht wurde die Berufung Dr. von Westermans nach Frankfurt; damit kann er auch weiterhin die musikalische Abteilung betreuen. Zu erhoffen und zu erwarten wird nun sein, daß Ruhe in die Funkhäuser einziehen möge, damit der Neuaufbau der selbständigen Programmgestaltung von Anfang an wirklich handfest untermauert werden kann.

Vorbemerkungen: Mehrfach ist vorgekommen, daß inmitten der „lebendigen" Konzerte Schallplatten eingestreut wurden. Wir erinnern an die denkwürdige „Stunde der Nation" aus Berlin, da Lamonds Schumannspiel mit Schallplatten von Gieseking gekoppelt wurde. In ein Breslauer Orchesterkonzert schaltete man Aida- und Carmenplatten ein; eine Münchner Konzertstunde zweier Sänger war mit Meisterplatten untersetzt. Wir halten dafür: Entweder Natur oder Schallplatten. Die Mischung ist schlechter Geschmack. Weiterhin: Die zum Funksingen zugelassenen Männergesangvereine sollte man mehr sieben. Wir wissen nicht um die Gründe, die oft mitbestimmend bei der Auswahl sind. Wir hören aber ab, daß hier Programme unterlaufen, die wirklich nichts mit

auch volkstümelnder Kunst zu tun haben; sehr viel mehr ins Vereinslokal passen. Funksingen soll aber doch Auslese bedeuten; mithin verpflichtende Leistung! Weiterhin interessante Beobachtung: noch verschlossen ist (mit wenig Ausnahmen) der Melodienquell heutigen Volksliedes. Die Erfahrung bestätigt sich, daß Volkslieder nicht befohlen werden können; sie wachsen; sind eines schönen Tages da; sind aber nicht zu züchten. Im Gegensatz zur Lyrik, wo faktisch schon Dichtungen Volksgut geworden sind. Der musikalischen Fassung fehlt die — man möchte sagen — steinerne Prägnanz der Melodie, die nachgesungen werden muß: eben Volkslied! Noch Eines: Hauptaufgabe zukünftigen Aufbaues wird sein, der Programmgestaltung vor allem der Unterhaltungsorchesterkonzerte frisches Blut zuzuführen. Eines der schwierigst zu lösenden Rätsel nicht nur kommender Monate, sondern kommender Jahre. Denn das Reservoir leichter, leichtester Musik, das unerschöpflich schien, wird bald die tiefste Marke erreicht haben.

Das Wagnis der 22 Beethovensendungen ist in durchwegs hoher Vollendung gelungen. Ein stolzer Beweis deutschen Kulturwillens in Wille und Durchführung! In den Orchesterkonzerten manch erfreuliche Neuheit. An erster Stelle zu nennen sind die Stefan George Gesänge von Gerhard Frommel: gepflegteste Kultur; tiefer Ernst des Gestaltungswillens schwingt in der Intensität des Ausdrucks. Prächtig gesungen von Kreuchauff, von Karl List und dem Kammerorchester feinfühlig gestützt. Otto Wartisch dirigierte seine Orchesterpartita selbst: das Fugato des Anfangs schön geschlossen; dann jedoch stilistischer Zwiespalt durch den tristanisierenden 2. Satz; das Finale musikantisch. Auch Albert Jung leitete persönlich seine feierlichen Tänze für Orchester: farbige Musik, pompös im Klang. Kürzung wird der Arbeit nützen. Drei Orchesterlieder Hänsels sang Andersen unter der Leitung Karl Lists; sie hinterließen wenig Eindruck, weil der Einfall nicht prägnant genug; die orchestrale Untermalung straußisch. Dankenswert brachte wiederum List die Kammermusikszene aus „Meister Guido" von Nötzel; man sollte sie öfter spielen; es lohnt. In einer Münchner Stunde der Nation meisterte Pembaur das A-dur Klavierkonzert Liszts; herrlich! Andersen sang Bruchstücke aus Siegfried Wagners Opern; und Winter dirigierte dann noch dessen langatmiges Vorspiel zur „heiligen Linde".

Auch in den Kammermusikstunden bemerkenswerte Werke: die Violinsonate von Evelyn Faltis birgt echtestes Empfinden, Leidenschaft in großem Bogen; ist technisch gekonnt. Der Mittelsatz des Klavierquartetts von Höller ist großer Einfall; Impressionismus und Neuklassik ringen in dem Werke noch um den Vorrang. Sehr schön die uraufgeführte Orgelfantasie Schiffmanns; zwingend im Einfall gestaltet. Kleine Meisterwerke sind die Schwäbischen Lieder Otto Jochums; echte Melodie; bestes Volkstum. Das sind alles Arbeiten, deren Qualität so hoch steht, daß man sie wiederholen sollte; denn sie bedeuten unbedingte Bereicherung, nicht nur für den Funk, sondern weitergehend für die deutsche Musik. Nachzutragen sind noch die Konzertstunde, in der Maria und Richard Trunk dessen Eichendorfflieder brachten und die interessante Zither-Sinfonietta von Reigersberg.

von Bartels.

MITTELDEUTSCHER RUNDFUNK. Im Musikprogramm ist eigentlich nur eine Seite einigermaßen in Ordnung: die Hausmusik mit Einschluß des Sololiedes. Ältere und neuere, in- und ausländische Musik wird mit den verschiedensten Klangmitteln geboten; zwischen Bekannten steht manches Unbekannte, sodaß jene Reichhaltigkeit und Abwechslung entsteht, die man mit Recht von allen Gruppen des Musikprogramms erwarten kann. Denn durch die Hausmusik allein entsteht nie ein wirklich funkeigenes Programm, da diese auf Eigenmusizieren im Heim abgestellt ist; man kann also hier immer nur anregen und neues Musiziergut vermitteln, aber nie eine funkeigene Entwicklung weiter vortreiben.

In den Unterhaltungskonzerten, wo die oben geforderten Eigenschaften ja am meisten fehlen, ist man dazu übergegangen, vokale und instrumentale Solisten häufig heranzuziehen. Wir verzeichnen das als allerersten Anfang einer Reform der Unterhaltungsmusik. Im Zuge dieser Entwicklung bitten wir herzlichst, das entzückende Stück „Pfannkuchens Geburtstag" nicht mehr auf die Hörer loszulassen. Auch der materialistischste Hörer ist nicht so gefräßig, daß er solche Genußmittel durch den Rundfunk bezieht. Dagegen empfehlen wir, unbekannte Musik wie „Euryanthe" und ‚Figaro" weiterhin als Suitenmusik zu frisieren; es ist viel richtiger, alte, aber bewährte Häuser mit neuer Fassade zu versehen als Siedelungspolitik mit neuen Häusern zu treiben.

Im Beethovenzyklus der deutschen Sender bewährten sich beim MR vor allem das Dresdener Streichquartett sowie Hans Weisbach als Dirigent der 5. und 7. Sinfonie. Im Scherzo der Fünften verknäuelten sich die bekannten Solofiguren der Bässe zu einem unartikulierten Getöse. Wir wissen auch, daß das Mi-

krophon auf tiefe Töne in schneller Folge schlecht reagiert, aber schließlich muß sich das doch auch einmal abstellen lassen. Unmittelbar darauf wurde übrigens die gleiche Sinfonie von einer außerdeutschen Station gesendet, wenn ich nicht irre von Warschau. Diese war äußerlich glänzender, die Leipziger Aufführung dafür innerlicher, kurz „deutscher". Wir legen Herrn Weisbach nahe, seine Fähigkeiten als Sinfoniedirigent einmal in den Dienst wenig bekannter Sinfonik zu stellen (Wilhelm Berger, Felix Draesecke, Robert Volkmann, der jüngere Haydn), wir werden eine solche Arbeit zu schätzen wissen. Desgleichen wäre es erwünscht, Sonn- und Feiertags in den Vormittagsstunden gute Kammermusik zu senden. Die Freunde dieser Gattung haben wochentags nur selten Zeit, an den Nachmittagen zu hören. Es ist auch verfehlt, in den Nachmittagskonzerten Uraufführungen zu bringen; solche Darbietungen gehören in die Abendstunden. Die Ausbeute an Sendeopern war mager, man verlasse sich hier nicht nur auf die an sich gut arbeitenden Münchener. „Meine Schwester und ich" schreit durch seine Verwechselungshandlung geradezu nach dem Bild; das ist etwas für das Kino, aber nicht für den Rundfunk. Die italienischen Besuche wurden durch Casella fortgesetzt; man pflege solche Beziehungen zum befreundeten Ausland im Rahmen des Möglichen.

Das Funkpotpourri „Die tanzende Welle" war eine recht kümmerliche Angelegenheit. Natürlich tauchten die allerbekanntesten älteren Tänze auf, zwischen denen die modernen nur um so fader wirkten. Was ist das überhaupt für eine Sache: Man wendet sich von allen Seiten gegen den übertriebenen Jazzlärm, und dann vollführen zwei Herren auf zwei Klavieren ein erschreckliches, musikalisch völlig substanzloses Getöse, als ob der Riesenaffe King Kong krampfhaft mit Kokosnüssen um sich wirft. Für uns ist das Klavier heute wieder Ausdrucksinstrument, aber nicht Hackeklotz für irgendwelche Holzhackerbuam.

Auch die Sendung „Große Volksmusiker" hielt nicht, was sie zu versprechen schien. Hier muß in Zukunft kräftige Kost geboten werden, aber nicht musikalische Knochenerweichung. Schon das einleitende Potpourri bevorzugte peinlich sentimentales Liedgut; wenn aber gar die liebe Jugend auf der Ziehharmonika nichts besseres zu bieten weiß als eine „Mährde" über den Schmarren „Grün ist die Heide", dann wendet sich der Gast mit Grausen. Dr. Horst Büttner.

NORDDEUTSCHER RUNDFUNK. (Die Situation III.) Infolge der Ausschließlichkeit, mit der sich das Endinstrument des Rundfunks, der Lautsprecher, an nur einen Sinn, das Ohr, wendet, wird dieses allmählich und stetig zu einer Reizbarkeit und kritischen Sensibilität erzogen, wie sie nicht nur dem Publikum des Konzertsaales und des Opernhauses im allgemeinen und naturgemäß abgeht, sondern auch eben dieselben Rundfunkhörer sind, wenn sie an den Stätten des öffentlichen Musiklebens weilen, zu weit größeren Konzessionen (Bescheidenheiten) im akustischen Sinne, der Materie des Tones gegenüber, geneigt als vor ihren Lautsprechern; wobei noch hinzuzufügen ist, daß weder die Konzession noch der gesteigerte Anspruch auf die willensmäßige Handlung zurückzuführen ist, sondern einfach als eine psychische Tatsache sich darstellt. Im Konzertsaal kann man die Musik „entstehen" sehen, naiv gesprochen, denn im Augenblick ist uns der Anteil des schreibenden Komponisten unwesentlich, da wir uns mit der Materie auseinanderzusetzen haben. In der Oper und im gesteigerten Maße im Musikdrama kann man sogar die „Musik" selbst sehen. Im Rundfunk hingegen sieht man nicht nur nicht das Entstehen, sondern im Falle von Opernübertragungen oder -Sendungen begegnet man auch diesen „zum Sehen geborenen" Musikwerken wie ein Blinder. Man sollte denken, daß diese ästhetische Binsenwahrheit schon längst für die Gestaltung und Vervollkommnung der Tonmaterie im Rundfunk richtungweisendes Gesetz geworden wäre. Aber ein jeder, der Rundfunk hört, — und jeder hört ja Rundfunk, wenn auch oft nur als Kiebitz — jeder weiß, daß dem nicht so ist. Dieses Ideal der absoluten tonlichen Ausgeglichenheit, im besonderen der menschlichen Stimme, ist weder im Norddeutschen Rundfunk noch in den anderen deutschen (und außerdeutschen) Sendern die Voraussetzung, von der die höhere Gestaltung des Musikfunks ausgeht. Es ist zuzugeben, daß der Instrumentalklang, so wie er in den Sendern „hergestellt" wird, an manchen Orten, hoffentlich auch bald in Hamburg, mit einer Sorgfalt und einem Bemühen geformt ist, die dem traditionellen Ruhm unserer völkischen Instrumentalkultur auch vor den Mikrophonen Bewährung und sichere Erweiterung verschuf. Hier gab und gibt es Leistungen, die absolut sind. Im Gesangsfunk sind die schönsten Augenblicke die, wenn Schallplatten die Wunder einer mit Recht (!) berühmten Stimme vermitteln, oder wenn diese Stimme selbst sich durch das Rundfunkmikrophon zu den Hörern begibt; solche Gastspiele sind oft wertvolle Bereicherungen gewesen; nicht immer, aber in den Fällen, wo „Stimmen" des öffentlichen Musiklebens die Untadeligkeit besitzen, daß das Optische bei ihnen nur Zutat zu einem in sich vollendeten Besitz ist; selbstverständlich ist hier unter der stimmlichen „Vollendung" niemals der nackte Ton gemeint, sondern der aus der Seele

und einem musikalischen Gewissen hervorströmende.

Wenn wir nun die Gesangskräfte des Nordfunks an unserer Erinnerung vorbeidefilieren lassen, so könnte man etwa formulieren, daß da der Status eines mittleren Provinztheaters (Opern- und Operettenbetrieb) gegeben sei. Wir verfallen keineswegs in den Fehler, die Provinz und auch ihr Theater irgendwie scheel und nur mit Herablassung zu betrachten. Aber was dort fruchtbare Gegebenheit und reiche Wechselwirkung ist, ist darum doch nicht so geradezu in den Sendesaal des Rundfunks, für eine rein zahlenmäßig schon ganz und gar unprovinzielle Hörerschaft, zu übernehmen. ... Die Stellungnahme des Kritikers zu dieser Welt der klingenden „Erscheinung" resuliert nicht aus der Sucht zum Nörgeln und Besserwissenwollen, sondern aus der Gegenüberstellung von Ideal und Wirklichkeit; er glaubt, und die Geschichte der Großen Kunst beweist es hundert- und tausendfältig, daß man von der Erkenntnis des Ideals aus die Wirklichkeit formen und erleben muß, nicht umgekehrt. ...

Der Nordfunk hat zweifellos hochverdiente sängerische Kräfte in seinen Reihen. An der Spitze Bernhard Jakschtat, Bariton und heute noch ein Sänger nach dem Herzen des Volkes und immer da überzeugend, wo er sich seiner biederaufrechten Natur gemäß aussingen kann. Neben ihm stand früher die ungemein vielseitige, musikalische Sopranistin Erna Kroll-Lange; sie war die „erste Sängerin" der Norag, im Nordfunk führt sie diese Aufgabe als „Rolle" durch, ohne die stimmliche Frische mehr dafür zu besitzen. Als „neuer Tenor" — nach dem seinerzeit, in der Ära Bodenstedt, nicht entfernt entsprechend ausgenutzten und damals zu ganz großen künstlerischen Hoffnungen berechtigenden Herbert Ernst Groh — kam der sympathisch-ernsthafte, gründlich arbeitende Otto Stadelmaier nach Hamburg. Es sind dann noch eine Reihe von mehr oder weniger begabten Chargen weiblichen und männlichen Geschlechts vorhanden, durch ihre meist längere Rundfunktätigkeit zu der Elastizität entwickelt, daß die Besetzung einer Spieloper mit den Kräften des eigenen Personals möglich ist. War eine energische Führung da, hat es immer wieder durchaus anerkennenswerte Ensembleleistungen gegeben. Es dürfte aber doch ratsam erscheinen, für große Aufgaben, die wir auch im Vortrage eines Liedes, einer Arie erblicken, stärker als bisher Gäste von bedeutendem Format hinzuzuziehen. Schon aus wirtschaftllichen Überlegungen heraus erscheint das zweckmäßiger, außerdem erfreut die klangliche Abwechslung an sich. Für die Wahl der Gäste müßte natürlich immer ausschlaggebend sein, daß ihre stimmlich-vortraglichen Qualitäten über jeden Zweifel erhaben wären, Hörfänger — keine Sehfänger.

Das Fundament der Gesangsarbeit im Nordfunk wäre dann der Chor, in dessen Erziehung Gerhard Gregor eine tüchtige Arbeit leistete und noch leistet. Gerade die Möglichkeit, aus dem Chor heraus für bestimmte Soloaufgaben die entsprechenden Vertreter einzusetzen, macht die Verwendungsfähigkeit dieser Gesangsgruppe sehr elastisch; vielleicht wäre es überhaupt zweckmäßig, im Chor alle zu vereinen? Die Vorstellungswelt und die Gebräuche der Oper und des Konzerts sind doch für den Rundfunk ganz und gar nicht bindend. Der Chor wäre dann die geschlossene Phalanx, aus der für Einzelkämpfe der oder die Solisten zu wählen wären, denen die „führenden" Waffen nicht zu schwer wären; sind solche Solisten nicht da, werden sie eben aus der öffentlichen (oder auch verborgenen) Welt hinzugeholt. Vielleicht erwägt die Sendeleitung diesen Vorschlag, der den Vorteil für sich in Anspruch nehmen könnte, von unten aufzubauen und jedes Startum (innerhalb der Sängerschaft) von vornherein zu unterbinden. —

Wir nannten den Namen Gerhard Gregor. Ursprünglich war sein Arbeitsfeld die Funkorgel, auf der er früher oft unverständlichen Seltsamkeiten nachging; inzwischen hat er aus dem Spielzeug wieder die Orgel werden lassen, was im Interesse des Instrumentes wie des Organisten zu begrüßen ist. Gregor ist auch Klavierspieler von beträchtlichem Rang, zu ihm gesellt sich da noch der strebsame Pianist des kleinen Orchesters Richard Beckmann, mit vorläufig allerdings noch stark virtuosen Neigungen. Überhaupt sind für das Instrumentalsolospiel recht glückliche Voraussetzungen vorhanden, zumal die Gründung des Hamann-Quartettes eine stärkere Berücksichtigung der Streicherkammermusik gestattet.

Ehe wir uns, vom nächsten Heft ab, mit den einzelnen Veranstaltungen auseinandersetzen, sei diese Übersicht über die „Kräfte" des Nordfunks damit geschlossen, daß wir an die These erinnern: Das Bessere ist der Feind des Guten. Es kann überhaupt kein Argument gegen das Bessere geben. Weder in der Gestaltung des Programms noch in der Gruppierung der Mitwirkenden. Am Guten, geschweige denn am Geringen, hat niemand Gefallen, der das Bessere kennen lernte; es sei denn, er suche Anlaß zum Mäkeln. Gerade im Rundfunk sind Vergleichsmöglichkeiten aber so dicht bei der Hand (mit einer Drehung des Einstellers) wie nie im öffentlichen Musikbetrieb. Darum wird sich dort auch jede Konzession in Richtung fort vom Idealen rächen. Früher war der Rundfunk ein Geschäft, heute ist er eine Aufgabe. Und die große Leistung ist die beste Propaganda.

Dr. Walter Hapke.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Der „Erste Deutsche Komponistentag“ wurde in der Aula der Universität Berlin von Staatssekretär Funk feierlich eröffnet. Nach vier kurzen Einzelreferaten der Herren Hugo Rasch (stellvertr. Führer), Kärnbach, Dr. Julius Kopsch und Prof. Dr. Hermann Unger überbrachten die Vertreter von Schweden, Frankreich, Italien und Österreich die Grüße ihrer Länder und das Bekenntnis zu internationaler Zusammenarbeit. Als der greise, von Jubel umtoste Kienzl an die deutsche Brüderlichkeit appellierte, intonierte ein Streichquartett leise die Hymne des Kaiserquartetts. Das war einer jener unvergeßlichen Augenblicke, in denen man den Pulsschlag der großen Zeit zu spüren vermeinte. F. St.

Das diesjährige Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Wiesbaden ist nunmehr auf die Zeit von 3.—7. Juni festgesetzt.

Die Salzburger Festspiele beginnen am 28. Juli mit Beethovens „Fidelio“ unter der musikalischen Leitung von Dr. Richard Strauß und werden am 2. September mit Hofmannsthals „Jedermann“ schließen. W. A. Mozart kommt mit „Figaros Hochzeit“ und „Cosi fan tutte“, beide unter Clemens Krauß, und einer Neuinszenierung von „Don Giovanni“ unter Bruno Walter zu Gehör. Ferner folgen Aufführungen von Richard Wagners „Tristan und Isolde“ und Webers „Oberon“. Aus Anlaß des 70. Geburtsfestes von Richard Strauß ist diesmal ein Strauß-Zyklus in den Spielplan einbezogen, der unter der musikalischen Leitung von Clemens Krauß „Elektra“, „Frau ohne Schatten“, „Aegyptische Helena“ und „Rosenkavalier“ umfaßt. Für die Orchesterkonzerte sind Sir Thomas Beecham, Wilhelm Furtwängler, Vittorio Gui, Clemens Krauß, Willem Mengelberg, Richard Strauß, Arturo Toscanini und Bruno Walter als Dirigenten ausersehen. Das Programm umfaßt ferner in fünf Domkonzerten, die von Joseph Meßner betreut werden, kirchenmusikalische Werke und unter Leitung Bernhard Paumgartners Mozart-Serenaden im Hofe der alten fürsterzbischöflichen Residenz.

Die Dresdener Reichstheaterfestspiele im Mai bieten Neuinszenierungen von Weber, Beethoven, Wagner, Strauß sowie im Festspielhaus Hellerau „Alceste“ von Gluck und „Julius Cäsar“ von Händel.

In Mannheim findet vom 28. bis 30. April das Dritte Bruckner-Fest der Internationalen Bruckner-Gesellschaft statt. Als Mitwirkende werden bekannt: GMD Wüst mit der Mannheimer Chorvereinigung und dem Nationaltheaterorchester, GMD Siegmund von Hausegger, KM Dr. Cremer, das Kehrl-Quartett und der Beethoven-Chor Ludwigshafen.

Als einziger Österreicher wird bei der diesjährigen Nürnberger Sängerwoche Richard Wickenhauser vertreten sein, und zwar mit der Uraufführung seines „Altdeutschen Minneliedes“ für 4st. Männerchor, 3 Flöten und Horn. Auch Hermann Reutters Kantate „Der glückliche Bauer“ wird dort zur Aufführung kommen.

In Kassel, wo Ludwig Spohr von 1822 bis 1857 Hofkapellmeister war und eine Reihe seiner bekanntesten Kompositionen schuf, findet aus Anlaß seines 150. Geburtstages im April ein Spohr-Fest statt, in dessen Programm u. a. die Sinfonie „Weihe der Töne“, das Oratorium „Die letzten Dinge“, die Oper „Jessonda“ und Kammermusik-Aufführungen vorgesehen sind.

Die italienische Regierung hat dem Programm des Dritten Internationalen Musikfestes, das aus Anlaß des Biennale d'Arte vom 8. bis 16. September dieses Jahres in Venedig stattfindet, zugestimmt und hat auch die Auswahl der einheimischen und ausländischen Musiker genehmigt, die an der Kundgebung teilnehmen sollen. Von Ausländern werden vertreten sein: Alban Berg mit der „Lyrischen Suite“ für Streichquartett, Arthur Honegger mit einer Komposition für eine kleine Instrumentalgruppe, Maurice Ravel mit drei Gesängen, Stravinsky mit einer neuen kammermusikalischen Arbeit, ferner Constant Kambert, Paul Kadosa, Martinu, Popoff und Szymanowski.

Die von Walter Damrosch gegründete Newyorker Oratorien-Gesellschaft kündigt anläßlich ihres sechzigjährigen Jubiläums für die Zeit vom 1. bis 3. Mai ein Bachfest an. Man wird zwei Kantaten, das „Magnificat“, Orgel- und Kammermusikwerke und zum ersten Male in Newyork die „Matthäuspassion“ ungekürzt hören. Albert Stöffel ist der musikalische Leiter des Festes.

Der Generalintendant der Württembergischen Staatstheater in Stuttgart Otto Krauß plant für den Sommer dieses Jahres eine Reihe großer Festspielveranstaltungen. Als erste dieser Art sind für den Monat Mai Wagner-Festspiele vorgesehen, es folgen Mozart-Opern, die durch Mozart-Aufführungen in dem Ludwigsburger Schloß ergänzt werden (Juni und Juli). Ferner will der Generalintendant im Juni in nochmaliger sorgfältiger Durcharbeit die ganze Reihe der Uraufführungen der Staatstheater, die in dieser Spielzeit stattgefunden haben, wiederholen. Während des ganzen Sommers finden wieder auf dem von Otto Krauß neu geschaffenen Freilichttheater vor dem Großen Haus Opern-

und Schauſpielvorſtellungen ſtatt. Schließlich wird vom Juli bis September im Städtiſchen Ausſtellungsgebäude eine Theater-Ausſtellung veranſtaltet.

Der Rat der Stadt Leipzig veranſtaltet gemeinſam mit der Kulturpolitiſchen Abteilung der NSDAP-Leipzig anläßlich der Grundſteinlegung zum Leipziger Richard Wagner-Denkmal am 6. März im ſtädtiſchen Neuen Theater eine Feſtaufführung der „Meiſterſinger von Nürnberg“. Das Werk wird unter der Leitung von Paul Schmitz muſikaliſch vollkommen neu einſtudiert genau nach den Vorſchriften Rich. Wagners. An der Feſtwieſe im dritten Akt werden ungefähr 300 Sänger beteiligt ſein. Der Gewandhauschor und der NS-Lehrerbund haben ihre Beteiligung zugeſagt.

Eine Konradin-Kreutzer-Feier fand in der Geburtsſtadt des Komponiſten, Meßkirch, anläßlich der 100jährigen Wiederkehr der Uraufführung des „Nachtlagers in Granada“ ſtatt. Bürgermeiſter Wendling würdigte das Schaffen dieſes deutſchen Opernkomponiſten und legte an ſeinem Denkmal einen Kranz nieder. Werke des Meiſters umrahmten die Feier. Aus dem gleichen Anlaß wird im Norddeutſchen Rundfunk eine Gedenkſtunde in Form eines Zwiegeſpräches veranſtaltet.

Die von Wilhelm Krämer geſchaffenen und geleiteten „Ludwigsburger Schloßkonzerte“ werden in dieſem Jahre in den Monaten Juni bis Oktober durchgeführt. Das Programm ſieht vor: einen Abend zum Gedächtnis des Schloß-Erbauers Herzog Eberhard Ludwig, zwei Mozartabende (Kammermuſik), einen Abend in der Barock-Schloßkapelle (Werke von Schubart, Jommelli und Mozart), zwei weitere Abende mit Werken aus der Zeit des Herzogs Karl Eugen (Liederſpiele, Orcheſtermuſik von Jommelli, hiſtoriſches Ballett) unter Mitwirkung der Württemb. Staatstheater, einen Hugo Wolf-Abend und einen Brucknerabend. Das die Leitung beratende und unterſtützende Kuratorium der „Ludwigsburger Schloßkonzerte beſteht aus den Herren: Generalintendant Otto Krauß, Prof. Belſchner, Oberſt Breyer, Oberbürgermeiſter Dr. Frank, Dr. Karl Grunsky, Oberregierungsrat Dr. Hermann und Oberbaurat Jeremias.

An Muſikfeſten des Jahres ſind bisher vorgeſehen: vom 1. bis 2. April das Schleſiſche Evangeliſche Kirchenmuſikfeſt in Breslau; im Mai ein Muſikfeſt und eine Beethoven-Woche in Bonn; im Mai Hiſtoriſche Schlußkonzerte im Fürſtenſaal des Bruchſaler Schloſſes; 28.—30. April das 3. Internationale Bucknerfeſt in Mannheim; Juni bis September acht Schloßkonzerte in Ludwigsburg; vom 3. bis 7. Juni das Tonkünſtlerfeſt des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins in Wiesbaden; vom 16.—18. Juni ein Händelfeſt in Krefeld-Uerdingen; vom 6. bis 8. Juli die vierte Nürnberger Sängerwoche in Nürnberg; im Juli das Muſikfeſt „Das junge Deutſchland“ in Bad Pyrmont; in der zweiten Hälfte des Juli eine Muſikfeſtwoche in Swinemünde; während der zweiten Julihälfte eine Theater-Feſtwoche, verbunden mit einem Muſikfeſt in Bad Elſter; Mitte Auguſt das Thüringiſche Muſikfeſt in Bad Salzungen; im September eine Muſikfeſtwoche in Donaueſchingen; im Oktober das Spohr-Muſikfeſt zum 75. Todestage des Komponiſten in Kaſſel.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Auf Anordnung des Führers der Angeſtelltenſchaft Albert Forſter ſind die Muſiker des Verbandes der Theaterangeſtellten und ähnlicher Berufe in den Fachverband B der Reichsmuſikerſchaft übergeführt worden. Der Führer des Fachverbandes B der Reichsmuſikerſchaft iſt Prof. Dr. h. c. Guſtav Havemann. Die Abwicklung der Geſchäfte der Überführung geſchieht durch die zuſtändigen Dienſtſtellen. Eingriffe irgendwelcher Art ohne Anweiſung der Deutſchen Angeſtelltenſchaft bzw. der Reichsmuſikerſchaft ſind ſtrengſtens unterſagt.

GMD Ladwig hat als Führer der „Dresdner Philharmonie“ der Preſſe von einer erſchütternden Notlage des Orcheſters Mitteilung gemacht, die durch die ſtark verminderte Beſchäftigung des Orcheſters im Dienſte der „Mirag“, Zuſammenbrüche von Beſucherorganiſationen, Herabſetzung des ſtädtiſchen Zuſchuſſes auf die Hälfte des bisherigen Betrages, ſowie die erhebliche Kürzung des Honorars für das Sommerengagement in Bad Pyrmont zurückzuführen iſt. Demnach können keine Gehälter mehr ausgezahlt werden, und die Schulden betragen 15 000 Mark. Es ſteht zu erwarten, daß mit Hilfe der Regierungsſtellen die Exiſtenz des verdienſtvollen Orcheſters geſichert bleibt.

Die Reichsmuſikkammer hielt vom 13. bis 17. Februar ihre erſte Arbeitstagung, über die wir in unſerem Hauptteil eingehend berichteten. Der bei dieſer Gelegenheit bekanntgegebene Verwaltungsausſchuß ſetzt ſich aus den folgenden Herren zuſammen: Hans Adler, GMD Prof. Herm. Abendroth, Dr. Benecke, Herm. Blume, GMD Dr. Karl Böhm, Max Brockhaus, Dr. Max Burkhardt, Max Doniſch, Walther Fiſcher, Prof. Dr. Karl Haſſe, Reg.-Rat Hillburger, Hermann Henrich, Prof. Karl Klingler, GMD Prof. Hans Knappertsbuſch, GMD Prof. Rudolf Kraſſelt, Eduard Künnecke, A. E. Martin, Dr. Plugge, GMD Prof. Dr. Peter Raabe, Hugo Raſch,

Prof. Walter Rein, Hans Renner, Leo Ritter, Marc Roland, Horſt Sander, Prof. Dr. Arnold Schering, Prof. Dr. Georg Schumann, Hans Sellſchopp, Dr. Fritz Stege, Karl Stietz, Prof. Dr. Karl Straube, Prof. Carl Thiel, Prof. Richard Trunk, Reg.-Rat Dr. Weber, Reg.-Rat Dr. Wiedwald und ſämtlichen Landesleitern des Fachverbandes B „Reichsmuſikerſchaft".

Das Deutſche Muſikinſtitut für Ausländer in Berlin ſchreibt für die Zeit von Ende Mai bis Anfang Auguſt Sommerkurſe im Marmorpalais zu Potsdam und in der Thomaskirche zu Leipzig aus, in denen folgende Künſtler perſönlich unterrichten werden: Klavier: Edwin Fiſcher, Wilhelm Kempff und C. A. Martienſsen, Orgel: Günther Ramin, Clavicembalo: Günther Ramin, Violine: Georg Kulenkampff, Violoncello: Paul Grümmer, Viola da Gamba: Paul Grümmer, Kammermuſik: Paul Grümmer, Operndarſtellung: Anna Behr-Mildenburg, Geſang: Paul Lohmann und Franziska Martienſſen-Lohmann. Nähere Auskunft erteilt das Deutſche Muſikinſtitut für Ausländer Berlin-Charlottenburg 2, Faſanenſtraße 1.

Im Rahmen der diesjährigen Hauptverſammlung der Ortsgruppe München der Internationalen Bruckner-Geſellſchaft ſpielte Karl Höller Orgelkompoſitionen des Meiſters, während Oskar Lang an Hand von Lichtbildern über die Brucknerſtätten in Linz und St. Florian ſprach.

Die Niederſächſiſche Muſikgeſellſchaft, die im vergangenen Herbſt unter dem Vorſitz von Dr. Fritz Pauli-Hamburg begründet wurde, hat Oberlandeskirchenrat Dr. Mahrenholz und Dr. Gerhart Bittrich mit der Herausgabe einer Folge „Niederſächſiſcher Chormuſik" für den praktiſchen Gebrauch beauftragt. Der Publikationsausſchuß unter Prof. Dr. Hoppe bereitet ſoeben als 1. Heft der „Veröffentlichungen der Niederſächſiſchen Muſikgeſellſchaft" des jungen niederſächſiſchen Komponiſten Hans Kammeier „Kleine Oſterkantate" vor.

Die Max Reger-Geſellſchaft legt ſoeben die erſte Lieferung des mit Unterſtützung der Deutſchen Akademie in München erſcheinenden Thematiſchen Verzeichniſſes der im Druck erſchienenen Werke Max Regers vor, deſſen Herausgabe Prof. Dr. Fritz Stein beſorgt.

Prof. Robert Reitz (Viola d'amore), Konzertmeiſter Walter Schulz (Viola da Gamba) und Marthe Bereiter (Cembalo) haben ſich zu einem „Weimarer Kammertrio für alte Muſik" zuſammengeſchloſſen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Zu Profeſſoren wurden ernannt: die Lehrer des Landeskonſervatoriums zu Leipzig: Carl Herrmann, Edmund Heyneck, Karl Hoyer, Friedrich Högner und Otto Wittenbecher.

Prof. Dr. Felix Oberborbeck, bisher ſtädt. Muſikdirektor in Remſcheid, wurde zum Direktor der ſtaatl. Hochſchule für Muſik in Weimar berufen.

Das Deutſche Inſtitut der Univerſität Breslau hat den Dramaturgen und Regiſſeur des Stadttheaters Dr. Siegmund Skraup mit der Abhaltung von Theaterkurſen beauftragt. Dr. Skraup lieſt über dramaturgiſche, regietechniſche und theaterkritiſche Probleme.

In einem Vortrag vor dem Deutſchlehrerverband im Berliner Zentralinſtitut für Erziehung und Unterricht ſprach Prof. Dr. Arnold Schering über die Entfaltung des Germaniſchen in der großen deutſchen Muſik.

Prof. Dr. Fritz Stein hielt vor der „Geſellſchaft der Freunde der Martin Luther-Univerſität" in Halle einen anregenden Vortrag über „Max Reger — der Menſch".

Prof. Dr. Hermann Unger und K. H. Pillney (Köln) wurden zu Mitgliedern des Prüfungsausſchuſſes für Privatmuſiklehrerprüfungen ernannt.

Richard Greß, der Direktor der Weſtf. Schule für Muſik in Münſter wurde von der „Rassegna dorica", die ein Referendum über das Studium der muſikaliſchen Kompoſition herausgibt, aufgefordert, ſeine Lehr-Erfahrungen auf dem Gebiete des Kompoſitionsunterrichtes zur Veröffentlichung in Italien ſchriftlich niederzulegen. k.

Das Lipp. Landeskonſervatorium in Detmold (Dir. Erwin Kerſchbaumer) veranſtaltet alljährlich 8 Abonnementskonzerte, die hauptſächlich von den Lehrkräften des Inſtitutes beſtritten werden und deren Reinertrag zur Erhaltung des Konſervatoriums nicht unweſentlich beiträgt, zumal ſich die Konzerte eines außerordentlichen Zuſpruches erfreuen.

Armin Knabs Marionettenſpiel-Ouvertüre „Prinzeſſin und Gaukler" wurde im 3. Konzert des Staatskonſervatoriums Würzburg unter Hermann Zilchers Leitung mit großem Erfolg uraufgeführt. Im gleichen Konzert wurde Hermann Zilcher als Soliſt des Klavierkonzertes von Schumann ſtürmiſch gefeiert, während in einem weiteren Konzert der erſte Satz von Hermann Zilchers Klavierkonzert in h-moll zur Aufführung kam.

KIRCHE UND SCHULE

In der Univerſitätskirche zu Leipzig veranſtaltete Friedrich Högner in den letzten vier Monaten acht Orgelvorträge mit Geſangs- oder Inſtrumen-

talſoliſten, wobei Werke von Scheidt, Buxtehude, Lübeck, Händel, Bach, Corelli, Nardini, Vivaldi, Reger, H. E. Koch und J. N. David zur Aufführung gelangten.

Der bisherige Präfekt an der Kirchenmuſikſchule zu Regensburg, Dr. Karl Forſter, wurde zum Domkapellmeiſter an der St. Hedwigs-Baſilika in Berlin ernannt.

Zur Einweihung der neuen Orgel in der Pauluskirche Berlin-Zehlendorf veranſtaltete die hochbegabte, junge Organiſtin Traute Wagner, Schülerin von Prof. Fiſcher und Günther Ramin, einen Orgelabend mit Werken von Vincent Lübeck, Bach und Reger. Die Preſſe erkennt die Leiſtungen der Künſtlerin rückhaltlos an.

Prof. Heinrich Zöllners „Lutheroratorium" wurde nach ſeinen zahlreichen Aufführungen im November des vergangenen Jahres nun ſoeben auch in der großen Stadtkirche zu Wiesbaden vom dortigen Bachverein und Ringkirchenchor geſungen (Leitung Kurt Utz, Mainz). Auch in Hermannſtadt in Rumänien wird das Werk in Kürze zur Aufführung gebracht.

Der Jahresbericht 1933 des Ev. Kirchenchores Roth bei Nürnberg (Leitung Heinrich Loeber) weiſt ein 17maliges Auftreten des Chores mit 34 größeren und kleineren Chorwerken von J. S. Bach, M. Praetorius, Haßler, Andr. Hammerſchmidt, Joh. Walther, Melchior Franck, Joh. Wolfg. Franck, Schütz, Jeep, Michael Haydn, Mozart, Phil. Wolfrum, Otto Richter, Fritz Binder, Karl Kraft u. a. auf. Das Wirken des Chores hat auch in der Preſſe ſtarken Widerhall gefunden.

Die von Domorganiſt Horſt Schneider ſeit 9 Jahren im Dom gebotenen Geiſtlichen Abendmuſiken ſind der Mittelpunkt der kirchenmuſikaliſchen Arbeit in Bautzen. Über die geleiſtete Arbeit in kirchlicher und kultureller Hinſicht mögen folgende Zahlen einen Überblick geben: Geſamtzahl der aufgeführten Werke: 691, von Bach: 139, Bachs Vorgänger und Zeitgenoſſen: 183, Reger: 63, Zeitgenoſſen: 209. Beſondere Abende waren gewidmet: Bach 12, Reger 4, Brahms 2, Alte Meiſter 9, Zeitgenoſſen 18. Hin und wieder wurden Abendmuſiken zu Zyklen zuſammengefaßt: „Fünf Jahrhunderte Kirchenmuſik", „Der Choral in der evangeliſchen Kirchenmuſik", „Meiſterwerke zeitgenöſſiſcher Kirchenmuſik", „Meiſterwerke alter Kirchenmuſik". Insgeſamt betrug die Beſucherzahl 46 000, ein Beweis für den Widerhall, den dieſe Arbeit in der Gemeinde gefunden hat, zumal vordem in Bautzen nichts Gleichartiges beſtanden hatte.

Organiſt Artur Kalkoff an der Reglerkirche zu Erfurt brachte im Laufe dieſes Winters in ſeinen ſehr geſchätzten, allmonatlichen Geiſtlichen Abendmuſiken folgende Werke zum Vortrag: Joh. Seb. Bach: Praeludium und Fuge G-dur, h-moll, C-dur, Toccata F-dur und d-moll; Reger: Toccata und Fuge e-moll—E-dur, d-moll—D-dur; Günther Ramin: Fantaſie in e-moll, außerdem Joh. Nep. David und viele alte Meiſter für Orgel, ſowie viele Vokal- und Inſtrumentalkompoſitionen alter und moderner Meiſter mit Orgelbegleitung.

Die beiden jungen Säckinger Kurt Layher (Bariton) und Erich Lübke (Orgel) veranſtalten ſoeben in Südbaden eine Reihe von Kirchenkonzerten mit Werken von J. S. Bach, Reger, Wolfrum und Brahms (u. a. vier ernſte Geſänge op. 121).

Karl Seubel veranſtaltete in Münſter ein Kirchenkonzert mit vorwiegend norddeutſcher Barockmuſik.

Otto Jochums Millenariumsfeſtmeſſe „Salve Regina" kam gelegentlich der Jahrtauſendfeier von Kloſter und Waldſtatt Einſiedeln Ende Januar in Gegenwart des Komponiſten zur Uraufführung.

Heinrich Spittas „Deutſche Meſſe" a cappella kam kürzlich durch den Dresdner Kreuzchor unter KMD Mauersberger zur Aufführung. Seine Schulkantate „Winteraustreiben" erklang in Bern, Zürich und Hermannſtadt.

Organiſt Kirchmair ſpielte kürzlich Paul Krauſes Suite op. 33 auf der Kufſteiner Heldenorgel.

Der Kammerchor Bautzen ſang unter Leitung von Domorganiſt Horſt Schneider in den vergangenen Monaten die „muſikaliſchen Exequien" von Heinrich Schütz in Bautzen, Pulsnitz, und Löbau. Das Werk wurde mit großer Anteilnahme aufgenommen.

Paul Coenens Chaconne für Violine, V.-Cello und Orgel op. 19 kam in einem Abendkonzert in der Leipziger Andreaskirche Anfang Februar zur erfolgreichen Erſt-Aufführung.

Im Rahmen der 33. Tagung des Vereins ehemaliger Kirchenmuſiker in Rheinland und Weſtfalen in Dortmund ſprach Herm. Landgraeber über „Kirchenmuſik und Kirchenmuſiker im Dritten Reich". J. S. Bachs Weihnachtsoratorium kam unter Leitung von Gerhard Bunk zur Aufführung. Als nächſte Tagungsorte ſind Düſſeldorf bzw. Langenberg in Ausſicht genommen.

Die Meißener Kirchenchöre entfalteten im vergangenen Jahre eine ſehr rege Tätigkeit; nicht nur, daß ſie beinahe jeden Hauptgottesdienſt muſikaliſch ausſchmückten, ſondern ſie wirkten auch in einer Anzahl von Kirchenkonzerten vor vollen Gotteshäuſern in kirchlichem Sinne. Das Weſentlichſte ſei nachſtehend kurz aufgeführt: Frauenkirche (Kantor Jänig) Händel, Dettinger Tedeum, 2mal; Soliſt Konzertſänger Georg Bach, ein Nachkomme J. S. Bachs, ein vorzüglicher Baritoniſt (Pirna-Kopitz). Bach, 3. Brandenburgiſches Konzert. — Johanneskirche: Gaſtkonzert der Kantorei des Kirchenmuſikaliſchen Inſti-

Eine neue Schulkantate von Kurt Thomas

Das Schloß in Österreich

Kantate über ein Volkslied aus dem XVI. Jahrhundert
für Schülerchor und Schülerorchester
op. 18 b

Partitur RM. 6.—, Orchester- und Chormaterial ercheint in Kürze

Die musikalische Form des Werkes ist die der Variation, und zwar findet hier nicht die in manchen Kreisen bekannte Form aus dem vorigen Jahrhundert Verwendung, sondern die alte, schlichte und ungleich ausdrucksvollere Urform.

Das Werk bietet für die Aufführung durch Schülerchöre und -orchester keinerlei Schwierigkeit. Der Chor ist meist dreistimmig behandelt, die Solostimmen (Alt, Tenor, Baß) können auch durch Chorstimmen ersetzt werden. Die Orchesterbehandlung ist die gleiche wie in Kurt Thomas, „Spielmusik", die bereits in etwa 100 Schulen mit außerordentlichen Erfolg gespielt worden ist. Notwendig sind nur Geigen und Klavier, dazu können je nach Vorhandensein Violoncell und Kontrabaß, Holz-u. Blechbläser, Gitarre u. mancherlei Arten von Schlagzeug treten

Ein Werk, das der Spielfreudigkeit der Jugend in hohem Maße entgegenkommt und dem in weiten Kreisen erwachten Willen zur Wiedererweckung echten alten Volksliedgutes neuen Stoff bietet.

Früher erschien:

KURT THOMAS

Erste Spielmusik (Suite) op. 18 a für Schülerorchester

Marsch — Kanon — Tanz — Duett — Variationen — Marsch

Partitur RM 4.50, Streichstimmen je RM —.80
4 Harmoniestimmen je RM —.60

Erforderliche Instrumente: Violine I/III (evtl. Bratsche), Violoncell, Klavier oder Cembalo. Nach Belieben können hinzutreten: Flöte, Oboe oder Klarinette, Trompete oder Horn, 2 Pauken, Triangel und Kontrabaß. Transponierende Instrumente sind in C notiert.

Zu beziehen durch jede Musikalien- und Buchhandlung.

Breitkopf & Härtel in Leipzig

tuts zu Leipzig (Kurt Thomas); Chöre alter Meister, 137. Psalm von Kurt Thomas; Orgelwerke von Buxtehude, Bach und Reger (Organist Eisenberger, Leipzig). — Trinitatiskirche (Kantor Müller): Stabat mater von Franz Schubert; Totenfeier von Fritz Hentschel, beide Werke für Soli, Chor und Orchester. — Dom (KMD Hentschel): Gloria in excelsis für Soli, Chor, Orchester, Harfe und Orgel von Fritz Hentschel. Der Baritonist Kurt Rieger aus Dresden bewährte sich als ein in jeder Hinsicht empfehlenswerter Sänger. Orgelwerke (W. Fischer) und Gottsucherlieder für Sopran und Orgel (M. Reiche, Meißen), beides von Hans Fährmann. M. Menzel.

Karl Hoyer widmete sein 3. Orgelkonzert in der Nikolaikirche den Leipziger Komponisten: S. W. Müller, Reinhold Oppel, Günther Ramin und Karl Hoyer.

PERSÖNLICHES

Unser geschätzter Mitarbeiter, Universitätsorganist zu St. Pauli in Leipzig Friedrich Högner, der zugleich als Lehrer am Landeskonservatorium zu Leipzig wirkt, wurde zum Professor ernannt. Wir begrüßen diese wohlverdiente Auszeichnung aufs Herzlichste. Friedrich Högner ist Schüler von Prof. Dr. Karl Straube, kam dann in jungen Jahren als Kirchenmusikdirektor der evangelischen Kirche nach Regensburg, wo er das Musikleben der evangelischen Gemeinde mit außerordentlicher Energie sehr bald auf eine hohe Stufe hob. Es gelang ihm, den Evangelischen Kirchenchor wieder zu einem Oratorienverein zu machen, der unter ihm sein hervorragendes Können durch die Aufführung von Bachs Matthäus-Passion, des „Deutschen Requiem" von Johannes Brahms, einer großen Reihe von Bach-Kantaten, daneben aber auch durch Aufführung lebender Komponisten wie Karl Hasse, Ludwig Weber, Rudolf Eisenmann, Herm. Grabner, S. W. Müller, Gottfried Rüdinger, Karl Marx, Richard Wetz u. v. a. bewies. Friedrich Högner gehört heute zu den namhaftesten Orgelmeistern. Schon in seiner Regensburger Zeit veranstaltete er regelmäßig wertvolle Orgelaufführungen, wobei er besonders eine umfangreiche Pflege der Werke Joh. Seb. Bachs und Max Regers betrieb. Ein besonderes Verdienst hat er sich durch die Entdeckung J. N. Davids als Orgelkomponisten erworben. Er war der Erste, der sich nachdrücklich und unermüdlich für das Schaffen J. N. Davids einsetzte. Nicht nur in Regensburg, sondern auch auf seinen ausgedehnten Konzertreisen durch ganz Süddeutschland brachte er die Werke Davids zur Aufführung und zu Ansehen. (Vgl. auch Friedrich Högners Aufsatz über J. N. David in der ZFM Februar 1932.) Aber nicht nur David galt seine Fürsorge unter den Lebenden, sondern auch Heinrich Kaminski, Richard Wetz, Joseph Renner, Günther Raphael, Kurt Thomas, Karl Hoyer u. a. In Leipzig gilt er neben Günther Ramin als der begabteste und zukunftsreichste Organist, der sich als Orgellehrer am Landeskonservatorium einer gesteigerten Wertschätzung und Beliebtheit erfreut. Leipzig kann stolz darauf sein, sich eine solch hervorragende Kraft gewonnen zu haben. Auch dies wieder ein Werk Karl Straubes, dessen Kreis ja im wesentlichen heute die Leipziger Musik und deren Ansehen in der Welt bestimmt. B.

Ministerpräsident Hermann Göring übernahm die Verwaltung der Preußischen Staatstheater.

Camilla Kallab, Mezzosopran der Dresdner Staatsoper, wurde nach der Teilnahme an der Südamerika-Tournée Fritz Buschs an das Leipziger Stadttheater verpflichtet.

Für die diesjährige Saison der Covent Garden Opera in London ist Herbert Janssen von der Berliner Staatsoper verpflichtet worden. Außerdem wird Janssen als Solist in zwei Orchesterkonzerten unter Sir Thomas Beecham in der Queens Hall mitwirken.

Der Oberspielleiter der Kölner Oper, Walter Felsenstein, wurde von Generalintendant Meißner ab nächster Spielzeit auf zwei Jahre als Oberspielleiter der Oper an die städtischen Bühnen Frankfurt a. M. verpflichtet.

Der Generalintendanz der Sächsischen Staatstheater ist es gelungen, den Oberspielleiter Hans Strohbach vom Landestheater in Darmstadt bereits vom 1. März 1934 ab an die sächsische Staatsoper zu verpflichten.

Prof. Max Strub hat eine Berufung als Leiter der Meisterklasse an der Münchener Akademie im Hinblick auf seine Tätigkeit an der Berliner Musikhochschule abgelehnt.

Die allgemeine wirtschaftliche Krise in Holland wird auch für das Amsterdamer Concertgebouw-Orchester Schwierigkeiten mit sich bringen. Holländischen Blättermeldungen zufolge soll mit einem Rücktritt Willem Mengelbergs als Leiter des Orchesters gerechnet werden. Zur Zeit bemüht sich der Gemeinderat in Amsterdam um einen Nachfolger für Mengelberg, wobei auch von einer möglichen Besetzung seines Postens durch einen ausländischen Dirigenten gesprochen wird.

Helge Roswaenge wurde zur diesjährigen Londoner Season für drei Gastspiele verpflichtet.

Auf mehrfaches Ansuchen hin ist das Rücktrittsgesuch des musikalischen Leiters der Schlesischen Funkstunde, Dr. Hermann Matzke, bewilligt worden.

Der Altenburger Generalintendant Bernhard Vollmer ist von seinem Amt zurückgetreten.

HEINZ SCHUBERT: Hymnus

für Sopran-Solo, gemischten Chor und mittleres Orchester

Uraufgeführt bei dem Züricher Tonkünstlerfest 1932

Weitere Aufführungen in: Aachen, Berlin, Bern, Bremen, Dessau, Dortmund, Düsseldorf, Essen, Gera, Köln, Leipzig, München, Nürnberg, Zürich. Weitere Aufführ. in Vorbereitung.

Neuerscheinung: HEINZ SCHUBERT: Die Seele

Ein Gesang für Alt-mezzo und Orgel . . . . Mk. 2.—. oder Kammerorchester

VERLAG TISCHER & JAGENBERG, G. m. b. H. KÖLN-BAYERNTAL

HERMANN WUNSCH:

Südpol-Kantate

für gemischten Chor und Orchester

Ein knapp geformtes Werk, das in 4 Sätzen den tragischen Verlauf der Südpolexpedition des Kapitäns Scott (1910) schildert und mit einem Requiem auf die Opfer schließt.

Heroische Kunst: „. . . Ganz und gar aus dem Geist und dem kühnen Tatenbereich unserer Zeit gedacht . . .“
„Wir empfingen einen ungewöhnlich starken Eindruck von diesem Werk . . .“
„. . . Die Musik Wunsch's ist ehrlich, seine Tonsprache schlicht . . .“
„. . . untermalt feinsinnig und unaufdringlich die Stimmung des Geschehens . . .“

Orchester-Material leihweise

Fordern Sie Kataloge und Prospekte über unsere klassische u. zeitgenössische Chormusik

Henry Litolff's Verlag / Braunschweig

In unserem Verlage erschienen von

Heinz Schubert

Sinfonietta für Orchester

Das Werk verrät bedeutendes Können und ursprüngliche musikantische Kraft.
Allgemeine Musikzeitung.

Einfallmäßig, klanglich und formal überraschend gesunde, unmittelbar wirkende Musik.
Königsberger Hartung'sche Zeitung

(Aufführungen bisher u. a. in: Dortmund, Hildesheim, Leipzig, München.)

Concertante Suite für Violine und Kammerorchester

Ausdruck einer starken Individualität. Das Werk überrascht durch die Fülle des Klanges. Themen von starker Ausdrucksfähigkeit, Rhythmen lebendig und eigenartig. Zeitschrift für Musik.

Eine Musik, der man sich ganz seltsam nahe fühlt. Die Wiedergabe wurde zu einem musikalischen Erlebnis Hildesheimer Abendblatt.

(Aufführungen bisher u. a. in: Dortmund, Hildesheim, München, Zürich)

Partituren bereitwilligst zur Ansicht

RIES & ERLER
G.M.B.H., BERLIN

JOSEPH HAYDN

Soeben erschienen!

Sechs leichte Sonatinen für Klavier Herausgegeben von **Waldemar Woehl**

Diese Sonatinen erscheinen hier erstmalig in einer Ausgabe für den Unterricht in praktischer Heftform. Sie vermitteln dem Lernenden die erste Berührung mit Form und Spieltechnik der klassischen Sonate und sind schon aus diesem Grunde nicht nur für die gewissenhafte Musikerziehung, sondern auch für die ernsthafte Hausmusikpflege vorzüglich geeignet.

Erschienen in der Sammlung „Werkreihe für Klavier“. Ed. Schott Nr. 2333 M. 1.50

Ausführlicher Prospekt mit Notenproben kostenlos.

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

Kommissarischer Leiter wurde Dr. Heinz Drewes.

Der neue Breslauer Rundfunkintendant Hans Kriegler wurde vom Reichssendeleiter Hadamovsky feierlich in sein Amt eingeführt.

Staatskapellmeister Paul Schmitz (Leipzig) wurde als Gastdirigent für die Münchener Festspiele 1934 berufen.

Intendant Curt Gerdes vom Stadttheater Altona wurde seine Amtes enthoben.

Die Gesamtleitung der Breslauer Städtischen Bühnen übernahm Generalintendant Max Berg-Ehlert. Die Vorgänger Berg-Ehlerts, Operndirektor Kurt Schmidt-Belden und Schauspieldirektor Walter Bäuerle, sind beurlaubt worden.

Anstelle von Dr. Prasch wurde Franz Everth, Oberspielleiter von Köln, als Intendant für zwei Jahre nach Kassel berufen.

Der Solocellist Richard Klemm (Berliner Staatsoper) übernahm die Leitung der Kammermusikklasse am Sternschen Konservatorium.

Maria Toll, die bekannte Berliner Konzertsängerin, die seit zwei Jahren eine Professur für Gesang an der Kaiserlichen Musik-Akademie in Tokyo bekleidet, hat ihren Vertrag auf weitere zwei Jahre verlängert. So sehr diese Verlängerung im Interesse unseres Deutschtums und der Kaiserlichen Akademie zu begrüßen ist, so ist doch zu bedauern, daß diese begabte Sängerin auf weitere zwei Jahre ihrem eigentlichen Berufe als Konzertsängerin fernbleibt.

Der Münstersche Musikpädagoge Franz Ludwig wurde zum Musikfachberater im Bereich des Gaukulturamtes Westfalen Nord der NSDAP ernannt. Ludwigs vor einiger Zeit in Münster uraufgeführtes Chorwerk „Bergan", ein im Stil Regers komponiertes Werk, wird auf der Nürnberger Sängerwoche aufgeführt werden. k.

Geburtstage.

Der Klavierpädagoge und Klavierkomponist Professor Adolf Ruthardt feierte am 9. Februar seinen 85. Geburtstag. Er war in den Jahren 1885 bis 1914 Lehrer am Leipziger Konservatorium. Die Musikwelt dankt ihm eine große Anzahl von Klavierkompositionen und Klavier-Unterrichtswerken, einen „Wegweiser durch die Klavierliteratur", einen „Führer durch die Literatur des Männergesanges" u. v. a.

Marie Renard, spätere Gräfin Kinsky, Mitglied der Prager, Berliner und Wiener Oper, wurde 70 Jahre alt.

Prof. Oscar Bie, bekannter Theaterschriftsteller, wurde am 9. Februar 70 Jahre alt.

Der Münchener Komponist Gustav Drechsel beging am 16. Februar seinen 60. Geburtstag. Er ist aus musikalischer Familie auf Schloß Issigau bei Hof geboren. Sein Drang zur Musik führte ihn zu Rheinberger nach München. In Berlin gründete er später das Blüthner-Orchester. 1926 beendete er seine komische Oper „Don Juans Ende", in der er die deutsche Linie Lortzing—Nicolai fortsetzt. Die Oper wurde in Ingolstadt uraufgeführt und von der Wandertruppe „Münchener Opernbühne" in Bayreuth, Ansbach und Tölz gebracht. Außer zwei dreisätzigen symphonischen Dichtungen schuf er zwei Orchestersuiten. Eine zweite Oper hat der vom Leben schwer Geprüfte in Arbeit.

Carlfriedrich Pistor, Kammermusiker in Schwerin, Komponist der erfolgreich aufgeführten Opern „Die Geige Amadei" und „Der Alchimist", wurde 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† Marie Netter, Klavierpädagogin und Musikschriftstellerin, in Mannheim im Alter von achtundsiebzig Jahren.

† Dr. Paul Bruns, sehr geschätzter Gesangspädagoge und Verfasser von gesangstechnischen Schriften, in Berlin am 3. Februar.

† Georg Capellen, Musikschriftsteller und Kritiker, namentlich auf dem Gebiet der exotischen Musik, in Hannover im Alter von 63 Jahren.

† Hans Neuner, der letzte Nachkomme der berühmten Geigenbauerfamilie aus Mittenwald.

† Hermann Niemetz, ehemaliges Mitglied der Dresdner Oper, im Alter von 87 Jahren.

† Paul Kochanski, berühmter Violinkünstler, Professor am Newyorker Konservatorium.

† Paul Hiller, Sohn von Ferdinand Hiller, bekannter Kritiker und Schriftsteller (Opernübersetzungen), Inhaber der Goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft, am 24. Januar im Alter von 81 Jahren.

† der Violinvirtuose Rudolf Fitzner in Wien im Alter von 65 Jahren, der Leiter des nach ihm benannten Streichquartetts, das sich durch Erstaufführung wertvoller Neuerscheinungen der Kammermusik große Verdienste erworben und auch im Ausland Ansehen genossen hat. Der zuletzt schwerkranke Künstler hatte 1930 nach dem Tode seiner Frau einen Selbstmordversuch gemacht und verfiel bald darauf in geistige Umnachtung.

† am 23. Februar der bekannte englische Komponist Edgar Elgar.

BÜHNE

Die Aachener Oper wurde von der Stadt Maastricht zu einem Gastspiel eingeladen. Auch andere holländische Städte werden in nächster Zeit dem Beispiel Maastrichts folgen.

Die Subvention für das Dortmunder Stadttheater ist um 150 000 Mark erhöht worden.

ZEITGENÖSSISCHE HAUSMUSIK

IN DER COLLECTION LITOLFF

Für Violine und Klavier

Paul GRAENER: „Choral im Grünen"

bearbeitet von Detlev Grümmer

C. L. Nr. 2775a . . . . . Preis RM 1.—

Für Violoncello und Klavier

Paul GRAENER: „Choral im Grünen"

C. L. Nr. 2775b . . . . . Preis RM 1.—

„Wolken und Wind"

C. L. Nr. 2775c . . . . . Preis RM 1.20

bearbeitet von Paul Grümmer

Die „3 Klavierstücke" von Paul Graener mit ihrer feinen, zarten Lyrik wurden so auch den beiden wichtigsten Streichinstrumenten zugänglich gemacht.

Ferner für Violine und Klavier

Karl HASSE: „Suite in D-Dur

Sechs Stücke für Violine und Klavier, op. 29

C. L. Nr. 2778 . . . . . Preis RM 3.—

Die „Zeitschrift für Musik" schreibt: „. . . . Das Werk erfüllt alle Anforderungen, die man an gute Hausmusik stellen muß, in vollstem Maße. Es ist musikalisch einfallsreich, verfällt nicht in asketische Prinzipien der „Neuerer um jeden Preis" und weiß trotzdem rhythmisch wie melodisch eigene Wege zu gehen, die auch vom Standpunkt des Pädagogen betrachtet zu erfreulichen Möglichkeiten führen." (H. Studeny)

Die „S. V. - Zeitung" (Zeitung des Sondershäuser Verbandes) schreibt: „. . . . Das sechssätzige Werk zeichnet sich durch sehr warmblütige, edle Melodik und durch feine Satzkunst aus, deren Wurzeln unverkennbar in Reger begründet sind. Besonders hervorzuheben sind die getragenen Sätze und das urgesund kräftige Allegro scherzando (Satz 3). Beiden Spielern sind dankbare und anregende Aufgaben gestellt." (P. Mittmann)

und andere anerkennende Urteile!

Henry Litolff's Verlag / Braunschweig

Der neueste große Erfolg

unter Furtwängler

in Hamburg (12. Januar)

und Berlin (15. Januar)

Sigfrid Walther Müller

Heitere Musik

für Orchester op. 43

Hamburger Tageblatt: Eine leichtflüssige, mit geistreichem Schwung diktierte Arbeit.

Hamburger Anzeiger: Die Krönung des sehr beifällig aufgenommenen Werkes sind rhythmisch und figurativ vielfältige Variationen über „Alle Vögel sind schon da", die wie in einem buntschillernden Kaleidoskop wechseln.

Hamburger Correspondenz: Die glänzende Wiedergabe tat ein Übriges, sodaß man von einem ehrlichen Erfolg dieser „Heiteren Musik" berichten kann.

*

Verlangen Sie die Partitur zur Ansicht vom

Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig

Soeben erschien

im Verlag der Gesellschaft für Stimmkultur

Berlin-Wilmersdorf

von GEORGE ARMIN

Kleines Stimmlexikon und Merkbüchlein

geb. Mk. 2.40, brosch. Mk. 1.80

Seltsame Stimmkrisen. Ein Stimmerlebnis Mk. —.80

Altitalienische Gesangsmethoden auf Papier.

Eine Abrechnung. Mk. 1.20

Zum Tag der Arbeit!

Schaffendes Volk!

Lieder der Arbeiter, Bauern u. Handwerker, in 1 bis 3 stg. Satz, herausgegeben von Hans Fischer und Willi Herrmann.

Inhalt: Allen Gewalten zum Trotz sich erhalten / Tritt heran, Arbeitsmann / Der Bauernstand, der beste Stand / Ehret das Handwerk / Zum Feierabend.

Herbert Marx, Kantate der Arbeit!

Worte von Leonhard Hora, für 1 stg. Chor u. Instrumente / Partitur, Chor- u. Instrumentalstimmen. Aufführungsdauer etwa 1/4 Std.

Man fordere unser Verzeichnis: „Musik für Feste und Feiern im neuen Deutschland".

Ansichtssendung unverbindlich

Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H.

Musikpädagog. Verlag / Berlin-Lichterfelde

Das Krefelder Stadttheater plant die Einschränkung der Großen Oper zugunsten der italienischen Spieloper, Mozarts und Webers.

Der Heldenbariton Walter Großmann von der Berliner Linden-Oper wurde auf vierzig Abende für die nächste Spielzeit an die Wiener Staatsoper verpflichtet.

Generalintendant Dr. Ernst Nobbe vom Deutschen Nationaltheater in Weimar plant eine vergessene Oper von Flotow „Sein Schatten" unter der musikalischen Leitung von Ernst Bodart herauszubringen.

Die Uraufführung von Heinr. Dransmanns Oper „Münchhausens letzte Lüge" wird für März auf den Städtischen Bühnen Frankfurt a. M. vorbereitet.

Das Nürnberger Stadttheater wird im Frühjahr Busonis Oper „Dr. Faust" aufführen.

Die „Deutsche Musikbühne" gastierte in Süd- und Westdeutschland mit derartigem Erfolg, daß sie für April zu einer zweiten Reise nach Rheinland-Westfalen eingeladen wurde.

Das Coburger Stadttheater ist mit einem Zuschuß von 280 000 bzw. 270 000 Mark für die nächsten beiden Spielzeiten in seiner Existenz gesichert.

Im Museum der Pariser Oper befindet sich die Handschrift eines Singspiels „Don Sancho", des einzigen Opernversuchs des damals vierzehnjährigen Liszt. Das Werk, das im Jahre 1825 an der Großen Oper in Paris aufgeführt wurde, soll jetzt in Budapest wieder auf die Bühne kommen.

Das Stadttheater in Guben erzielte mit Raimunds „Verschwender" (Musik von Kreutzer) einen starken Erfolg.

Heinrich Zöllners „Versunkene Glocke" wird am Freiburger Stadttheater neu einstudiert.

Hermann Reutters „Dr. Johannes Faust" (nach dem Textbuch von Ludwig Andersen) wurde vom Opernhaus Frankfurt a. M. zur Uraufführung angenommen.

Alfred Casellas phantastische Oper „Frau Schlange" kommt Anfang März am Nationaltheater Mannheim zur Uraufführung.

Im Basler Stadttheater kam am 15. Februar die schweizerische Volksoper „Madrisa" des 1900 in Basel geborenen Komponisten Hans Haug (Text von Johannes Jegerlehner) zur erfolgreichen Uraufführung.

Ottmar Gersters Volksoper „Madame Liselotte" wird nach den erfolgreichen Aufführungen in Essen, Karlsruhe und Chemnitz auch an den Bühnen Heidelberg, Heilbronn, Frankfurt a. M., Mannheim und Krefeld vorbereitet.

Das musikwissenschaftliche Seminar der Universität München brachte kürzlich die älteste erhaltene Oper, Jacopo Peris „Euridice", unter Leitung des Bearbeiters, des jungen Münchener Komponisten Bernward Beyerle zur Aufführung.

Intendant Alfred Noller hat für die unter Leitung von Jens Keith stehende neue Tanzgruppe des Essener Opernhauses das „Deutsche Frühlingsspiel" von Karlheinz Gutheim zur gemeinsamen Uraufführung mit dem Hess. Landestheater Darmstadt angenommen; es handelt sich um ein Werk, das seine tänzerischen Motive aus alten deutschen Volksbräuchen der Osterzeit herleitet.

Das Augsburger Stadttheater brachte unter der musikalischen Leitung von Otto Miehler neben Délibes „Coppelia" das Werk „Der Dreispitz" von Manuel de Falla zur Erstaufführung.

KONZERTPODIUM

Das Berliner Philharmonische Orchester veranstaltete kürzlich sein erstes Konzert in Verbindung mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude". Unter Leitung von Hans Hörner erklang Webers Freischütz-Ouvertüre, Beethovens Klavierkonzert Es-dur (Solist Prof. Wührer) und Brahms' 2. Sinfonie.

GMD Leopold Reichwein ist auch für die kommende Spielzeit 1934/35 von der Wiener Konzerthausgesellschaft mit der Leitung der Abonnements-Orchesterkonzerte betraut worden. Es ist dies um so erfreulicher, als gegen diese Neubestellung knapp vor der Abhaltung der Vollversammlung jener Gesellschaft, also in der perfiden Absicht, die Neuwahl Reichweins zu hintertreiben, in der Wiener jüdischen Presse Stimmung gemacht worden war.

Als Auftakt zum Endkampf um das Schicksal des Saarlandes bringt der Chor des Saarbrükker Lehrergesangvereins im März sein erstes Konzert mit folgendem Programm: Richard Trunk: „O Land" und „Hitler" aus „Feier der neuen Front", Otto Jochum: „Deutsches Lied", Gulbins: „An das Vaterland" sowie die Uraufführung eines Werkes seines Chormeisters Otto Schrimpf: „Eddalieder" (Weisheit der Wala) nach Texten von Carl Schneider-Saarbrücken.

Die mehrstimmigen Gesänge und Chorlieder des Barock, die als Einzelausgaben zu Hans Joachim Mosers „Corydon" erschienen, wurden kürzlich an einem Vortragsabend des Kampfbundes für deutsche Kultur in Aachen zu erfolgreicher Aufführung gebracht.

Otto Siegls Männerchorwerk mit Sopransolo und Streichorchester „Klingendes Jahr" wird u. a. auch durch den Wiener Männergesangverein vorbereitet. Weitere Aufführungen in Linz a. D., Nürnberg (Sängerwoche), Philadelphia, Saarbrükken, Stettin, Ulm, Weida i. Thür. u. a. stehen bevor.

Die Crefelder Pianistin Olly Hermanns-Papenmeyer spielte im Rahmen eines Klavierabends im

Völkische Kultur

Monatsschrift für die gesamte geistige Bewegung des neuen Dentschlands

Herausgeber: Dr. Rudolf Buttmann und Dr. Wolfgang Nufer

Sie bringt neben den Erstveröffentlichungen bedeutendster Dichter, Wissenschaftler und Künstler im Hauptteil einen Überblick über das gesamte Geschehen im deutschen Kulturleben der Gegenwart als ständigen Bericht in der Umschau. Die Persönlichkeit des Mitherausgebers Dr. Buttmann, des Leiters der Kulturpolitik im Reichsinnenministerium, bürgt dafür, daß nur die berufensten Vertreter der einzelnen Fachgebiete in maßgeblicher Weise zu den wichtigsten Vorgängen im Kulturleben Stellung nehmen.

Fordern Sie kostenl. Prosp. u. Probenummer. Jahresbezug (12 Hefte) RM 9.60 u. Bestellgeld

Wilh. Limpert-Verlag, Dresden-A. 1

NEUE WERKE im Verlage von

M. P. Belaieff in Leipzig

Borodine (A.)

Danses Polovtsiennes de lopéra „Le Prince Igor" pour Violon et Piano par Pantcho Vladigueroff — M 6.—

Lopatnikoff (N.)

Op. 6a. 2 me Quatuor en Ut pour 2 Violons, Alto et Violoncelle
Partition . . . . net 2.—
Parties séparées . . . . 8.—

Tscherepnin (N.)

Oper „Wanjka". Klavierauszug mit russ. Text net 8.—

Wihtol (J.)

Op. 66. Pierres précieuses. (I. Améthyste. II. Emeraude. III. Perles. IV. Rubis. V. Brillant. Finale.) Suite pour Orchestre. — Edelsteine. Suite für Orchester.
Partitions d'orchestre . . . . net 8.—
Parties d'orchestre . . . . net 12.—
Parties supplémentaires . . . . . à net —.60

Winkler (A.)

Op. 29. Quintuor en ré mineur pour Piano, 2 Violons, Alto et Violoncelle. I. Destin d'un héros. II. Aux Champs Elysées. III. En Enfer. Intermezzo. IV. Sur terre. Quasi Fantasia . . . . 15.—

Edition-Ricordi mit dem großen Repertoire italienischer sinfonischer Werke

Verzeichnis moderner Komponisten:

Alaleona — Alfano — Amfitheatrof — Barbara Giuranna — Bianchi — Bianchini — Bossi, M. E. — Bossi, R. — Brugnoli — Carabella — Casavola — Casella — Castaldi — Castelnuovo/Tedesco — Cicogna — Clausetti — Coppola — Corti — Davico — De Nardis — De Sabata — Dubensky — Ferro — Finzi — Franchetti — Gandino — Gasco — Gaubert — Ghedini — Gibilaro — Gnecchi — Guarnieri, A. — Guarnieri, Fr. — Guerrini — Gui — Ivanova — Jacchia — Jachino — Laparra — La Rosa Parodi — Lattuada — Lopez Buchardo — Lualdi — Malipiero — Mancinelli — Marinuzzi — Mariotti — Martucci — Masetti — Melchiorre — Michetti — Molinari — Montemezzi — Mortari — Mulè — Musella — Napoli — Nordio — Panizza — Parelli — Perosi — Petrassi — Pick/Mangiagalli — Pilati — Pitt — Pizzetti — Porrino — Pozzoli — Pratella — Respighi — Rocca — Rossellini — Santoliguido — Tebaldini — Tommasini — Toni — Troiani — Veretti — Vittadini — Wolf-Ferrari — Zandonai.

*

Spezialkatalog mit biographischen Angaben (ital.), Daten der Uraufführung und Angaben der Besetzung, stellen wir den Herren Dirigenten kostenlos zur Verfügung.

G. RICORDI & CO., LEIPZIG 05

Hamburger Blüthnersaal und in Braunschweig die Improvisation und Passacaglia von Hans Hermanns.

Max Trapps Symphonie Nr. 4 in b-moll kam im 5. Konzert der Philharmonischen Gesellschaft in Bremen zur Erstaufführung.

Hermann Simons „Choräle der Nation" und Georg Vollerthuns soeben erschienene neue Chöre werden im nächsten Chorkonzert zu Säckingen unter Leitung von Curt Layher zur Erstaufführung kommen.

In einem Orgelkonzert im Landeskonservatorium zu Leipzig brachte Friedrich Högner Max Martin Steins Triosonate G-dur für Orgel zur Uraufführung, sowie dessen Tokkata und Fuge d-moll für Orgel und J. N. Davids Präludium und Fuge a-moll für Orgel zur Erstaufführung.

Im 3. Abonnementskonzert des Philharmonischen Orchesters Hannover unter Leitung von Karl Gerbert wurde der Erstaufführung der 2. Sinfonie von Aug. Weweler großer Publikums- sowie auch Presseerfolg zuteil. Desgleichen den Solisten des Beethoven-Tripelkonzertes: Clara Spitta (Klavier), Erwin Kerschbaumer (Violine), Eleanor Day (Cello).

Der junge Baß-Bariton Werner Drosihn, aus der Schule des bekannten Oratoriensängers Kurt Wichmann hervorgegangen, hat eine aussichtsreiche Laufbahn vor sich. Im vergangenen Jahre hat er mit großem, von der Kritik anerkanntem Erfolg in zahlreichen Städten Mitteldeutschlands in Kantaten und Oratorien von Bach, Haydn, Liszt, Brahms, Kaun u. a. mitgewirkt. Auch als kultivierter Liedersänger hat sich der in Halle ansässige Künstler mehrmals vorgestellt. hk.

Herm. Ungers „Türkisch-armenische Suite für Orchester" gelangte in Remscheid unter MD Oberborbeck in Gegenwart des Komponisten und im Südfunk unter Leitung von W. Strienz (Übertragung auf drei Sender) zur Aufführung. Sein „Konzert für Orchester" op. 61 erklang Mitte Februar erstmals in Bielefeld unter MD Werner Gößling.

Hermann Grabners „Gesang zur Sonne" für Altsolo, Chor und großes Orchester nach Worten von Hans Carossa wird am 20. Februar von der Robert Franz-Singakademie in Halle unter Leitung von Prof. Dr. A. Rahlwes uraufgeführt. Das Programm des gleichen Konzerts bringt Beethovens „Ruinen von Athen" in neuer Konzertfassung.

Hermann Erpfs neues Chorwerk „Himmlische Ernte" (nach Text von Hermann Burte) kam in Essen unter MD Schüler zur Uraufführung.

Otto Jochums „Der Jüngste Tag" (nach Worten von Arthur Maximilian Miller) kam bisher in Frankfurt a. M. (UA 1932, zwei Wiederholungen 1933), München (Lehrergesangverein), Aachen (Prof. Dr. Raabe), Augsburg, Berlin (Singakademie-Prof. Dr. Gg. Schumann), Braunschweig (zwei Wiederholungen) zur Aufführung.

Curt v. Gorrissens „Ernste Lieder" werden demnächst in Hannover, Leipzig, Bautzen, Wiesbaden, Heidelberg und Schwarzenberg gesungen.

Siegfried Kuhns h-moll Sonate kam in Karlsruhe durch G. Val. Panzer zur erfolgreichen Erstaufführung.

Dir Orchestersuite von Hans Wedig gelangt in diesem Winter in Hamburg, Leipzig, Schwerin und Heidelberg zur Aufführung, der deutsche Psalm für gem. Chor und Orchester in Frankfurt und Köln; die Uraufführung seiner „Passionskantate" für 2 Soli, gem. Chor und Orchester op. 6 wird für 20. März von MD Johannes Schüler in Essen vorbereitet.

Musikschriftsteller und Dirigent Dr. Kurt Kreiser eröffnete mit dem Sinfonieorchester der Dresdner Philharmonie im akustisch vorzüglichen „Dresdner Albert-Theater" (ehem Kgl. Schauspielhaus) die fünfte Reihe seiner beliebt gewordenen historisch-pädagogischen Orchesterkonzerte. In diesem Jahre sind neben bekannten sinfonischen Werken deutscher Klassiker und Romantiker an Seltenheiten vorgesehen: Scherzosätze deutscher Kleinmeister; die im Handel vergriffene, zündende Budapester Festouvertüre von Robert Volkmann, eine Fest-Ouvertüre von Friedrich dem Großen, Beethovens „Schlacht bei Vittoria", ferner am 16. 3. 34 eine Uraufführung von Kurt Kreiser: „Vita"-Fantasie für großes Orchester und menschliche Stimmen.

Günther Schulz-Fürstenberg konzertierte mit Erfolg in Schlesien und ist für weitere vierzig Konzerte verpflichtet, u. a. in Schneidemühl, Breslau, Frankfurt a. M., Bern, Zürich und Stuttgart.

Der Musikverein I Lauscha (Leitung: Adolf Greiner Schwed) veranstaltete ein Sinfoniekonzert mit Werken von Weber, Robert Volkmann, Mozart und Bruckner (Romantische Sinfonie). Mit Unterstützung des Kampfbundes für deutsche Kultur fand ein Kammermusikabend zu Gunsten des Winterhilfswerkes statt mit Klavierwerken von Brahms, Reger und W. Niemann, vorgetragen von Bruno Wamsler, und Liedern von Schubert, Trunk, Jos. Haas und Hugo Wolf, gesungen von Arno Eichhorn-Sens.

Die von Professor Fritz Stein unlängst herausgegebene 8stimmige „Sonata Pian e Forte" für 2 Bläserchöre von Giovanni Gabrieli, wird in dieser Konzertzeit in Frankfurt, Kassel, Mannheim, Nürnberg, Liegnitz, Genf, Luzern und anderen Städten, z. T. erstmals, erklingen.

Der pfälzische Pianist Hilarius Hautz-Speyer errang sich in Nürnberg mit Werken von Beethoven, Erich Rhode, Brahms und Liszt einen ungewöhnlichen Erfolg. Die gesamte Presse hebt

Carl Schroeder

Neuere Orchestermusik

a) Großes Orchester

Sinfonie Nr. 1
(Jugend und Heimat) D-dur

Sinfonie Nr. 2
a-moll

Werden und Vergehen
Sinfonie-Ode, mit gem. Chor

Loblied des Lebens
Sinfonische Dichtung mit Sopransolo

Abenteuerfahrt
Phantast. Tondichtung

Aus fernen Tagen
Suite in 5 Sätzen

Erinaka
Nengoieck. Tanzsuite

Geheimnisvoller See
Stimmungsbild

Tanzspuck
Mitternächtlicher Reigen

Sinfonische Burleske
(Harlekinstreiche)

In der Walpurgisnacht
Scherzo

b) Kleineres Orchester

Orient-Suite in 4 Sätzen

Heidemärchen
Ballade

Deutsches Kampfspiel

Biene Maja
Idyll

Wiegenlied und Serenade

Walzer-Intermezzo

Praeger & Meier, Bremen

Grundlegend für die neue musikerzieherische Arbeit

DIE TONWORTSCHULE

Vom Singen zum Klavierspielen

für Klavier- und Schulmusikunterricht
nach den Grundsätzen von Carl EITZ
von R. JUNKER in Verbindung mit R. M. BREITHAUPT
im Urteil der Fachwelt:

„Mitteilungen des Tonika-Do-Bundes e. V.": „. . . Der Lehrgang ist sehr sorgfältig aufgebaut. . . . Alle musikalischen Gegebenheiten werden dem Kinde nahegebracht. . . . Musikalische Grundbegriffe wie Dreiklang, Dominantseptakkord, Kadenz, Leiteton erfahren sorgsame Erklärung und Übung. . . . Sehr wertvoll ist die Mitarbeit von Breithaupt an dieser Schule, die ein feines Beispiel dafür ist, wie er seine Gedanken zur Anschlagsschulung und Entwicklung der Technik auf der Elementarstufe verwirklicht wissen will." Alfred Stier.

„Deutsche Tonkünstler-Zeitung": „. . . ein wertvoller Beitrag für die allerseits angestrebte Zusammenarbeit von Schulmusik- und privatem Instrumentalunterricht . . . aufs Glücklichste miteinander gearbeitet und mit dem Werk eine solide Grundlage für eine einheitliche Förderung der Musik in Schule und Haus geboten. Das Material . . . reichhaltig und hübsch."

„Zeitschrift des Verbandes evangelischer Kirchenmusiker": „. . . . ein ganz neuartiges Werk . . ., das unser aller Interesse in weitgehendstem Maße beanspruchen darf. . . . Was für einen Fortschritt würde es bedeuten, wenn die Klavierlehrer dem Verfasser auf diesem Wege folgen würden! . . ."

„Deutsche Musik": „Da die Eitz'sche Tonwortmethode in der neuen Richtung des Schulgesanges eine große Rolle spielt, ist es erfreulich, daß durch das Breithaupt'sche Werk die Zusammenarbeit von Schulmusik- und privatem Instrumentalunterricht eine sichere Fundierung und weitgehende Förderung erfährt."

„Die Harmonie": „. . . Der methodische Aufbau ist ebenso geschickt kindlichem Bedürfnis angepaßt, als er alle Seiten der musikalischen Elemente, der Tonalität, der Melodik, der Harmonik wie der Rhythmik und des Vortrags in pädagogisch wohlabgewogenem Stufengang berücksichtigt. . . . Umsicht und feines Erfühlen kindlicher Bedürfnisse. . . ."

„Das ist das Werk, das geschrieben werden mußte. . . . Ich wünsche der Schule die größte Verbreitung und verständige Lehrer, die sich ihrer bedienen." Emil Jürgens.

„Als Musikerzieher kann ich die neue Klavierschule nur dankbar begrüßen. Wie von keiner anderen Schule kann man von dieser mit Recht sagen, daß sie organisch aufgebaut sei. . . . Wer Erfahrung mit dem Tonwort im Instrumentalunterricht gemacht hat, wird diese Tonwortschule allein benutzen und empfehlen. Wer aber . . . den Segen des Tonwortes noch nicht erkannt hat, wird bald erkennen, daß hier ein wirklich grundlegendes Werk für die Musikerziehung geschaffen wurde. . . ." Adolf Struck.

„Die neue Klavierschule . . . ist ihrer ganzen Anlage nach so vortrefflich, daß sie eine schon lange vorhandene Lücke in dieser Literatur auszufüllen vermag . . . reiche Verwendung des Volksliedes." Walter Rein.

Sonder-Prospekt steht zur Verfügung!

Henry Litolff's Verlag / Braunschweig

mit Begeisterung die eminente technische Begabung hervor, weist aber auch auf die außerordentliche Gestaltungsfähigkeit hin als Zeichen einer Musikerpersönlichkeit von hervorragenden künstlerischen Qualitäten. —r.

Die Pianistin Annette Garlepp trat in einem Kammerkonzert ihrer Heimatstadt Bernburg/S. als Solistin von Bachs Konzert f-moll für Klavier und Streichorchester und Haydns „Konzert D-dur für Klavier und Orchester" erfolgreich vor die Öffentlichkeit.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Otto Siegl, der an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln tätige Lehrer für Komposition, findet nicht nur in der deutschen Musikwelt, sondern auch darüber hinaus die ihm gebührende stärkste Beachtung. Wie wir erfahren, ist sein kürzlich erschienenes Opus 81 „Klingendes Jahr" für Männerchor, Sopransolo und Orchester nun auch zur Aufführung bei der Nürnberger Sängerwoche im Juli d. J., ferner in Wien durch den Wiener Männergesangverein und in Philadelphia angenommen. Seine Kantate „Eines Menschen Lied", die kürzlich im Rahmen der von der Konzertgesellschaft in Köln veranstalteten Gürzenichkonzerte begeisterte Aufnahme fand, wird in Hermannstadt (Rumänien) soeben einstudiert.

Intendant Dr. Georg Pauly hat eine neue Übersetzung und szenische Bearbeitung der Oper „La Traviata" beendet.

In der Züricher Zeitschrift „Corona" wird das Szenarium der kleinen heiteren Oper „Danae oder die Vernunftheirat" veröffentlicht, das Hugo von Hofmannsthal für Richard Strauß entworfen hatte. Der Inhalt des dreiaktigen Spiels ist, daß Danae den König Midas zuerst nur wegen seines Reichtums, bald aber um seiner Persönlichkeit willen liebt, so daß sie bei ihm bleibt und ihn aufrichtet, als Zeus dem Midas seinen Reichtum wieder nimmt.

Der Komponist Franco Alfano hat die Komposition einer neuen Oper „Cyrano de Bergerac" begonnen.

Eine sinfonische Arbeit G. F. Malipieros liegt jetzt abgeschlossen vor, die den Titel „Erste und letzte Sinfonie" führt.

Julius Weismann hat soeben die Komposition eines neuen Bühnenwerkes beendet, das das bewegte Leben Isadora Duncans wiedererstehen läßt.

Paul Hindemith arbeitet zur Zeit an einer abendfüllenden Oper, die das tragische Schicksal des Malers Mathias Grünewald zum Gegenstand hat. Dr. Wilhelm Furtwängler wird drei Stücke aus dieser Oper unter dem Titel „Symphonie Mathias der Maler" (nach der gleichnamigen Oper) im nächsten Sinfoniekonzert der Preußischen Staatskapelle am 12./13. März zur Uraufführung bringen.

Der russische Komponist W. Bogasloffsky hat Gogols Lustspiel „Der Revisor" in eine Oper umgewandelt.

Julius Bittner vollendete eine Oper „Das Veilchen", deren Titel dem gleichnamigen Mozart-Liede entnommen ist.

Carlfriedrich Pistor vollendete eine Oper „Kismet", die wahrscheinlich in Schwerin ihre Uraufführung erleben wird.

Paul Strüver, dessen Erstlingsoper „Dianas Hochzeit" 1929 bei der Opernfestwoche des Allg. Deutschen Musikvereins in Duisburg zur Uraufführung kam, hat die Komposition eines vieraktigen musikalischen Schauspiels „Skandal um Grabbe" beendet.

Hans Chemin-Petit schrieb eine Motette nach Worten von Matthias Claudius.

Der Geraer Opernkapellmeister Hans Swarowsky schuf eine Neuübersetzung des „Bajazzo".

Bruno Stürmer beendete soeben ein dreiteiliges Männerchorwerk auf einen vaterländischen Text aus E. G. Kolbenheyers „Deutsches Bekenntnis".

Hermann Simon läßt soeben ein Folge von 5 neuen Chorliedern für Männer- und gem. Chor „Choräle der Nation" erscheinen. Der darin enthaltene „Chor der Toten" auf C. F. Meyers bekanntes Gedicht wurde in das Programm der diesjährigen Nürnberger Sängerwoche aufgenommen.

Curt von Gorrissen schuf kürzlich eine Orgelpassacaglia in G (op. 12), die gelegentlich eines Gorrissen-Abends in Hannover (Hans Nürnberger in der Christuskirche) und ferner im Rahmen eines Orgelkonzerts von Horst Schneider in Bautzen zur Ur- bzw. Erst-Aufführung kommen wird.

VERSCHIEDENES

„Die Wiener Oper" betitelt sich eine kürzlich im Oberen Belvedere in Wien eröffnete Ausstellung von sehenswerten Gegenständen zur Geschichte und Entstehung des prächtigen Renaissancebaues von Siccardsburg und Van der Nüll auf dem Wiener Opernring. Daneben aber sind auch Kartons und Aquarelle ausgestellt zu den Deckengemälden von Schwind, Rahl und Engerth, sowie Entwürfe zum Vorhang für die tragische Oper von Rahl und zum Vorhang für die komische Oper von Laufberger.

Bei einer Zusammenkunft von Vertretern 17 Schweizer kantonaler Gesangvereine und sonstiger Organisationen des Gesangswesens wurde beschlossen, den Schweizerpsalm „Trittst du im

Soeben erschienen:

A. CORELLI

Zwei Kirchensonaten (C, D) herausgegeben von *Herman Roth*

Besetzung: 2 Violinen, Tasteninstrument, Basso continuo ad lib.

Ed. Schott Nr. 2302 M. 3.50: Partitur mit Violinstimmen und Basso continuo- (Violoncello)-Stimme / Ergänzungsstimmen einzeln je M. —.50

Aus den berühmten Kirchensonaten Corellis wurden diese beiden als besonders wesentlich für die »ANTIQVA«-Sammlung ausgewählt. Der mit dieser Sammlung verfolgten Aufgabe entsprechend verbinden die Corellischen Sonaten mit ihrem musikalischen Werte eine weitgehende praktische Verwendbarkeit. Von zwei Violinen und Klavier an ausführbar, sowohl in solistischer wie chorischer Besetzung.

Erschienen in der Sammlung » ANTIQVA «

Ausführlicher Prospekt mit Notenproben kostenlos!

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

HENRI MARTEAU'S

reiche pädagogische und künstlerische Erfahrungen sind niedergelegt in seiner

Studien-Ausgabe für Violine

mit begleitender 2. Violine zu Studienzwecken

Etüden und Studien

von Alard, Campagnoli, Fiorillo, Gaviniés, Kreutzer, Kayser*, Mazas*, Rode, Rovelli. (* ohne 2. Violine)

Marteau: op. 25. 24 Capricen. Bravourstudien in Etüdenform unter Anwendung verschiedener technischer Schwierigkeiten. 6 Hefte.

Violin-Konzerte und -Sonaten mit Klavierbegleitung

von Bach*, Beethoven, Biber, Ernst, Kreutzer, Leclair, Mendelssohn, Mozart, Paganini, Rode, Spohr, Tartini, Tschaïkowsky, Vieuxtemps, Viotti. (* Die Solosonaten und Partiten von Bach ohne Klavierbegleitung).

Marteau: op. 18. Violinkonzert C dur; op. 35. Sonata fantastica für Violine allein.

Konzert- und Vortragsstücke mit Klavierbegleitung

ohne 2. Violine, zusammengefaßt unter dem Sammlungstitel „**Für Konzert und Haus**": von Bériot, Berlioz, Boccherini, Giardini, Godard, Gounod, Händel, Léonard, Molique, Mozart, Raff, Reber, Rubinstein, Schubert, Sivori, Tschaïkowsky und Vieuxtemps.

Ferner Einzel-Ausgaben von Ernst und Vieuxtemps.

Mit 2. Violine: Romanzen, Fantas., Balladen usw. von Beethoven u. Vieuxtemps.

Originalausgaben für 2 Violinen v. H. Marteau revidiert

Duette älterer Meister für den Unterricht. 3 Hefte. Gebauer, op 10, 12 leichte Duos; Pleyel, op. 8 u. 48, Leichte Duos, 2 Hefte; Wieniawski, op. 18, 8 Etudes-Caprices cplt. Spohr: op. 88. IIe Concertante h moll für 2 Violinen und Klavier (Orchesterpart.)

„Ein schönes Produkt pädagogischer Arbeit u. reiflicher künstlerischer Erwägung". „Signale für die musikalische Welt".

Prospekt über Marteau's gesamtes Schaffen in der Edition Steingräber kostenfrei

STEINGRÄBER VERLAG :: LEIPZIG

Morgenrot daher" (nach einem Text von L. Widmer 1841 komp. von Pater Zwyssig) als Landeshymne vorzuschlagen. Bisher galt das 1830 verfaßte Gedicht von Rud. Wyß „Rufst du, mein Vaterland", das nach der Melodie „God save the king" gesungen wurde, als Landeshymne. Die neue Landeshymne soll künftig in allen Schulen, Vereinen und Militärkursen gesungen werden.

Unser Mitarbeiter Walter Fickert hatte nach den vorliegenden Presseurteilen einen sehr beachtlichen Erfolg auf klavierpädagogisch-schriftstellerischem Gebiete. Seine erst 1932 erschienene, damals ausführlich in der ZFM besprochene Klavierübungslehre, hat in Deutschland wie im Ausland, u. a. in U. S. A., Skandinavien, Finnland, Holland, Ungarn, in der Schweiz, starke Verbreitung und die wärmste Zustimmung der Fachwelt gefunden.

Das jetzt geschaffene Borgatti-Museum in Cento bei Ferrara gibt einen vollständigen Überblick und eine deutliche Veranschaulichung der Geschichte der Richard Wagnerschen Kunst in Italien. Es ist zu Ehren des erblindeten großen Wagnersängers Giuseppe Borgatti, des berühmten Darstellers des Tristan und Siegfried errichtet worden.

In Stuttgart fand unter Leitung von Paul Koch eine Ausstellung „Neugestaltung des Notenbildes" statt.

Die historisch berühmten „Sechs Trienter Codices" sind nunmehr endgültig im Trienter Nationalmuseum untergebracht worden, nachdem in Wien Abschriften hergestellt wurden.

Auf der Musikausstellung im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin wurde als einziges Klavier neben Kopien von Cembali und Clavichorden das 69tönige Klein-Klavier von Ferd. Manthey, Berlin, ausgestellt. Für die Auswahl der auszustellenden Instrumente war den Veranstaltern in erster Linie maßgebend, solche Instrumente zu zeigen, die infolge ihrer besonderen Eigenart und ihres niedrigen Kaufpreises für die Pflege der Volks- und Hausmusik empfohlen werden können. Die Ausstellungsleitung charakterisierte das „Volks-Klavier Manthey" mit den Stichworten: klangschön, formenschön, dauerhaft, raumsparend, wohlfeil.

FUNKNACHRICHTEN.

Im Prager Rundfunk gelangte R. F. Procházkas, des bedeutenden sudetendeutschen Tondichters und Musikforschers, Mysterium „Christus" zur Ursendung. Es ist nur bedauerlich, daß das Werk nicht vollständig gebracht werden konnte, sondern nur in Bruchstücken zur Aussendung gelangte. Denn man hätte gern die tiefe Wirkung dieser eigenartigen Tonschöpfung in ihrer Gesamtheit kennen gelernt. Allerdings: gerade in der rundfunkmäßigen Übertragung zeigten sich — losgelöst von szenischen und anderen äußeren Umständen — die besonderen Schönheiten des Werkes: mystische Verhaltenheit und keusche Zartheit des Ausdruckes im lyrisch-epischen Sinne einerseits und kraftvolle Größe im dramatischen Sinne anderseits. Die spärlichen Gesang-Solostellen tragen zur stilvollen und ausdrucksstarken Charakteristik des Werkes nicht minder bei wie der dramatisch teilnehmende Chor und die stimmungsvoll untermalende oder selbständig sinfonisch in Zwischenspielen verwendete Instrumentalmusik. Manches bei der rundfunkmäßigen Übertragung Gehörte wirkte so bildhaft, daß man den dringenden Wunsch hegt, das Werk in der Form kennen zu lernen, in der es gedacht ist: als szenisches Oratorium überzeugendsten Stiles und neuen Ausdruckes. E. J.

Der Ostmarkenrundfunk in Königsberg bringt die verdienstvolle Aufführung einer nachgelassenen Oper „Turandot" von Adolf Jensen, deren Klavierauszug vor Jahrzehnten von W. Kienzl hergestellt wurde und die trotz ihrer dramatischen Musik völlig in Vergessenheit geraten ist.

Friedrich Högner spielte im Mitteldeutschen Rundfunk neue Werke von Hermann Grabner, J. N. David und Max Martin Stein zum ersten Male.

Hans Hermanns wurde eingeladen im Rahmen der „Musik unserer Zeit" im Deutschland-Sender sein Klavierwerk „Improvisation und Passacaglia" zu spielen.

Der Hamburger Sender brachte „Worpswede" von Paul Scheinpflug erstmalig zur Aufführung.

J. M. Hauschild sang im Münchener Sender Lieder von Jos. Haas.

Im Rundfunk zu Hilversum erlebte das Trompetenkonzert von Haydn seine holländische Erstaufführung.

Prof. Carl Ehrenberg dirigierte in der Berliner Funkstunde seine „Sinfonische Suite" op. 22.

Walter F. Graebers Orgel-Fughetta kam Ende Januar bezw. Februar im Königsberger und Münchener Sender zur Aufführung; seine „Lieder mit Klavierbegleitung" erklangen ebenfalls kürzlich im Münchener Rundfunk.

Der Deutschlandsender brachte unter E. Lindners Leitung eine höchst bemerkenswerte Erstaufführung von Lortzings Jubel-Ouvertüre über den Dessauer Marsch.

Das soeben erschienene Klaviertrio C-dur von Casimir von Paszthory wurde im Januar von den Rundfunksendern Wien und Basel zur Aufführung gebracht.

Respighis neue Oper „Die Flamme" wurde aus der kgl. Oper zu Rom kürzlich auf den Rundfunk übertragen.

Chorwerke
für die Passions-, Oster- und Pfingstzeit

Siehe, das ist Gottes Lamm

Karfreitagsgesang für 4 stimm. Männerchor a cappella von **H. Marteau**, op. 16 Nr. 2. Partitur und Stimmen (je Mk. —.20) Mk. 1.60

Crucifixus

6 stimm. gemischter Chor a cappella von **Siegfr. Kuhn**, Partitur und Stimmen (je Mk. .20) Mk. 2.40
„Ein Werk von großer innerer Schönheit und Wirkung".

Christus ist auferstanden
Ich bin die Auferstehung

2 Osterlieder für 3 stimmigen Kinder- oder Frauenchor a cappella von **H. Marteau**, op. 22 Nr. 1 und 2
Jeder Chor: Part. u. Stimmen (je Mk. —.20) Mk. 1.20

Herr, ich trau auf dich

Motette nach Worten des 71. Psalms für 4 stimm. gemischten Chor a cappella von **G. Riemenschneider**, op. 34 Partitur und Stimmen (je Mk. —.30) Mk. 2.40

Herr, bleibe bei uns

Motette (Fuge und Choral) für 4 stimm. gem. Chor a cappella u. Solo-Quartett von **G. Riemenschneider**, op. 35. Partitur u. Stimmen (je Mk. —.30) Mk. 2.40

Passion, Ostern
Himmelfahrt, Pfingsten

aus **R. Schwalm**, op. 105: Zehn Gesänge für 4 stimm. gemischten Chor a cappella
Partitur und Stimmen (je Mk. .50) Mk. 3.50
(Die Sammlung enthält noch Advent, Weihnachten, Neujahr, Konfirmation, Reformation, Totenfest).

Karfreitag, Ostern,
Himmelfahrt, Pfingsten

aus **R. Schwalm**, op. 88. Zehn geistliche Lieder für 3 stimmigen gemischten Chor.
Partitur und Stimmen (je Mk. —.50) Mk. 3.—
(Die Sammlung enthält noch Advent, Weihnachten, Trinitatis-, Reformationsfest, Buß-, u. Bettag, Totenfest

Gott ist die Liebe
Komm heil'ger Geist

2 Pfingstgesänge für 3 stimm. Kinder- oder Frauenchor a capp. von **Henry Marteau**, op. 22 Nr. 3 und 4
Jeder Chor: Part. und Stimmen (je Mk. —.20) Mk. 1.20

Partituren bereitwilligst zur Ansicht

Steingräber Verlag, Leipzig

BILLIGE BIOGRAPHIEN
Remittendenexemplare — leicht beschädigt

Bach von A. Pirro . . . . statt M. 8.50 nur M. 4.60
— Analyse der Kunst der Fuge von H. Riemann statt M. 2.80 nur M. 1.80
— Analyse des Wohltemperierten Klaviers von H. Riemann . . . . statt M. 4.20 nur M. 2.50
— Grundlagen des linearen Kontrapunkts von E. Kurth . . . . . statt M. 15.— nur M. 9.—
Beethoven von A. Halm . statt M. 6.— nur M. 3.80
— von W. v. Lenz . . statt M. 7.50 nur M. 4.50
— Analyse sämtlicher Klaviersonaten von H. Riemann, Tl. 1-3, jed. Teil statt M. 4.50 nur M. 2.70
— Analyse der Violinsonaten von J. H. Wetzel statt M. 5.50 nur M. 3.30
— und die Gestalt v. F. Cassierer statt M. 16.— nur M. 9.60
— als Pianist und Dirigent von K. Huschke statt M. 2.50 nur M. 1.50
Berger, ein deutscher Meister von G. Ernest statt M. 4.25 nur M. 2.50
Berlioz von J. Kapp . . statt M. 7.50 nur M. 4.50
Brahms von W. Niemann statt M. 10.50 nur M. 6.30
— von B. Vogel . . . statt M. 1.60 nur M. 1.—
Briefe von und an Joseph Joachim von Joh. Joachim und Andr. Moser . . statt M. 25.— nur M. 15.—
Bruckner von E. Decsey . statt M. 8.50 nur M. 5.—
— von F. Gräflinger . . statt M. 10.— nur M. 6.—
— von E. Kurth . . statt M. 35.— nur M. 21.—
Bruckners Chormusik v. K. Singer statt M. 6.— nur M. 3.80
Bülow von B. Vogel . . statt M. 1.60 nur M. 1.—
Cherubini v. L. Schemann statt M. 16.— nur M. 9.60
Chopin v. A. Weißmann statt M. 7.50 nur M. 4.50
Analyse der Klavierwerke von Leichtentritt statt M. 4.20 nur M. 2.50
Gluck von Max Arend . statt M. 9.— nur M. 5.50
Gounod von P. Voß . . statt M. 2.— nur M. 1.20
Grieg von R. H. Stein . statt M. 8.50 nur M. 5.—
Händel v. H. Leichtentritt statt M. 17.— nur M. 10.—
Koschat von O. Schmid . statt M. 0.50 nur M. 0.30
Liszt von J. Kapp . . . statt M. 9.— nur M. 5.50
— von B. Vogel . . . statt M. 1.60 nur M. 1.—
Loewe von A. Wellmer . statt M. 1.60 nur M. 1.—
Mahler von R. Specht . . statt M. 9.— nur M. 5.50
Mendelssohn v. W. Dahms statt M. 7.50 nur M. 4.50
Meyerbeer von J. Kapp . statt M. 9.— nur M. 5.50
Mussorgskij v. K. v. Wolfurt statt M. 12.50 nur M. 7.50
Offenbach v. A. Henseler statt M. 18.— nur M. 10.80
Paganini von J. Kapp . statt M. 10.— nur M. 6.—
Reger von Guido Bagier . statt M. 9.50 nur M. 5.75
Hugo-Riemann-Festschrift von C. Mennicke statt M. 18.— nur M. 10.80
Rimski-Korssakow, Chronik meines musikal. Lebens statt M. 12.— nur M. 7.20
Rubinstein von B. Vogel . statt M. 1.60 nur M. 1.—
Schubert von W. Dahms . statt M. 8.— nur M. 4.80
— der Meister d. Liedes v P. Mies statt M. 8.— nur M. 4.80
Schuberts Lied v. Günther statt M. 8.50 nur M. 5.—
Schumann von W. Dahms statt M. 10.— nur M. 6.—
— Klaviertonpoesie v. B. Vogel statt M. 1.60 nur M. 1.—
Smetana v. E. Rychnovsky statt M. 9.— nur M. 5.50
Specht, Giacomo Puccini, Das Leben — Der Mensch — Das Werk . . . . statt M. 10.— nur M. 6.—
Strauß von E. Decsey . statt M. 10.— nur M. 6.—
— von M. Steinitzer . . statt M. 9.— nur M. 5.50
Tschaikowsky v. R. H. Stein statt M. 14.— nur M. 8.40
Verdi von A. Weißmann statt M. 8.50 nur M. 5.—
Wagner von J. Kapp . . statt M. 18.— nur M. 10.80
— und die Frauen v. J. Kapp statt M. 8.50 nur M. 5.—
— Tristan u. Isolde v. A. Lorenz statt M. 7.— nur M. 4.20
— Der Ring des Nibelungen von A. Lorenz statt M. 9.— nur M. 5.50
— als Ästhetiker v. P. Moos statt M. 10.— nur M. 6.—
Wagner, Romantische Harmonik von E. Kurth statt M. 15.— nur M. 9.—
— als Dichter v. B. Vogel statt M. 1.60 nur M. 1.—
Weber von J. Kapp . . statt M. 12.50 nur M. 7.50
Wolf von E. Decsey . . statt M. 9.50 nur M. 5.75

Versandbuchhandl. für Kultur- u. Geistesleben,
BERLIN SCHÖNEBERG, HAUPTSTR. 38

Ernſt Ewald Gebert dirigierte in dieſem Konzertwinter 10 Sinfoniekonzerte im holländiſchen Rundfunk.

Radio Wien brachte Hermann Zilchers „Tanzfantaſie“ für gr. Orcheſter op. 71 zur Urſendung.

GMD Joſé Eibenſchütz brachte ein neues Orcheſterwerk „Intermezzo, Werk 22“ von Alex Grimpe im Nordfunk mit großem Erfolg zur Uraufführung.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Nach den großen Erfolgen, die das deutſche Operngaſtſpiel im vergangenen Sommer in Buenos-Aires hatte, iſt auch für dieſen Sommer wieder eine Tournee nach Buenos-Aires unter Leitung von Fritz Buſch zum Abſchluß gekommen. Es werden „Arabella“, „Lohengrin“, „Parſifal“ und „Die Fledermaus“ zur Aufführung gelangen. Buſch, der mit ſeinen Konzerten drüben einen unerhörten Erfolg hatte, dirigiert wieder eine Reihe Symphoniekonzerte im Anſchluß an die Opernſpielzeit und bringt u. a. die Matthäuspaſſion von Bach mit deutſchen Soliſten heraus. Für die Tournee ſind bereits namhafte deutſche Künſtler feſt verpflichtet.

Joſ. Laska brachte im 100. Konzerte der ſymphoniſchen Geſellſchaft Takarazuka Beethovens 5. Symphonie und Bruckners 1. Symphonie (erſtmals für Japan) zur Aufführung.

Otto Siegls Kantate „Eines Menſchen Lied“ kommt demnächſt durch Vermittlung des Volksbundes für das Deutſchtum im Ausland in Hermannſtadt in Siebenbürgen unter Leitung von MD Schönherr zur Aufführung.

Im Rahmen einer deutſchen Orgelſtunde brachte der Herausgeber des internationalen Orgelführers Weſterby kürzlich u. a. Paul Krauſes Fantaſie über „Dir, dir Jehovah“ zur Aufführung.

Marie Auguſte Beutner ſang in einem Sinfonie-Konzert des „Journal“ (Paris), das durch Kurzwellen-Sender übertragen wurde, Arien von Mozart und eine Gruppe Grieg-Lieder.

Unter der hervorragenden Leitung von Margarete Deſſoff kam in New York Hugo Herrmanns neues Chorwerk „Chorvariationen“ nach den Sonnengeſängen von Franziskus von Aſſiſi zu ſo wirkungsvoller Aufführung, daß das Werk demnächſt zur Wiederholung gelangen ſoll. Die geſamte Preſſe fand Worte höchſten Lobes für dieſe neue Kompoſition.

Hans Weisbach führte in London mit größtem Erfolge abermals Bachs „Kunſt der Fuge“ in der Gräſerſchen Bearbeitung auf.

Staatskapellmeiſter Carl Schuricht dirigierte im Januar auf Einladung mehrere Konzerte des Philharmoniſchen Orcheſters in Wien ſowie der Philharmoniker in Liverpool. Im März wird er einige Konzerte mit dem Conzertgebouw-Orcheſter zu Amſterdam veranſtalten.

GMD Prof. Dr. Hermann Abendroth leitete in Oslo mit ſtärkſtem Erfolg ein Orcheſterkonzert in der Philharmonie. Das Programm umfaßte „Till Eulenſpiegel“ von Richard Strauß, das Klavierkonzert Nr. 2 in A-dur von Liſzt (Soliſt: Fritz Hans Rohbold) und die 1. Symphonie von Brahms. Die Osloer Preſſe bezeichnet das Abendroth-Konzert als das muſikaliſche Ereignis des Winters.

Zur Feier des 70. Geburtstages von Richard Strauß veranſtaltet die Kaiſerliche Muſikakademie zu Tokio ein Feſtkonzert unter Leitung von Prof. Klaus Pringsheim, das ausſchließlich Erſtaufführungen von Werken des deutſchen Meiſters gewidmet iſt. Das Programm umfaßt die Tondichtung „Alſo ſprach Zarathuſtra“, die „Alpen-Symphonie“ ſowie die beiden 16ſtimm. A-cappella-Chöre „Der Abend“ und „Hymne“.

Die Konzertſaiſon in Kanada zeigt ein Vorherrſchen deutſcher Muſik (Wagner, Mozart), während die Oper im Dienſt franzöſiſcher Muſik ſteht.

An der Mailänder Scala erzielte die Ballettmeiſterin der Berliner Städtiſchen Oper Lizzie Maudrik mit der Einſtudierung von de Fallas pantomimiſchem Ballett „Der Dreiſpitz“, der in Italien erſtmals gezeigt wurde, einen ſehr großen Erfolg.

Der Berliner Domorganiſt Prof. Fritz Heitmann brachte Bachs Deutſche Orgelmeſſe unter begeiſterter Anerkennung der Preſſe zur Erſtaufführung in Kopenhagen.

Grete Stückgold und Walter Gieſeking gaben kürzlich in Waſhington einen Lieder- und Klavierabend mit Werken von Hugo Wolf, Brahms, Schumann, Schubert u. a., der ſtarken Beifall fand.

Der Deutſche Literariſche Verein zu Waſhington veranſtaltete einen Robert Schumann-Abend, der eine ſehr empfängliche Zuhörerſchaft mit dem kompoſitoriſchen und literariſchen Schaffen des Meiſters bekannt machte.

MUSIK IM FILM

Im Neubabelsberger Film-Atelier wurden Teile aus der Oper „Tosca“ gedreht. Zu den Hauptdarſtellern gehören Fritz Soot (der ſein Tonfilm-Debüt erlebt) und Jan Kiepura.

Herausgeber und verantwortl. Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelſtr. 28. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. DA IV/33 2466. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

// ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1934 HEFT 4

INHALT

Paul Schlegel: Louis Spohr, der Meister des deutschen Violinkonzertes 369
Univ.-Prof. Dr. Johannes Wolf: Eine Introduzione von Louis Spohr 373
Dr. Hans Joachim Zingel: Dorette und Louis Spohr 373
Dr. Eberhard Preußner: Gustav Havemann 376
Prof. Alexander Eisenmann: Das Wendling-Quartett 378
Fritz Müller: Christian Döbereiner 60 Jahre alt 382
Christian Döbereiner: Bemerkungen über Verzierungen alter Musik unter besonderer Berücksichtigung der Vorschläge 383
Prof. Adrian Rappoldi: Der Spielerkrampf und seine Beseitigung 387
Friedrich Baser: 400 Jahre Violine 388
Jean Benda: Henri Marteau 391
Alfred Pellegrini: Meine Erinnerungen an Meister Sevcik 394
Walter Gola: Erinnerungen an Meister Klengel 395
Prof. Dr. Frank Bennedik: Führt unser Volk zu seiner Musik! 397
Walter Schilling: Engelmusikanten 399
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 401
Dr. Alfred Heuß: Musik in Leipzig 404
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland 406
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 408
Wolfgang von Bartels: Unterhaltung und Kultur im Rundfunk 410
— — Zur nationalen Ausgestaltung des Programms des Deutschlandsenders 413
Dr. Alfred Heuß: Die im Februar gesendeten Bach-Kantaten 415
Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels von Edwin Janetschek 417
Otto Miehler: Musikalisches Silben-Preisrätsel 419

Neuerscheinungen S. 420. Besprechungen S. 420. Kreuz und Quer S. 425. Ur- und Erstaufführungen S. 440. Konzert und Oper S. 441. Rundfunk-Kritik S. 454. Musikfeste und Festspiele S. 457. Gesellschaften und Vereine S. 458. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 459. Kirche und Schule S. 461. Persönliches S. 462. Bühne S. 466. Konzertpodium S. 468. Der schaffende Künstler S. 470. Verschiedenes S. 470. Funknachrichten S. 470. Deutsche Musik im Ausland S. 472. Neuerscheinungen S. 362. Ehrungen S. 362. Preisausschreiben S. 364. Verlagsnachrichten S. 364. Aus Zeitschriften S. 366.

Bildbeilagen:

Louis Spohr S. 369. Gustav Havemann S. 384. Das Wendling-Quartett S. 385. Professor Dr. Johannes Wolf S. 400. Henri Marteau S. 401. Christian Döbereiner S. 416. Julius Klengel S. 417. Otakar Sevcik S. 417.

Notenbeilage:

Louis Spohr: Introduzione.

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHEINUNGEN

Deutſche Muſikzeitung, Nr. 3 (März 1934: „Kraft durch Freude“ von Dr. Gerhard Tiſcher:

Welcher ſtramme Tertianer hätte nicht einmal mit dem Gedanken geſpielt, daß die verhaßte Schule doch vielleicht über Nacht abbrennen könnte, und der Unterricht für längere Zeit ausfiele. Widerſtand, zum mindeſten innerer Widerſpruch gegen Sklaverei und Unfreiheit ziert jeden anſtändigen großen und kleinen deutſchen Mann.

Und welcher Erwachſene hätte nicht ſpäter gelächelt über ſeine Jugendtorheiten, und als gut erkannt, daß er in der Jugend parieren mußte und zwangsmäßig ſo mancherlei gelernt hat, weil eben die Einſicht der Reifen und nicht der Unverſtand der Unreifen über ſein Tun und Laſſen beſtimmte. Es iſt nicht auszudenken, in welchen Zuſtand von Barbarei ein ganzes Volk zurückfiele, wenn man den Kindern allein überließe, ob ſie arbeiten oder ſpielen wollen, und — ſoweit ſie ſich von Haus aus nützlich betätigen wollen — welche Tätigkeit ſie einſeitig auszuüben geneigt ſind. So ſicher ein kluger Pädagoge den Betätigungseifer und die Lernbegier ſeiner Zöglinge dem Arbeitsplan nutzbar machen wird, ebenſo ſicher iſt, daß er die Führung in der Hand behalten und zur gegebenen Zeit auch ſeine Autorität geltend machen muß.

Es gehört zu den bedenklichſten Erſcheinungen der Gegenwart, wenn unreife „Führer“ der Jugend nicht nur bei ihrer Schar mit falſchem Kommando Verwirrung ſtiften, ſondern womöglich in naſeweiſer Überheblichkeit die Erwachſenen belehren möchten, wie ſie ſich zu verhalten haben. Das „Führerprinzip“ ſoll den „wirklichen“ Führer von den Hemmungen kleiner Nörgler und Beſſerwiſſer befreien, die keine poſitiven Leiſtungen aufbringen. Aber es kann nimmermehr zu einem Freibrief der Tyrannis werden. Auch im Dritten Reich muß bei aller freiwilligen Diſziplin das ſchöne Wort von Storm in Geltung bleiben:

> Der eine fragt: Was kommt danach?
> Der andre fragt nur: Iſt es recht?
> Und alſo unterſcheidet ſich
> Der Freie von dem Knecht.

„Freie“ Deutſche wollen wir ſein, um freiwillig den wirklichen Führern zu folgen und charaktervoll Verführern Widerſtand zu leiſten.

Wie aber ſteht es nun um die Führung des Volkes, das als Maſſe doch auch auf einem kindlichen Niveau bleibt. Wenn beiſpielsweiſe der Rundfunk ein Erziehungsmittel der Regierung zur Volksgemeinſchaft iſt und zur Volksbildung, kann man dann ängſtlich danach ſchielen, was der zu Erziehende auf dem Gebiete der Kultur hören möchte? Kann man, wie es jüngſt in einer unmöglichen „Stunde der Nation“ geſchah, den ſchleſiſchen Arbeiter in die Welt funken laſſen, daß er keine Sinfonien und keine Opern haben wolle, auch keinen Wagner, aber ihn bei dem Stichwort „Beethoven“ umfallen laſſen: Ja, den wollen wir, der iſt „revolutionär“, worauf aus der Konſervenbüchſe des Funkregiſſeurs prompt die Platte: „Freude, ſchöner Götterfunken“ aufgelegt und ein paar Takte lang abgeleiert wird!

Wir können zu ſolchen Taten, die leider nicht vereinzelt ſind, nur den Kopf ſchütteln.

Nun ſteht die große Arbeit: Kraft durch Freude vor der Tür! Es ſoll aufgebaut werden ein gewaltiges Werk der Feierſtunden des deutſchen Menſchen. Vielen Bedürfniſſen vieler verſchieden gearteter Menſchen ſoll man gerecht werden. Der eine möchte reiſen und wandern, der andre friedlich daheim ſitzen, der eine Sport treiben, der andre Gedichte leſen, der eine Tanzmuſik und Humoriſtika haben, der andre mit dem Genius der Schaffenden ſich zu den Sternen erheben. Soviel iſt ſicher: läßt man die großen Kinder einfach ihren Neigungen nachgehen, verzichtet man auf eine behutſame Führung, die ja auch Freuden aller Art mitnehmen kann, ſo verliert die ganze Sache ihren Wert für das Volksganze, ſo bleibt vielleicht etwas primitive Freude, aber die „Kraft“, die aus ſolcher Freude entſtehen ſoll, wird zuletzt nicht in dem Sinne reſultieren, den man erhofft und der den Aufſtieg aller garantiert.

Gerade für die Muſik ſind die Probleme beſonders groß und wichtig, weil zur Muſik „Berufsmuſiker“ gehören, weil für dieſe „Beruf“ iſt, was den andern Erholung und Vergnügen ſein ſoll, weil das Schlagwort „Kraft durch Freude“ für die notleidende Muſikerſchaft heißt: Arbeitsbeſchaffung und Verdienſt!

Was man an ſyſtematiſchen Gedanken zu dieſem Thema aus der Zentrale zu leſen bekommt durch gelegentliche Interviews, iſt nicht übel! Aber was ſich mit unzulänglichen Mitteln hier und da bereits in der Praxis beobachten läßt, ſtimmt bedenklich. Videant consules.

EHRUNGEN.

Kammerſängerin Sigrid Onegin erhielt das Ehrendiplom der Univerſität Philadelphia.

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE

OTHMAR SCHOECK

Festwoche in Bern — 22. bis 29. April

22. April: *Matinee* (Vortrag, Lieder, Postillon)
„*Venus*"
24. April: *Kammermusikabend*
25. April: „*Venus*"
26. April: *Orchesterkonzert* (Präludium, „Lebendig begraben". „Vom Fischer un syner Fru"
Festabend im Hotel Bellevue-Palace
27. April: *Liederabend*
29. April: *Matinee* „Elegie"
„*Venus*"

Auskünfte und Prospekte durch das Sekretariat

MÜLLER & SCHADE, Spitalgasse 20, Bern (Schweiz)

Welcher Geiger hat nicht beim Spiel, mit oder ohne Kissen, das Hochziehen der Schulter, Verrutschen des Kissens, Abgleiten der Geige, oder Druckstellen am Hals als lästig empfunden? Die Schulterstütze „System Goldmann" bedeudet nach dem Urteil namhafter Geiger das Ideal zur Verhinderung dieser unangenehmen Begleit- u. Ermüdungserscheinungen u. somit eine gewaltige Spielerleichterung. Preis M. 4.50. Fordern Sie unverbindl. Prospekt von **HEINZ GOLDMANN**, Wiesbaden, Rheinbahnstrasse 4

„Der Volkserzieher",

Blatt für Familie, Schule u. Volksgemeinschaft erscheint monatl. Preis 1.75 M.vierteljährlich. Pr obenummern vom Verlag. Dieses Blatt rücktdie Not unseres Vaterlandes in bezug auf die Vernachlässigung geistiger und seelischer Werte und des echten Deutschtums in das rechte Licht und wirbt um Helfer zum Aufbau

Der Volkserzieher-Verlag, Rattlar, P. Willingen, Waldeck.

Anzug- Mantel- Kostüm- Stoffe

blau, grau, schwarz u. farb. Kammgarn à mtr. M. 5.50, 7.50, 9.80, 11.80
Wir liefern porto- u. verpackungsfrei! Verl. Sie unverb. Mustersendg.
Geraer Textilfabrikation G. m. b. H., Gera R. 27

Klavichorde

4½ u. 5 Oktaven baue ich in handwerklicher Einzelarbeit. Die Güte meiner Instrumente kann jederzeit durch eine Ansichtssendung unter Beweis gestellt werden. Bitte Prospekt anfordern. Günst. Zahlungsbeding.

Hermann Moeck, Celle 5

Zu kaufen gesucht:

JOS. RHEINBERGER: **Requiem** op. 60 (Klavierauszug)
Kinderlieder op. 152

Heft 22, 23, 24 der Zeitschrift „Die Musik" (5. Jahrgang 1905/06

Angebote an **W. Kaufmann**, Planken, Liechtenstein.

Eine sichere Kapitals-Anlage, die tagtäglich neue Freude bereitet, sind

Grotrian-Steinweg

FLÜGEL u. KLAVIERE

Fabrik in Braunschweig. Vertreten in der ganzen Welt

Domkapellmeiſter Prof. Ludwig Berberich wurde in Anerkennung ſeiner Verdienſte als Leiter des Münchener Domchors zum päpſtlichen Geheimkämmerer mit dem Titel Monſignore ernannt.

Vom 22. bis 29. April 1934 veranſtalten der Berniſche Orcheſterverein, der Uebeſchichor der Berner Liedertafel, der Theaterverein, das Stadttheater und die Radiogenoſſenſchaft Bern in Bern eine „Othmar Schoeck-Feſtwoche“. Es iſt das erſte Mal, daß ein Schweizer Komponiſt in dieſer Weiſe geehrt wird. In fünf Orcheſter- und Kammermuſikaufführungen werden die Hauptwerke Schoecks, u. a. „Lebendig begraben“, „Elegie“, „Notturno“, „Vom Fiſcher un ſyner Fru“, Orcheſterpräludium, „Der Poſtillon“, Klavierlieder und die Oper „Venus“ zur Aufführung gelangen. Als Dirigenten wirken mit der Komponiſt, Dr. Fritz Brun und Kurt Rothenbühler, als Soliſten u. a. Felix Loeffel, Helene Fahrni, Annie Weber-Brägger, Ilona Durigo, Alphonſe Brun, Erneſt Bauer, Hans Zimmermann (Regie) und Dr. Willi Schuh (Vortrag). — Ausführliche Proſpekte durch das Sekretariat Müller & Schade, Spitalgaſſe 20, Bern (Schweiz).

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

In dem durch die „Stagma“ ausgeſchriebenen Wettbewerb der deutſchen Komponiſten wurden die Einſendungen von William Görgel-Berlin und Hans Otten-Köln preisgekrönt.

Der muſikaliſche Preis des Franz-Joſef-Krönungsjubiläums-Stipendiums iſt, wie aus Budapeſt gemeldet wird, von der Jury dem Komponiſten Franz Farkas zuerkannt worden. Farkas hat bereits ſeit 1933 mit einer Orcheſterkompoſition einen der Preiſe des Franz-Liſzt-Wettbewerbes errungen.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Der 1797 gegründete Muſikverlag Heinrichshofen-Magdeburg hat nunmehr ſeinem Haus durch die Übernahme des Verlags Edition Adler einen Opernverlag angegliedert, der bisher bereits Werke von Richard Strauß, E. N. von Reznicek, Richard Hagemann, Mark Lothar u. a. umfaßt. Auch das geſamte Opernſchaffen des Münchener Komponiſten Hans Grimm, deſſen neueſte Oper „Blondine im Glück“ in Kürze erſcheinen wird, ging in den Verlag Heinrichshofen über.

Am 1. Januar 1934 ſind die Werke von Hugo Wolf innerhalb Deutſchlands frei geworden. Laut Notverordnung der öſterreichiſchen Regierung bleiben jene Wolf-Lieder, die erſtmalig in Öſterreich erſchienen waren, wie ein Teil der Mörike-, Eichendorff-, Goethelieder uſw., in Öſterreich und deshalb auch in allen Ländern mit 50jähriger Schutzfriſt geſchützt, ſo daß Nachdruck-Ausgaben davon dorthin nicht vertrieben werden dürfen. Der Hugo-Wolf-Verlag C. F. Peters bietet ſämtliche Lieder und Sammlungen des Meiſters zu bedeutend herabgeſetzten Preiſen. Der Inhalt der neuerſchienenen Auswahlbände wurde auf Grund der langjährigen Erfahrungen hervorragender Wolf-Interpreten zuſammengeſtellt.

Die „Allgemeine Muſikzeitung“, Berlin, die ſich in der Zeit des Marxismus hohe Verdienſte um die Erhaltung einer nationalen Muſikkultur erworben hat, geht ab 1. April in den Verlag Breitkopf & Härtel über. Neben der bisherigen redaktionellen Geſchäftsſtelle in Berlin-Südende wird eine neue Geſchäftsſtelle in Leipzig eröffnet.

Wir verweiſen unſere Leſer auf die Beilage der heutigen Nummer, mit der der Steingräber-Verlag zu Leipzig das umfangreiche geigenpädagogiſche Schaffen Henri Marteaus anzeigt.

Es wird jeden Leſer intereſſieren, daß über 5000 ſchaffende Muſiker und Vereine den Carmen-Vervielfältigungsapparat für ſchnelle und ſichere Vervielfältigung von Noten und Schriftſtücken jeder Art benutzen, da er in Verbindung mit der genialen Erfindung des Carmen-Papieres (mit abziehbaren Notenlinien) alle Vorzüge, die ein erſchwinglicher, einfach zu bedienender und ſauber arbeitender Vervielfältiger bieten muß, vereint. — Wir haben dieſem Hefte einen Proſpekt des Carmen-Verlages, Berlin-Steglitz, Grillparzerſtraße 15, beigelegt und empfehlen allen Intereſſenten, ſich mit dieſem Verlage betreffs Anſchaffung des Carmen-Apparates in Verbin-

NEUPERT-CEMBALI
unerreicht!
NEUPERT
Günstige Preise u. Bedingungen. Auf Wunsch ohne Anzahlung. Klaviere in Tausch
Verlangen Sie Gratis-Katalog
J. C. Neupert, Hof-Piano- und Flügel-Fabrik
Abt. Cembalobau
Bamberg Nürnberg München
Vertretung Berlin:
G. Hölzer, W. 35, Steglitzerstrasse 48, Telefon Lützow 4592

DRITTES BRUCKNERFEST

veranstaltet von der Hauptstadt Mannheim und der

INTERNATIONALEN BRUCKNERGESELLSCHAFT

25. mit 30. April 1934 zu Mannheim

FESTPROGRAMM

MITTWOCH, DEN 25. APRIL, 20 UHR,
im Versammlungssaal des Rosengartens:
Erster Einführungsabend:

1. Lichtbildervortrag: Bruckners Persönlichkeit. F-moll-Messe und Siebente Symphonie.
   Prof. Dr. Fritz Grüninger, 1. Vorsitzender des Badischen Brucknerbundes.
2. Siebente Symphonie an zwei Klavieren, bearb. von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.
   Ausführende: Clara Ernst, Heidelberg. Elisabeth Ernst, Heidelberg.

FREITAG, DEN 27. APRIL, 20 UHR,
im Versammlungssaal des Rosengartens:
Zweiter Einführungsabend:

1. Vortrag: Die achte Symphonie.
   Prof. Dr. Fritz Grüninger.
2. Achte Symphonie an zwei Klavieren, bearbeitet von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.
   Ausführende: Clara Ernst, Elisabeth Ernst.

SAMSTAG, DEN 28. APRIL, 16 UHR,
im Conferenzsaal des Schlosses:
Festversammlung:

1. Begrüßung der Gäste durch die Hauptstadt Mannheim (Oberbürgermeister Renninger), den Badischen Brucknerbund (Dr. Grüninger) und die Internationale Brucknergesellschaft (Prof. Max Auer).
2. Tätigkeitsbericht der I. B. G. Reg.-Rat Prof. Franz Moißl, Klosterneuburg-Wien.
3. Tätigkeitsbericht des Bad. Brucknerbundes. Schriftführer Hermann Meister, Heidelberg.
4. Festrede: „Bruckners geistesgeschichtliche Stellung". Oskar Lang, München.

SAMSTAG, DEN 28. APRIL, 20 UHR,
im Musensaal:
Symphonie-Konzert. Verstärktes Orchester des Nationaltheaters.

1. A-cappella-Chöre: Ave Maria (siebenst.), Christus factus est.
   Leitung: Fritz Schmidt, Studienprofessor für Musik, Ludwigshafen. Beethovenchor, Ludwigshafen.
2. Siebente Symphonie in E-dur.
   Leitung: Kapellmeister Dr. Ernst Cremer, Mannheim.

SONNTAG, DEN 29. APRIL, 11 UHR,
im Harmoniesaal:
Morgenfeier:

1. „Unsere Aufgabe für Bruckner". Reg.-Rat Prof. Franz Moißl, Klosterneuburg-Wien.
2. Streichquintett in F-dur.
   Ausführende: Das Kergl-Quintett, Mannheim.

SONNTAG, DEN 29. APRIL, 20 UHR,
im Nibelungensaal:
Große Messe in f-moll.
Leitung: GMD Philipp Wüst, Mannheim.
Mitwirkende: Der gemischte Chor des Lehrergesangvereins Mannheim-Ludwigshafen, das Nationaltheaterorchester.
Solisten: Erika Müller (Sopran), Irene Ziegler (Alt), Heinrich Kuppinger (Tenor), Heinrich Hölzlin (Baß).

MONTAG, DEN 30. APRIL, 20 UHR,
im Musensaal:
Symphonie-Konzert. Verstärktes Orchester des Nationaltheaters.
Leitung: Geheimrat Dr. Siegm. von Hausegger, Präsident der Akademie der Tonkunst, München.

1. g-moll-Ouvertüre.
2. Achte Symphonie in c-moll.

Eintrittspreise (Einzelkarten): 1. für jeden der beiden Einführungsabende: 0,50 M.
2. für die Morgenfeier und das Chorkonzert: je 1,50 M., 1 M., 0,50 M.
3. für die Symphoniekonzerte: je 3 M., 2 M., 1 M., 0,50 M.

Dauerkarten: 7,50 M., 5 M., 3 M. Inhaber einer Dauerkarte erhalten zu den Einführungsabenden freien Eintritt.

Ausstellung der Bruckner-Literatur während des Festes im Vorraum des Nibelungensaales durch das Musikhaus Heckel (Mannheim, O 3,10) und in der Musikalienhandlung Pfeiffer (Mannheim, N 3,3).

Kartenbestellungen und Anfragen betr. Unterkunft sind an den Verkehrsverein Mannheim erbeten, sonstige Anfragen an die Herren: Amtsrat Klemann, Rathaus, Mannheim, Tel. 34051, Verlagsbuchhändler Meister, Schriftführer des Bad. Brucknerbundes, Heidelberg a. N., Blumenthalstr. 6, Tel. 820, und Prof. Dr. Grüninger, 1. Vorsitzender des Bad. Brucknerbundes, Weinheim (Bergstraße), Benderstr. 2.

DIE DEUTSCHE GEIGE

mit allen Vorzügen der echten alten Italiener:
Edler Ton, leichte Ansprache, ideale Tragfähigkeit.
Hohe Künstlerrabatte — Ansichtssendungen — Bequeme Raten.
Geigenbau Prof. F. J. KOCH Dresden, Zwickauerstr. 40

dung zu ſetzen. Beſondere Beachtung v rdient der Miniatur-Apparat, durch deſſen vorübergehende Anſchaffung die Möglichkeit gegeben wird, das Vervielfältigungsverfahren unverbindlich genau kennen zu lernen.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS ZEITSCHRIFTEN.

„Deutſches Volkstum", Hamburg, März-Heft. — „Johannes Brahms" von Karl Söhle.

„Deutſche Zeitſchrift", München, Nr. 6. — „Die Intellektuellen der Muſik" von Hans Scholz.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Erich Roeder: „Hans Pfitzner zum 65. Geburtstag" („Der Angriff", Berlin, Nr. 54).

Dr. Fritz Stege: „Falſcher Fortſchritt und berechtigte Reaktion im Muſikleben" (Völkiſcher Beobachter, Norddeutſche Ausgabe, 2. März 34). „Und wenn Paul Hindemith, der Schöpfer der Oper „Neues vom Tage", eines Funkhörſpiels vom tugendhaften ‚Sabinchen aus Treuenbrietzen' und ähnlicher Scherze, heute wiederum eine führende Stellung innerhalb — und nicht etwa außerhalb! — der heutigen Komponiſtengeneration zugewieſen erhält, ſo iſt damit nicht etwa die bedingungsloſe Unterwerfung unter den ‚Fortſchritt um jeden Preis' ausgeſprochen, wie einige allzufrüh frohlockende ‚Geſinnungsfreunde' gar zu gern glauben möchten. Mit dieſer Tatſache wird lediglich die ſchon immer feſtſtehende Begabung dieſes Komponiſten erneut beſtätigt. Eine Begabung, die trotz mancherlei Irrwege erwarten läßt, daß der Tonſetzer in der Zukunft eines ſicherlich noch langen, erfolgreichen Wirkens das einſt halten wird, was er zu Beginn ſeiner vielverſprechenden ſchöpferiſchen Laufbahn verſprochen hat."

Paul Zſchorlich: „Muſikaliſches Schaffen und Heimatgefühl" (Deutſche Zeitg., Berlin, Nr. 54). Bezieht ſich auf einen Artikel der Zeitſchrift „Die Muſik", in der u. a. die merkwürdige Behauptung aufgeſtellt wird: „Es iſt eine alte Tatſache, daß die Muſik international iſt, wenn man damit die zu Recht beſtehende Meinung verknüpft, daß das Material, womit ſie geſtaltet, nämlich der Ton, bei allen Völkern dasſelbe iſt." (Nach dieſer prachtvollen Logik gäbe es auch keine nationale Malerei, keine nationale Bildhauerei, weil das Material der Leinewand oder des Marmors bei allen Völkern dasſelbe iſt. Aber ein Ton iſt noch nicht Muſik, ſondern erſt die individuelle Art der Tonverbindung. Dr. F. St.)

Friedrich Karl Grimm: Romantiſche Muſiker als Schriftſteller (Völkiſcher Beobachter, München, Nr. 61).

Walther Jacobs: Zur ſtaatlichen Förderung der Kunſt (Muſik und Muſikpflege). — (Kölniſche Zeitung, Nr. 108.)

Dr. Max Unger: Beethoven, der Graf Browne und Hofrat Johannes Büel (Nationalzeitung, Baſel, Nr. 103.)

Wolfgang Lenter, Tenor
Berlin-Zehlendorf, Jägerhorn 6
Fernruf: H 4, Zehlendorf 0179

KAUFT BILLIGE BÜCHER!
Die
Versandbuchhandlung für Kultur- u. Geistesleben
Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
liefert innerhalb des deutschen Reiches spesenfrei — bei umfangreichen Bestellungen auch Ratenzahlung — Bücher jeglicher Art und Richtung, auch antiquarisch!
Einige Beispiele für Musiker:
RIEMANN, MUSIKLEXIKON 11. Aufl. 2 Bd. Ganzleinen, antiquarisch, aber sehr gut erhalten (Ladenpreis RM 75.—) 39.50
HANDBUCH DER MUSIKGESCHICHTE von Guido Adler 2. völlig umgearbeitete Aufl. reich illustr. 1300 Seiten 11 Bände Ganzleinen, leicht beschädigt anst. RM 63.— n. RM 33.90
WAGNER von Dr. Julius Kapp. Mit 156 Bildern 32. Aufl., 430 Seiten. Leinen gebunden antiquarisch anstatt RM. 16.20 nur RM 8.—
BRAHMS v. Walter Niemann, 68 Bilder, 432 S. Ganzleinen geb. leicht beschädigt anst. RM 9.75 nur RM 4.50
u. a. m.
Verlangen Sie unverbindlich unsere Preisliste

„Ein Volksbuch im wahrsten Sinne des Wortes", nennt das Stuttgarter Neue Tagblatt das neueste Werk unserer kulturellen Reihe:

Musik und Musikleben der Deutschen

Von Walter Berten. In Leinen gebunden RM. 6.50.

Zeitschrift für Musik: Mit dieser, seiner ersten größeren Bucharbeit betritt der Verfasser ein Gebiet, das ihm auf Grund von Einzelstudien längst vertraut ist, das aber eben auch nur von einem Manne geschrieben werden konnte, der Theorie und Praxis glücklich miteinander verbindet, während der bloße Wissenschaftler, der reine Nurmusikant daran hätte scheitern müssen. Schon die Anlage im großen beweist dies: Berten teilt sehr originell seine Schrift ein in drei Bücher, deren jedes wieder in sich, nicht weniger neuartig und überzeugend untergegliedert wird.... Tiefgreifende und ausgebreitete Erfahrung verbindet sich hier mit Wärme und Überredungskraft deutschen Empfindens und bewußten und geklärten Eintretens für das Große, das uns der nationale Umschwung gebracht hat.

Sonntag-Morgen, Köln: Dieses Buch gehört in die Hände nicht nur der Musikfreunde, sondern vor allem auch der Lehrer und in die Hände aller, die in Stadt und Staat sich um die Kunstpflege zu bekümmern haben. Die Kulturbeauftragten in der Arbeitsfront ebenso wie die in den Rathäusern sollten es lesen.

Magdeburger Tageszeitung: Das Schwergewicht der Darstellung beruht auf der Schilderung des gegenwärtigen Musiklebens, und hier sind es zahlreiche eigenwüchsige Gedanken und Ideen, eine Fülle von Vorschlägen und Ausbaumöglichkeiten, die die Persönlichkeit des Verfassers im Lichte echter und wahrer Führereigenschaften erscheinen lassen, um so mehr als ein hoher Adel der Gesinnung und schlichte Wärme der Sprache diesem Buch sein besonderes Gepräge geben. Man möchte es in die Hände weitester Volkskreise wünschen, denen an der Durchdringung unseres Volkslebens mit dem größten Kulturgut, nämlich mit der Musik der Deutschen, ehrlich und ernstlich ist.

Münsterischer Anzeiger: Das Buch von Walter Berten kommt so „zur Zeit", als man es sich nur immer wünschen kann und wird, das sei gleich gesagt, seiner Aufgabe mit Umsicht gerecht. Ein gut Teil der Dinge, die Berten behandelt, hat er selber kämpfend und ringend mit durcherlebt und weiß darum Erkämpftes und Erlittenes zu sagen, ohne doch von sich selber irgendwie Wesens zu machen.

In gleicher Ausstattung erschienen:

Die Mystik der Deutschen.
Von Lothar Schreyer. In Ganzleinen gebunden RM. 6.50.

Deutsche Landschaft.
Von Lothar Schreyer. In Ganzleinen gebunden RM. 6.50.

Die bildende Kunst der Deutschen.
Von Lothar Schreyer. In Ganzleinen gebunden RM. 6.50.

Wege deutscher Kultur.
Von Alfred Weise. In Ganzleinen gebunden RM. 6.50.

Die Bücher können durch jede gute Buchhandlung bezogen werden. Einen Sonderprospekt verschickt auf Wunsch der Verlag

Hanseatische Verlagsanstalt / Hamburg

3 neue Streichquartette von Schweizer Komponisten

KARL HEINRICH DAVID

Streichquartett in einem Satz 1933

Moderato (quasi Preludio) — Allegro passionato — Andante — Scherzo (Presto) — Allegro moderato.

Taschen-Partitur RM 1.50. Stimmen RM 5.—

Vom Zürcher Tonhallequartett gespielt. Auf dem Programm für das diesjährige Schweiz. Tonkünstlerfest in Frauenfeld.

URTEILE:

So neuartig wie die Form, so konzentriert ist der musikalische Ausdruck, gehoben von einer meisterlich durchsichtigen, im Modernen stets gerechtfertigten und logischen Streichquartett-Technik und von bildhafter Phantasie. Ein in Gedanken, Form und Faktur reifes, konzentriertes, fertiges Werk. Neue Zürcher Ztg.

Eine Komposition, deren künstlerisches Signum höchste Konzentration, stärkste geistige Spannung ist . . . . . David hat überhaupt kaum je Reiferes, verbindlicher Gestaltetes gegeben als in diesem neuen Streichquartett, das, reich an Phantasie, strengster und konzisester Formung, einen auch harmonisch ungemein spannungsreichen und starkfarbigen persönlichen Stil moderner Prägung fixiert, dessen Expressivität durchaus auf die kammermusikalische Sphäre bezogen bleibt; nicht zuletzt bezeugt auch die äußerst subtile Streichquartettechnik, die auch in der stärksten kontrapunktischen Verdichtung nirgends die Durchsichtigkeit preisgibt, die meisterliche Reife und Überlegenheit, die David in diesem seinem neuesten Werk gewonnen hat. Schweiz. Musikzeitung.

HEINRICH PESTALOZZI

Streichquartett in einem Satz Op. 73

Taschenpartitur RM 1.50. Stimmen RM 4.—

Letztes Frühjahr vom Zürcher Tonhallequartett aufgeführt.

URTEILE:

Heinrich Pestalozzis Streichquartett Op. 73 nimmt sich trotz seiner bei Pestalozzi nicht wenig überraschenden Modernität wesentlich gereifter aus. Aus der mit viel Können natürlich entwickelten Musik treten ein reizvoll bäuerlich stilisiertes Scherzo, schöne kantable Partien und ein marschartiges Sätzchen neben der kraftvoll beschließenden Fuge besonders vorteilhaft hervor. Schweiz. Musikzeitung.

Diese neue, zu seinem bisherigen Schaffen kontrastierende Schreibweise erscheint nicht äußerlich angenommen, mildert sich übrigens im Verlaufe des Werkes bis zur Schlußfuge. Kräftiger Rhythmus zwingt für den Anfang Interesse ab, schwebende Akkorde leiten zum Regerischen zweiten Thema über. Eine modern reizvoll stilisierte bäuerliche Musik tönt das Scherzo an und verklingt über seinen Begleitbässen. Die genannten Überleitungsakkorde rahmen einen kantabel schön entwickelten Mittelsatz ein. Erregte rezitativartige Partien mit melodischen Ablösungen leiten über zu einem marschartigen, von einem Trio unterbrochenen Sätzchen, das den Boden für die kräftig beschließende Fuge vorbereitet. In der Technik ist die Komposition außergewöhnlich sicher, im Ausdruck sprechend. Neue Zürcher Ztg.

Das Erfreuliche an diesem Opus ist der Umstand, daß sich Pestalozzi gewissenhaft mit den neuen Ausdrucksmitteln auseinandergesetzt hat und darum auch ein gediegener Satz zustande kam. Neue Zürcher Nachr.

WERNER WEHRLI

Quartett in B-Dur für Streicher Op. 37

Partitur RM 3.—. Stimmen RM 6.—

Prof. Dr. Karl Nef zu seinem 60. Geburtstag gewidmet und zuerst in Basler Privatkreis gespielt. Weitere Aufführungen in Winterthur (17. März) u. Zürich (19. März 1934)

URTEILE:

Es ist eine viersätzig angelegte moderne Komposition. Einem bewegten ersten Satze mit etwas sprödem und eigenwilligem Hauptthema folgt ein fließender und melodiöser zweiter Satz. Auffallend ist der dritte, ein bloß 16taktiger figurierter Choral, der in eine breit angelegte Fuge, den vierten Satz überleitet. Dieses neue Werk, das im Jahre 1933 entstand, verdient weiteste Beachtung und Würdigung. NN.

hug

Partituren zur Einsicht durch jede Musikalienhandlung sowie vom Verlag

GEBR. HUG & CO., ZÜRICH/LEIPZIG

Louis Spohr

Nach einem Gemälde von F. Schimon 1827

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1934 HEFT 4

Louis Spohr, der Meiſter des deutſchen Violinkonzertes.

Zu ſeinem 150. Geburtstage am 5. April 1934.

Von Paul Schlegel, Dresden.

Die mannigfaltigen kunſt- und kulturhiſtoriſchen Wandlungen, welche das 19. Jahrhundert mit ſich brachte und die insbeſondere in Deutſchland einen kraftvollen Antrieb zum Erringen einer höheren nationalen Selbſtändigkeit und Unabhängigkeit von den Gepflogenheiten des Auslandes gegeben haben, ſpiegeln ſich in den künſtleriſchen Beſtrebungen damaliger Zeit deutlich wieder. Die alles beherrſchende italieniſche Kunſt hatte gegen Ende des 18. Jahrhunderts ihre überragende Bedeutung nahezu verloren und ihre einſtige kulturelle Machtſtellung wurde durch das umfaſſende Wirken der klaſſiſchen deutſchen Meiſter erheblich beeinträchtigt. Deutſches Kulturgut gewann immer größeres Anſehen, die Großtaten der Geiſtesheroen hatten auf allen Gebieten der Kunſt und Literatur bedeutungsvolles Neuland errungen, und beſonders in der Muſik wurden neue erſprießliche Bahnen erſchloſſen, die befruchtend und anregend auf die damalige Generation wirken ſollten. Mit dem Auftreten der muſikaliſchen Romantik zu Anfang des 19. Jahrhunderts war eine neue triebkräftige Richtung in der Tonkunſt zur Geltung gelangt, die in ihrem Hange zum Fantaſtiſchen und Myſtiſchen, nach Wirkungen durch Tonfarben und geſuchte Klangeffekte ihren charakteriſtiſchen Hauptbeſtandteil fand. Die Neigung zum träumeriſchen Verſenken in die Poeſie der Romantik liegt dem deutſchen Volke tief im Gemüt und in keiner anderen Nation hat ſich das Charakteriſticum der Romantik ſo typiſch gezeigt, als bei der deutſchen. Hatten ſich ſeit Mozart einzelne Züge dieſer Richtung in der Muſik Geltung verſchafft, ſo erſchien in Carl Maria von Weber der berufene deutſche Meiſter, der die Erfüllung der muſikaliſchen Beſtrebungen damaliger Kunſtepoche in treffender Weiſe brachte.

Neben Weber und Marſchner war es hauptſächlich Louis Spohr, den die gleichen Zeitſtrömungen erfaßten, wenn auch ſein Kunſtempfinden mehr auf das Lyriſche gerichtet war und ſeine Veranlagung nach dem Weichen und Schwermütigen neigte; der Stimmungsgehalt ſeiner Werke iſt auf jenen träumeriſchen Grundton geſtimmt, der den Meiſtern der muſikaliſchen Romantik eigen iſt und der bei Spohr eine Überſchwenglichkeit des Empfindens und eine Innigkeit atmet, wie man ſie in ſo reichem Maße ſelten findet. Seine Kompoſitionen weiſen eine meiſterliche Technik der thematiſchen Arbeit und der Inſtrumentation auf, alles iſt bei ihm vornehm und edel, er meidet gefliſſentlich alles Banale und verkörpert als Komponiſt nahezu die muſikaliſche Ariſtokratie. Die beſtändige Neigung Spohrs zum Elegiſchen macht andererſeits den Mangel an dramatiſcher Ausdrucksfähigkeit in der Geſamt-

wirkung seiner Werke fühlbar; der kraftvolle Einschlag lag seinem Empfinden fern und in diesem Mangel ist mit großer Wahrscheinlichkeit die Ursache zu suchen, daß insbesondere seine Opern auf die Dauer keine Lebensfähigkeit besaßen. Durch die Tradition der Mannheimer Schule genährt, war Spohr folgerichtig in der Kunstanschauung Mozarts herangereift und besaß alle Eigenschaften, das deutsche Violinspiel in vollständiger Reinheit darzustellen und dem nationalen Volksempfinden näher zu bringen. Als damals einzigem deutschen Meister der Geige war es ihm beschieden, in der Violinkomposition einen bedeutungsvollen Schritt vorwärts zu tun und das Violinkonzert in individueller eigenartiger Prägung bis zu künstlerischer Vollendung zu führen; er hat das deutsche Violinspiel vor schädlichen Wucherungen und krankhaften Entartungen bewahrt, zu denen das welsche Beispiel nur zu oft verleitete. Es bleibt immer zu bewundern, daß Spohr aus eigener Kraft in noch jungen Jahren sich so rasch entwickelte, obwohl er eine eigentliche Ausbildung nie erhalten hatte; außer der technischen Anleitung für die Behandlung der Geige und einer Unterweisung in der Harmonielehre hat er anderen theoretischen Unterricht in der Musikwissenschaft nicht genossen. Er fand in der ständigen, eigenen Analyse der klassischen Meisterwerke den Grundpfeiler seines musikalischen Könnens und in seiner feinsinnigen, musikalisch gebildeten Mutter eine treue Hüterin seiner allmählichen Entfaltung. Bereits mit 15 Jahren in die herzogliche Kapelle zu Braunschweig aufgenommen, gewann er in seinem Herzog, der als edeldenkender Mann die Künste liebte, einen wohlwollenden Gönner und Beschützer; als 20-jähriger Konzertmeister der Gothaer Hofkapelle eröffnete sich ihm unter günstigen Auspizien eine glückliche Zukunft, die ihn später nach Erfurt führte, wo er seine erste Oper und seine erste Sinfonie schrieb und damit seinen Namen in der musikalischen Welt bekannt machte.

Spohrs Bedeutung für die Musikliteratur liegt auf dem Gebiete der Violinkomposition; seine 15 Geigenkonzerte nehmen unter seinen Werken eine Vorzugsstellung ein, denn in ihnen spiegeln sich alle Eigenschaften seines Naturells und die erschöpfende Kenntnis der Eigenart seines Lieblingsinstrumentes stempeln ihn zum berufenen Meister des deutschen Geigenkonzertes. Die meisterliche Durchbildung der Kompositionstechnik auf diesem Gebiete, die völlige Kennerschaft des Instrumentes, für dessen Beherrschung er in jungen Jahren unermüdlich studierte, befähigte ihn, den vollen Gehalt produktiven Schaffens ungehindert zum Ausdruck zu bringen. Spohrs Violinkonzerte haben vor allen seinen anderen Werken den Namen ihres Autors verewigt und sein Wirken für diese Musikgattung erhebt ihn zu einem ersten deutschen Meister und zu einem der hervorragendsten Repräsentanten der gesamten Violinkomposition. Die Form des Geigenkonzertes erhielt durch Spohr eine größere Fülle und organische Einheit und führte insbesondere die lyrische Grundstimmung des Werkes erschöpfend durch, seine Cantilene ist von edlem, keuschen Ausdruck und die originell erdachten Passagensätze haben nicht die ausschließliche Absicht einer effektmäßigen brillanten Wirkung, sondern erscheinen als ein notwendiger Ausfluß seiner individuellen Empfindung. Seine Werke zeigen in dieser Hinsicht eine gleichmäßige Durchführung, sowie bestimmteren Ausdruck und geben dem persönlichen Gepräge der Spohrschen Manier einen festen Umriß und vollkommene Eigenart. Der Vorrang, den Spohr über die italienischen Meister mit ihren hauptsächlich auf sinnliche Reize gerichteten Ausdrucksformen errang, war in der Vielseitigkeit seines Schaffens begründet, die ihn, auf ein gediegenes Können gestützt, befähigte, auf dem ihm besonders naheliegenden Gebiete der Violinkomposition Hervorragendes zu schaffen. Er hat in dieser Kategorie der Musik an künstlerischem Durchdringen und persönlicher Begabung in jeder Beziehung die italienischen Meister, von deren Manier er in seinen ersten Violinwerken teilweise noch beeinflußt war, erheblich übertroffen.

Das deutsche Violinspiel stand seit Ende des 17. Jahrhunderts völlig unter Italiens Einfluß und die Überlegenheit der Leistungsfähigkeit italienischer Musiker war nur zu leicht erklärlich durch das Bestehen nationaler Geigenschulen, denen erste und selbstschöpferische Meister vorstanden. Das Fehlen dieser Einrichtung in Deutschland mußte strebsame deutsche Musiker veranlassen, ihre Ausbildung jenseits der Alpen zu suchen; erst die Erfolg verhei-

ßende Anregung Johann Carl Stamitzs war nach dieser Richtung grundlegend, der als ersten Versuch gleicher Art die Mannheimer Schule gründete, die zwar zunächst noch im Mutterboden italienischer Geigenkunst wurzelte, aber in ihrer Entwickelung sich vom welschen Einfluß allmählich frei zu machen bestrebt war. Auch Spohr hatte den Wert des Bestehens von Geigerschulen erkannt und sein Bestreben war darauf gerichtet, in Deutschland ähnliche Einrichtungen anzubahnen, das deutsche Violinspiel von fremdartigen Beimischungen zu säubern und ihm ein eigenes Gepräge zu geben. Seine Verdienste um die Gründung dieser ersten rein deutschen Geigerschule sind historisch anerkannt, sie bergen hohen künstlerischen Wert in sich, und wurden von der zeitgenössischen Kritik mit ungeteiltem Lob bedacht. Die eigenartige Violintechnik des Meisters, welche er für sich und seine Schule schuf, und die künstlerisch methodische Richtung derselben hatten Spohr den Ruf eines ausgezeichneten und erprobten Lehrers eingetragen; endlos war die Zahl der Schüler, die ihm nach seiner Niederlassung in Kassel von allen Seiten, sogar aus dem Auslande, zuströmten, um unter seiner Leitung zu studieren. Nach Beendigung der Studienzeit pflegte Spohr seine Schüler in die fürstliche Kapelle in Kassel aufzunehmen, um sie durch die Übung des Orchesterspieles zu festigen und einzuschulen; er bezeichnete diese Methode für unumgänglich notwendig, und behauptete seinen Schülern gegenüber, daß ein Violinist, der nicht in gleicher Weise herangebildet sei, einem abgerichteten Kanarienvogel gleiche, der sich an den erlernten Stücken heiser schreie, aber nichts Gesetztes an sich habe. Als Leiter seiner Kapelle war er weniger ein feuriger und hinreißender Dirigent, aber er besaß im äußeren Erscheinen jene Würde, die den Musiker mit dem Taktstocke zu einem Souverain in seiner Kapelle macht.

Spohrs Vorliebe für die Geige und seine eminente Fähigkeit in der Beherrschung dieses Instrumentes hatte ihn schon in noch jugendlichem Alter zum Virtuosen reifen lassen. Wie sein Spiel auf eine gemessene und gehaltvolle Behandlung des Instrumentes hinausging, so erweckten seine Darbietungen trotz aller ihm zu Gebote stehenden technischen Vollendung niemals den Anschein gesuchter eigennütziger Zweckbestimmung. Seine breite langatmige Bogenführung, die einen klangvollen markanten Ton entlockte und die unter deutschen Geigern von ehemals sprichwörtlich geworden war, hat sich Spohr bis in die letzten Lebensjahre zu erhalten verstanden. Seine Konzertreisen führten den Künstler in fast alle Länder des europäischen Kontinentes, überall wurde er mit Huldigungen überhäuft und sein Erscheinen mit Enthusiasmus begrüßt. Bereits von seiner ersten Konzertreise urteilte man, daß die Seele, die er seinem Spiele einhauche, die Zartheit und Innigkeit des Gefühls, sein Versenken in den Geist der verschiedenen Kompositionen ihn zum wahren Künstler mache. Spohrs Reisen nach London brachten ihm zahlreiche Triumphe ein und man wird nicht überrascht sein von der Bewunderung, die dem Künstler zuteil wurde, wenn man erwägt, daß bei ihm der Geiger an Talent den Komponisten aufwog. Die Londoner Kritik rühmt, daß in Spohr ein neues Genie mit einem Stil, einem Rhythmus, mit einer Beweglichkeit der Harmonie und Modulation auftauche, die ihn vollkommen von seinen Vorgängern unterscheide. Sein Aufenthalt in Paris wurde ihm dagegen durch rückhaltende und bedingte Kritiken verleidet, er tadelt das Geschäftsmäßige der Pariser Künstler und findet das französische Publikum für sinnliche Reize stark interessiert, während es zu geistigen Genüssen „an den Haaren herbeigezogen werden müsse". In seinen Briefen aus Paris behauptet der Künstler, daß er mit seiner deutschen Musik übel daran sei und das Gefühl habe, daß er zu Menschen spreche, die seine Sprache nicht verstehen. Nach Spohrs Ansicht scheint den Franzosen das Gefühl, ohne welches man ein gutes Adagio nicht vortragen kann, gänzlich zu fehlen, ja das Pariser Publikum halte das Adagio als den unwichtigsten Satz eines Konzertes und hauptsächlich dazu bestimmt, die beiden schnellen Sätze im Effekt zu erhöhen.

In der Epoche des Aufstieges der romantischen Oper nimmt Spohr eine bedeutende Stellung ein, seine zehn Opern haben zu Lebzeiten ihres Schöpfers großen Anklang gefunden, wenn auch in der Satzweise der Einfluß der Mozart'schen Art nicht zu verkennen ist. Von seiner ersten großen Oper Faust urteilt Philipp Spitta, daß das Werk durch Adel, Reich-

tum und Eigenart auf einen hervorragenden Platz unter den deutschen Opern Anspruch erheben kann, die Musik sei reich an Erfindung und erreiche teilweise eine klassische Höhe. Von seinen weiteren Opern haben insbesondere Zemire und Azor mit ihren stimmungsvollen Feinheiten, ihrer klangschönen Melodik und der Sprache schlichter Innigkeit und als reifstes Werk seine Jessonda Bedeutung erlangt. Mit der letzteren Oper hatte Spohr den Höhepunkt seines dramatischen Schaffens erreicht, die eigenartige romantische Stimmung dieses Werkes, die träumerische Lyrik und in stofflicher Hinsicht das prächtige Kolorit des Orientes, lag der Eigenart des Spohrschen Schaffens besonders nahe; das Werk enthält Stellen von großer Empfindungstiefe und Ausdruckskraft und erlebte viele Aufführungen an deutschen Bühnen. Bei aller Schönheit im Melos, in der Tonmalerei und der Innigkeit der Empfindung zeigt Spohr in den dramatischen Szenen seiner Opern schwaches Charakterisierungsvermögen, es fehlt an Schwung und Steigerung des dramatischen Geschehens und die dadurch verursachte geringe Bühnenwirksamkeit war nicht zuletzt die Ursache, daß seine Opern bald von den Bühnen verschwanden, um den ehedem zugkräftigeren Werken Webers und Marschners die Vorzugsstellung einzuräumen.

Wie die Opern Spohrs besitzen auch seine Sinfonien in ihrem Aufbau geringe dramatische Kraft, bei aller Vollendung der Form und des Satzgefüges zeigen sie einen Mangel an Erfindung und lehnen sich nach der harmonischen Seite stark an Mozarts Werke an. Vortrefflich gelingt auch hier dem Meister der gefühlsmäßige Ausdruck, die langsamen Sätze sind durchweg feinsinnig durchdachte Episoden und zeigen ihren Schöpfer als ausgesprochenen Lyriker. In der Durchführung der Themen seiner Sinfonien bevorzugt Spohr die chromatischen Tonfolgen, die in gleicher Weise vor ihm niemand anwandte und die er zum stehenden Wahrzeichen tonmalerischer Schreibweise und zum notwendigen Bestandteil der Harmonie erhob. Des Meisters Kammermusik ist fast der Vergessenheit anheimgefallen, der Mangel an unmittelbarem lebensfrischen Impuls macht seine Werke dieser Gattung für die Jetztzeit wenig begehrlich, sie haben meist nur noch historisches Interesse. Obgleich die Zahl seiner Kammermusiken sehr groß ist, begegnet man gelegentlich nur seinem Oktett im Konzertsaal.

Spohrs Gestaltungsvermögen ist an alle Gattungen der Musik herangetreten, in seinen Schöpfungen findet man ein gediegenes Können und tüchtiges Musikertum ohne Effekthascherei und Oberflächlichkeit. Das Wesen seiner Musik bevorzugt jene weiche und gefühlsmäßige Stimmung, die das Zeitalter der musikalischen Romantik beherrschte und dem Spohrschen Schaffensdrange besonders nahe lag und wiegt sich in einer nach Sentimentalität neigenden Melodik, bei der eine kraft- und schwungvolle Ausdrucksweise nur selten aufkommen kann. Bei allen Vorzügen der Spohrschen Kunst läßt es sich nicht in Abrede stellen, daß die Eigenart seines Talentes nicht derart ergiebig war, um als produktiver Musiker durchgehend Werke von dauerndem Werte zu schaffen, und seine Ausdrucksweise läßt bei allem Überschwang an entzückender Melodik keine tiefere Begeisterung zurück. Seinen Liebling Mozart zu erreichen, war ihm trotz hervorragender Schönheit seiner Werke nicht vergönnt, es fehlt seiner Musik jene Elastizität und jener kontrastierende Schwung, der seinen Kompositionen den Wert der Unvergänglichkeit einhaucht. Bei seiner ausgesprochenen Betonung des Lyrischen war es nicht zu verwundern, daß Spohr der kunstvollen Fuge und damit den Werken Bachs und Händels fremd gegenüberstand, wie er auch den letzten Schöpfungen Beethovens und dem Musikdrama Wagners keine Sympathie entgegenbringen konnte. Wenn in der Jetztzeit Spohrs Ansehen durch die Kompositionen späterer Meister, insbesondere durch die Errungenschaften der Wagnerperiode beschattet ist und seine Werke zurückgesetzt werden, so darf diese Unterschätzung keinesfalls zu einer Herabsetzung seiner künstlerischen Gesamterscheinung verleiten. Mag heute auch vieles von des Meisters Schaffen als Zeitkunst gelten, so bleibt er historisch zwischen den älteren und neueren Romantikern Deutschlands ein durchaus wichtiges Bindeglied mit ausgeprägter Eigenart und nimmt als Schöpfer des deutschen Geigenkonzertes, in dem er befruchtend auf seine Zeit und die Nachwelt wirkte, eine hervorragende Stellung in der Geschichte der Musik ein. —

Eine Introduzione von Louis Spohr.

Zu unserer Notenbeilage nach dem eigenhändigen Manuskript mitgeteilt

von Johannes Wolf, Berlin.

Bei der Auflösung des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln 1927 erstand die Musikabteilung der Pr. Staatsbibliothek eine eigenhändige Niederschrift einer „Introduzione" für Violine und Harfe von Louis Spohr. Das Manuskript enthält auf 6 Blättern kräftigen grünlichen Papiers in Hochquart (33×25 cm) zwei voneinander abweichende Fassungen (26 und 28 Takte) in Partitur und eine „L[ouis] S[pohr]. Im October 1805" gezeichnete Harfenstimme.

Schon Georg Kinsky hat in seinem trefflich gearbeiteten Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer IV, 217 f. unter Nr. 247 das Objekt eingehend beschrieben. Er weist darauf hin, daß es aus jener Zeit stammt, in der der eben als Konzertmeister in der Gothaer Hofkapelle gelandete junge Spohr unter dem Einflusse der Begegnung mit seiner späteren Gattin, der Harfenistin Dorette Scheidler, konzertierende Werke für Violine und Harfe schuf, die er mit ihr zum Vortrage brachte. Spohr berichtet darüber in seiner Selbstbiographie, ohne der „Introduzione" besonders zu gedenken. Jedenfalls handelt es sich um eine Komposition, die als Einleitung zu einem fremden Werke geschaffen worden ist. Bekannt und veröffentlicht ist ein zweites Beispiel einer Introduzione, die Spohr als Einleitung für die „Elegie" von H. W. Ernst op. 10 geschaffen hat. Zu welchem Werke vorliegende Introduzione gehört, muß dahingestellt bleiben.

Während die wohl jüngere kürzere Fassung beide Instrumente in G-dur bringt, notiert die andere in Übereinstimmung mit der Harfenstimme den Part der Harfe in As. Wie wir aus der Selbstbiographie erfahren, leiteten Spohr hierbei klangliche Rücksichten. Da die Geige am brillantesten in den Kreuztönen klingt, die Harfe aber am besten in den B-Tönen, wenn möglichst wenige Pedale verwendet werden, so erkannte er D und G für die Geige und Es und As für die Harfe als die effektvollsten Tonarten, wobei noch der Umstand für diese Stimmung der Harfe ins Gewicht fiel, daß beim Konzertieren die Saiten nicht so leicht rissen. An diese verschiedenen Stimmlagen band sich Spohr in der Folge bei seinen Kompositionen für Violine und Harfe.

Die kürzere Fassung in G-dur ist für den Neudruck außer acht geblieben. Wohl aber ist die Harfenstimme besonders wegen ihrer genauen Bezeichnung der Dynamik berücksichtigt worden. Mehrere wesentliche melodische Änderungen sind unter dem Texte mitgeteilt worden.

Dorette und Louis Spohr.

Zu Dorettes 100. Todestag am 20. Nov. 1934.

Von Hans Joachim Zingel, Lübeck.

Der November dieses Jahres bringt uns die 100. Wiederkehr des Todestages einer Frau, die ebenso als Gattin eines großen Musikers wie als Instrumentalkünstlerin unsere Beachtung und Verehrung verdient. Dorette Spohr, geb. Scheidler, die erste Frau Louis Spohrs, war selbst Virtuosin auf der Harfe und dem Klavier. Virtuosenehepaare sind in älterer und neuerer Zeit nicht selten, auch Harfenspieler sind bereits mehrfach vertreten: So kennen wir die Paare Wilhelm Cramer, Violoncellist (geb. 1747), und Frau — Joh. L. Dussek, Pianist (1760—1812), und Frau Sophie geb. Corri — und Alex. J. Boucher, Violinist (geb. 1770), und Madame Celeste Gallyot. Und immer spielt die Partnerin Harfe; die Harfe ist ja ein Dameninstrument. Das Ehepaar Spohr aber beansprucht besonderes Interesse. Durch die authentischen Nachrichten in der Selbstbiographie des Meisters (2 Bände, Kassel 1860) sind wir aufs beste über diese Gemeinschaft unterrichtet. Außerdem verdanken wir dieser Ehe mehrere Beispiele einer sonst selten gepflegten Kompositionsgattung, — der Harfen-

musik. Da es sich beim gebenden Teil um einen Musiker vom Range Louis Spohrs handelt, ist ein Hinweis wohl berechtigt, zumal wir in diesem Jahre Dorettes besonders gedenken, deren Künstlertum die Anregung zu solcher Arbeit des Meisters wurde.

Dorette muß eine Künstlerfrau von seltener Prägung gewesen sein. In musikalischen Kreisen aufgewachsen und erzogen (ihre Mutter war Hoffängerin in Gotha), selbst früh musikalisch tätig, übernimmt sie an der Seite ihres Gatten reiche und beglückende Aufgaben. Die jugendliche Harfen- und Klavierspielerin findet in dem Konzertmeister der Hofkapelle, Louis Spohr, einen Partner, mit dem sie eine musikalische und bald auch menschliche Harmonie verbindet. Schnell entsteht im gemeinsamen Musizieren die spätere Gemeinschaft, jenes „einige und innige Zusammenwirken", wie es Spohr selbst nennt, das durch Braut- und Ehezeit andauert, sich immer mehr vertieft und wechselseitig Anregung schafft. Am 2. Februar 1806 wird der Bund fürs Leben geschlossen, und in der Gunst des Gothaer Hofes sonnen sich die beiden Kunst- und Ehepartner. Eifrigstes Studium fördert Dorettes Virtuosität so, daß Spohr beschließt, über den engen Kreis der Hofkonzerte und über Gothas Grenzen hinaus sein und seiner Gattin musikalisches Talent zu erproben. Und nun beginnt die Reisezeit mit gemeinsamen Konzerten, die den Ruhm beider von Mal zu Mal erweitern. An allen größeren Höfen, in allen namhaften Städten im In- und Ausland wird musiziert, Erfolg reiht sich an Erfolg. Dorette wird selbst in ihrer Kunst wichtiger Anteil des Erfolges. Durch das gemeinsame Musizieren regt sie den Gatten immer wieder zu schöpferischer Arbeit an. Und diese Frau war auch Frau im tiefsten Sinne und wurde Mutter von vier Kindern. Die Schilderung aus Spohrs Feder über diese Reisejahre nötigt uns höchste Achtung vor dieser musikalischen und ehelichen Harmonie ab. Besonders die Frau bewundern wir, die genug Beweise ihrer Bewährung in allen künstlerischen und familiären Ereignissen, in Reiseschwierigkeiten, wechselnder Fürstengunst und Unsicherheit und Krankheit zu geben hatte. Der Tod hat dann auch der stark angegriffenen Konstitution Dorettes zu früh den Schlag versetzt, und schwer mußte es Spohr treffen, als ihm die Lebensgefährtin schon 1834 genommen wurde.

Spohr gibt in seiner Lebensbeschreibung ein anschauliches Bild der Musizierart des beginnenden 19. Jhs., des reisenden Virtuosentums, seines Glückes und seiner Abhängigkeit von Gunst und Gewähr der Höfe und den oft barbarischen Sitten der „Musikliebhaber". Besonders aufschlußreich ist seine Biographie durch die Zusammenarbeit mit seiner Gattin für die Harfengeschichte um 1800. Im einzelnen ist seine Stellung zur Harfe, zu den Eigenheiten des Instruments und den Möglichkeiten des Transportes auf der Reise bezeichnend — (Spohr konstruiert selbst nacheinander zwei Spezialreisewagen für gleichzeitige Beförderung der Instrumente, des Gepäcks und der Künstler selbst, den zweiten Wagen sogar für die Mitnahme der Kinder.)

Als Knabe hat Spohr selbst in Braunschweig Harfe zu spielen gelernt. Sein Lehrer war der dortige Musikdirektor Joh. Friedr. Hasenbalg (1770—1859), der auch mit einigen Kompositionen für Harfe hervorgetreten ist. Obwohl Spohr das Instrument später aufgegeben hat, ist seine Vorliebe dafür doch erhalten geblieben. Und was war natürlicher, als daß die Bekanntschaft mit Dorette, einer so ausgezeichneten Vertreterin der seltenen Kunst, Lust und Liebe wieder aufleben ließ. Das Instrument der Angebeteten, der Braut und der getreuen Gattin wird besonderer Beachtung, eingehender Betrachtung für wert gehalten. Wir lesen in der Biographie, wie der Meister sich allmählich mehr und mehr mit den Eigenheiten der Harfe vertraut macht und wie ihn die Fertigkeit seiner Partnerin immer neu anregt. Von vornherein weiß Spohr, „wie schwer es ist, wenn man mehr als die bloße Begleitung darauf spielen will" (I. Bd., S. 97). Bald versucht er auch, „durch eifriges Studium der Harfe zu ergründen, was dem Charakter des Instruments am angemessensten ist" (S. 103). Besonders die Pedaltechnik erfordert infolge seiner Vorliebe, in seinen Kompositionen viel zu „modulieren", Berücksichtigung. Dorette spielt eine einfache Pedalharfe, wie sie um 1800 gebräuchlich war. Das von der Herzogin von Gotha zum Geschenk erhaltene Instrument genügt bald nicht mehr, man erwirbt vom Lehrer Dorettes, dem Gothaischen Kammermusikus Heinrich

Backofen (1768—1839), einem interessanten und vielseitig tätigen Manne, eine „Nadermann-Harfe". Nadermann frères, die berühmten Pariser Harfenbauer und -spieler, sind besonders durch ihren aussichtslosen Kampf für ihre „harpe ordinaire" (einfache Pedalharfe) gegenüber der „harpe à double mouvement" (Doppelpedalharfe) Seb. Erards bekannt geworden. In diesem Kampf hat bekanntlich Fétis eine heftige Fehde mit Henry Nadermann ausgetragen. Spohrs lernten später auch die doppelte Pedalharfe kennen, die aber in den ersten Jahren ihrer Verbreitung (nach 1812) sehr kostspielig war.

Da Dorettes technische und musikalische Fähigkeiten sehr groß sind, hat Spohr verhältnismäßig freie Hand. „Bei der großen Sicherheit, mit der meine Frau schon damals die ganze Technik des Instruments beherrschte", schreibt er selbst aus der ersten Zeit seiner Verheiratung (S. 103), kann er sich auch ganz dem freien Fluge der Phantasie überlassen. „Und es gelang mir bald, dem Instrument ganz neue Effekte abzugewinnen." Kompositionen für Harfe und Violine werden natürlich bevorzugt, Spohr betont überdies ausdrücklich und mit Recht, daß „die Harfe am vorteilhaftesten im Verein mit dem singenden Ton der Geige erklang". Der Versuch, zwei „Konzertanten für Violine und Harfe mit Orchester" zu schreiben, wird nicht wiederholt, um nicht durch irgendwelche sonstige Begleitung das Zusammenspiel der beiden zu stören. Es entstanden die Sonaten für Violine und Harfe op. 16 bei Simrock, op. 113 bis 115 bei Schuberth & Co. und die in c-moll (hrsg. von W. Posse bei Zimmermann). Die Solostücke für Harfe: eine Fantasie c-moll bei Simrock, op. 35, die Variationen op. 36 (hrsg. von W. Posse bei Zimmermann) und die Fantasie über Themen von Händel und Abbé Vogler für Violine und Harfe bei Schuberth, op. 118, kommen hinzu.

Das Urteil der „Allgemeinen musikalischen Zeitung", Leipzig 1807 (Oktober), daß die Fantasie op. 35 „das gediegenste, sinn- und kunstvollste" sei, „was seit Jahren von Kompositionen dieser Art für dies Instrument bekannt geworden ist", gilt als grundlegend. Wir können dabei die anderen Werke Spohrs — mit Maßunterschieden untereinander — miteinschließen und feststellen, daß das zeitgenössische Urteil um so mehr gilt, wenn man es mit anderen, zahlreichen Kritiken über Harfenmusik zusammenstellt, die wir in den ersten Jahrgängen der Zeitung finden. Die Jahre sind zwar ziemlich fruchtbar auf diesem Gebiet, denn die Harfe ist Modeinstrument geworden. Nach dem Vorbild des französischen Salons wird sie überall von Virtuosen und Dilettanten — vor allem von vornehmen Damen — geschätzt. Es erscheint Werk über Werk, aber meist ist es nur leere Effekt- oder leichte Unterhaltungsmusik. An wertvollen Werken für Harfe ist die Zeit nicht reich. Um so willkommener sind uns Spohrs Schöpfungen, da sie Gipfelpunkte inmitten ziemlicher Öde bedeuten. Zwei Vorteile sind ihnen vor allem eigen: sie entstammen der Feder eines Musikers vom Range Spohrs und sind im Verein mit einer Harfenspielerin von der Virtuosität Dorettes, also unter Voraussetzung eingehender Kenntnis der Harfe geschrieben. Leider hat das Beispiel des Meisters keine größere Gefolgschaft gezeitigt. Die Harfe hat weiterhin abseits gestanden, ist oft als „unvollkommen" verschrieen und leider auch von leichtsinnigen Virtuosen oder gar ordinären Straßenmusikanten entwürdigt worden. Es kommt hinzu, daß die Harfenliteratur um diese Zeit noch von der Klaviermusik abhängig ist. Und doch ist auch hierin Spohrs eifriges Streben um die Schaffung einer eigenen Literatur auf Grund der Besonderheiten der Harfe richtunggebend, indem sich die Notwendigkeit einer Spezialliteratur mehr und mehr erweist. Ausdrücklich betont nämlich Spohr einmal: „Da ich die Eigentümlichkeiten der Harfe, ihre Effekte und das, was meine Frau insbesondere darauf zu leisten vermochte, nun immer genauer kennen lernte, schrieb ich in jener Zeit (1809) wieder eine große Sonate für Harfe und Violine (op. 115 bei Schuberth). . . . Die Harfenpartie dieser Sonate war bequemer zu spielen und zugleich brillanter wie die früheren" (S. 236 f.). Aber den erwünschten Erfolg hat Spohrs Anerkennung und Veredelung des Harfenspiels nicht gehabt. Auch in der Folgezeit haben doch nur die Harfenisten selbst soviel Kenntnis der Voraussetzungen eines guten Harfensatzes, um wirkungsvolle und gut klingende Stücke zu schreiben.

Eine Eigentümlichkeit der Spohrschen Sonaten für Violine und Harfe ist noch, daß die Geigenpartie einen halben Ton tiefer geschrieben ist als die Harfenstimme. Der Umstand erklärt

sich aus einer richtigen Beobachtung, daß nämlich die Violine besser in Kreuztonarten, die Harfe dagegen in der B-Stimmung spielt. Spohr stimmt daher die Harfe einen halben Ton tiefer, so daß ein in Es-dur geschriebener Harfenpart in D-dur klingt. Außer der günstigen Klangwirkung und bequemen Spielart erreicht man auch geringere Spannung der Saiten auf der Harfe, so daß das häufige Reißen in heißen Sälen vermieden wird (S. 103).

Daß die Harfe nicht als Kircheninstrument gelten könne, bemerkt Spohr ausdrücklich; denn sie sei zum gebundenen, dem für die Kirchenmusik einzig passenden Stil unbrauchbar. Diese Auffassung (II. Bd., S. 133), die der Meister in Paris nach dem Anhören einer Messe niederschrieb, in der galante Variationen für Harfe, Horn und Violoncell von Nadermann gespielt wurden, ist musikalisch berechtigt. Allerdings ist gerade in sinnbildlicher Darstellung die Harfe als geistliches Instrument verherrlicht und in alter und neuer Zeit dementsprechend in der Kirchenmusik verwendet worden.

Wir, die wir heute bewundernd auf eine solche künstlerische und menschliche Harmonie zurückschauen, wie sie der Spohrsche Bund bedeutet, und als besondere Früchte dieser Gemeinschaft „klassische" Zeugnisse der Harfenliteratur von einem deutschen Meister vor uns sehen, schließen mit einer Mahnung an Harfenspieler und -freunde: mehr als bisher üblich verdienen es diese Werke, gespielt und gehört zu werden. Mögen sie auch im Rahmen älterer Spieltechnik uns Heutigen ungewohnte Schwierigkeiten bieten, bei dem recht niedrigen und einseitigen Programmniveau in harfenistischen Darbietungen ist eine Anleihe aus dieser Sphäre wahrlich des Fleißes der Edlen wert.

Gustav Havemann.

Von Eberhard Preußner, Berlin.

Gustav Havemann entstammt einer mecklenburgischen Familie. Sein Vater war Leiter einer Stadtkapelle in Güstrow in Mecklenburg. Von der mecklenburgischen Stammeseigenschaft, einer trockenen und alles entwaffnenden Heiterkeit des Gemütes, hinter der sich eine Tiefe und ein Reichtum des Gemüts verbirgt, wie er am herrlichsten in Fritz Reuter offenbar geworden ist, hat Gustav Havemann eine kräftige Portion mitbekommen. Er ist eine typisch norddeutsche Natur: Knorrig, derb, gerade, fähig, eine Sache durchzukämpfen, wenn es sein muß, auch fähig, rücksichtslos, ja mit Härte vorzugehen, aber dann doch ebenso schnell wieder bereit, nachzugeben, milde und weich zu sein. Wenn ein Norddeutscher dieses Schlages poltert, so verbirgt sich dahinter meist eine Gutmütigkeit, die Grund hat, sich nicht vor aller Welt zu enthüllen; denn dann wird sie — ausgenutzt.

Man stelle sich die Landschaft, aus der Havemann kommt, nicht zu einfach und zu gradlinig vor. In ihr gären die Gegensätze gewaltig und wühlen die Leidenschaften auf. Die Ruhe, die über der Landschaft liegt, ist nicht zu verwechseln mit Leblosigkeit; und die Geschichte Mecklenburgs offenbart oft genug leidenschaftlichsten Kampf der Bewohner.

Güstrow selbst, verewigt in den Werken Barlachs, — der „Blaue Boll" ist eine echt mecklenburgische Gestalt — hat auch eine reiche musikalische Geschichte. Im 18. Jahrhundert hat sich in Güstrow der Prozeß der Bildung einer freien musikalischen Öffentlichkeit schneller entwickelt als anderswo. Die Güstrower Konzerte waren fortschrittlich und vorbildlich, anderswo noch herrschende Vorurteile wurden energisch beseitigt, und die Güstrower Stad kapelle war in Norddeutschland bekannt und geschätzt.

Aus dem Boden einer solchen hier nur angedeuteten Musikkultur, deren Träger *freie* Bürgermusiker waren, ist der Geiger Havemann erwachsen. Bereits mit sechs Jahren tritt er in Rostock als Solist auf und sechzehnjährig wird er Schüler der Berliner Hochschule für Musik. Seine Lehrer sind Markees und vor allem Joachim. Als die Lehrzeit beendet ist, entwickelt sich aus dem Orchestermusiker (Hofkonzertmeister in Darmstadt) allmählich der Geiger Havemann, der einen neuen Typ des deutschen Geigensolisten vertritt. (1915—1921 in Hamburg und als Nachfolger von Henri Petri in Dresden.) Der Virtuosität als Selbstzweck in tiefstem

Grunde abgeneigt, ganz dem Werk und dessen ungekünstelter Interpretation rein als Musiker hingegeben, der Glätte und auch der Glut südlichen Geigentums von Natur aus abhold, dafür aber der Kraft und der Klarheit des reinen Ausdrucks verschrieben, wird Havemann etwa gleichzeitig mit seiner Berufung als Professor an die Hochschule für Musik in Berlin (1921) das leuchtende Vorbild für ein deutsches Geigenspiel. Diesen Stil vertritt er nicht theoretisch, sondern er gestaltet ihn, weil er so kraft seiner Veranlagung und seiner Herkunft spielen muß. Auch sein Quartettspiel, das ihn in diesen Jahren fast noch bekannter machte als sein solistisches Spiel, weist die gleichen Vorzüge auf: fanatische Hingabe ans Werk, echter Spieltrieb, Gestaltungskraft, dort liegen die Schwerpunkte, nicht im Sichausgeben in klanglicher Verfeinerung.

Fast schien schon dem Beobachter das künstlerische Bild Havemanns in seiner ganzen Entwicklungslinie vorgezeichnet und ein Ausweichen nicht mehr möglich, als plötzlich, allerdings lange unterirdisch vorbereitet, eine impulsive Wendung eintrat. Aus dem Geiger wurde der Dirigent und der Organisator, aus dem Künstler der Politiker. Das alles war möglich, weil Havemanns Natur unerhört vital ist. Seine Tatkraft braucht den Kampf mit sich und der Umwelt. Wer ihn kennt, weiß, welche Kraft von ihm ausgeht, weiß auch, daß sie, oft sprunghaft eingesetzt, doch immer wieder durch echt norddeutsche Zähigkeit zum Ziel führt; denn Havemann kann beides, einmal zum großen Schlage überraschend ausholen und sich schnell wieder ein anderes Kampffeld aussuchen, er kann aber auch sich unbeirrbar in mühevoller Kleinarbeit festbeißen. Beide Methoden setzte er ein, als er 1932 im Kampfbund für deutsche Kultur den kunstpolitischen Kampf aufnahm und dann in verhältnismäßig kurzer Zeit sich als Orchestererzieher erster Ordnung erwies. Das Kampfbundorchester, das heute Landesorchester Gau Brandenburg heißt, ist durch Havemann zu einem wichtigen Kulturfaktor im Berliner Musikleben geworden. Bei großen volkspolitischen Anläßen, aber auch im Dienste einer neuen musikalischen Volkserziehung, in der Philharmonie ebenso wie in den großen Volksälen des Berliner Ostens, begegnen wir dem Landesorchester Havemanns, das auf dem Wege ist, ein echtes Volksorchester zu werden. Daß der Dirigent Havemann sich rastlos bemühen wird, auch die Konzertform abzuwandeln, einer alten Form neuen Inhalt zu geben, davon können wir, die wir seine leidenschaftliche Hingabe an das Neuwerdende kennen, überzeugt sein.

Nur daß Havemann, dieser Musikantentyp, einmal Musikorganisator werden könnte, diese Prognose hätte wohl vor wenig Jahren niemand gestellt. Und doch ist in ihm ein Wille, der seine Aufopferung für die Musikorganisation vollkommen erklärt: nämlich sein sozialer Sinn. Ich glaube, daß von hier aus Havemanns organisatorische Arbeit verstanden werden muß. Was ihm von Natur aus verhaßt sein muß, das lange Verhandlungen-Führen, das Leiten eines Organisationsapparates, das nimmt er auf sich, weil ihm Gelegenheit gegeben ist, eine soziale Mission zu erfüllen. Das Reichskartell der deutschen Musikerschaft, das Havemann zusammen mit Heinz Ihlert leitete, wurde der Grundstock für die Reichsmusikkammer. Was Havemann hier in den Zeiten des politischen Hochkampfes und dann in den ersten Wochen nach der nationalen Revolution zusammen mit den Männern der Reichsmusikkammer geleistet hat, das wird einmal, wenn wir den nötigen Abstand von den Dingen haben, von berufener Seite gewürdigt werden müssen.

Heute sehen wir Havemann eine stattliche Anzahl von wichtigsten Ämtern bekleiden — er ist Präsidialratsmitglied der Reichsmusikkammer, Leiter des Fachverbandes B der Reichsmusikerschaft, Leiter des Landesorchesters, Abteilungsleiter in der Reichsleitung der NSDAP, Professor an der Hochschule für Musik, aber nicht alle diese Ämter scheinen mir für Havemann das Ausschlaggebende. Das Entscheidende ist seine Natur, die stets bereit ist, sich ganz einzusetzen und sich ganz auszugeben. Und an dieser Stelle muß einer Eigenschaft Havemanns gedacht werden, die er besonders ausgeprägt besitzt: Sein Einsatz für die Jugend, sein Bekenntnis für das echte Neue, seine Kampfansage gegen die Reaktion. Havemann ist nicht gewillt, auf der Stelle zu treten, er braucht das Ringen um das neu Werdende; wie er diesen

Kampf für sich braucht, so gestattet er ihn auch den Jungen, ja er gestattet ihn nicht nur, sondern er liebt ihn, ihn allein. Was er als Quartettspieler begann, das will er heute nicht verleugnen: den Einsatz für das Schaffen der jungen Generation.

Was ich 1927 an den Schluß eines Aufsatzes über Havemann stellte, möge auch heute, nur noch unter Einschluß seiner kapellmeisterlichen und organisatorischen Tätigkeit, am Ende stehen:

„Ein Geiger, dem Alten verbunden, dem Neuen zugetan, nach Wahrheit der Formung allein ringend, ein Erzieher von Lebendigkeit und Verpflichtungsgefühl, ein Mensch von Tatkraft und Schaffensfreude, die in ihm eine stets siegende Heiterkeit hervorzaubert, ist Gustav Havemann in unserer zum Verneinen so überreich aufgelegten Zeit die optimistische Lebensbejahung selbst. Ein deutscher Geiger!"

Das Wendling-Quartett.

Von Alexander Eisenmann, Stuttgart.

Das Stuttgarter Streichquartett, benannt nach seinem Führer Karl Wendling, steht seit nahezu 25 Jahren mit der Öffentlichkeit dauernd in Berührung. Durch regelmäßige Besuche fast aller deutschen Städte und der wichtigsten Musikstädte des Auslandes hat das Quartett sich Bewunderer und Verehrer gesichert, die nach Tausenden zählen und es brauchte deswegen den Lesern der ZFM nicht erst vorgestellt zu werden, jedenfalls nicht zu dem Zwecke des Gewinnens weiterer Kreise von Freunden. Werbung besorgt Karl Wendling selbst, besser, als es jede Feder zu tun vermag. Nicht um die Lobposaune ertönen zu lassen, wird die Betrachtung geschrieben, sondern um auf die Bedeutung der Kulturaufgaben hinzuweisen, die einer im richtigen Geist geleiteten Quartettvereinigung zukommt und auch um zu zeigen, daß solch ein Quartett sich nicht gerade über Nacht zusammenfügt, sondern daß es wie alles, was Bestand haben soll, in langsamer Vorbereitung sich gebildet hat. Ein starker Wille und ein nie aussetzendes Verantwortungsgefühl des Leiters gehörten dazu, um das zu erreichen, was Wendling als Ziel vorschwebte und was er auch erreicht hat und was ihm und seinen Genossen ihren wohlbegründeten Ruhm einträgt.

Deutschland darf sich mit Hochgefühl auf den Besitz beträchtlich vieler Vereinigungen berufen, die die Pflege öffentlichen Kammermusikspiels in die Hand genommen haben und die als treue Verwalter der reichen Schätze unserer Kammermusikliteratur anzusehen sind. Durch erhöhte Kunstleistungen und durch die Weite ihres Wirkungskreises tritt eine nur kleine Zahl der ständigen Kammermusikvereinigungen hervor, aber innerhalb dieser Gruppe ist das Wendling-Quartett leicht herauszufinden. Zeigen sich doch an ihm alle Eigenschaften, die gerade dem Quartettspieler zum Unterschied vom Konzertsolisten seinen besonderen Charakter geben, so ausgeprägt, daß die Verschmelzung der vier Stimmen zu völliger Einheit des Klanges und des seelischen Ausdruckes hier sich restlos vollzieht. Von jeher hat man das Quartettspielen als die feinste und erlesenste Art des Musizierens angesehen und das mit vollem Recht. Die Kammermusik kennt viele Arten der Besetzung, aber keine, die gleichsam so natürlich ist, wie die zur Bildung des Streichquartetts erforderliche. Das liegt einmal an der Vierstimmigkeit und dann ebenso an der Gleichartigkeit einer und derselben Familie angehörenden Instrumente, wie hinwiederum an der verschiedenen Färbung dieser Instrumente oder doch wenigstens dreier darunter. Diese Vorzüge könnten zum Nachteil werden, wenn nicht eben der ausführende Künstler das verhütete. Wer es auch gar nicht weiß, muß es fühlen, daß beim Quartettvortrag jeder Stimme ihre Selbständigkeit gelassen ist und doch keine in die Rechte der anderen eingreifen darf. Hieraus entspringt die Hauptschwierigkeit beim Einstudieren. Sie kann schwerlich besser gelöst werden, als es durch Wendling und seine Mitspieler geschieht. „Hohe Schule des Quartettspiels" hat man es zu nennen. Das bedeutet aber nicht Paradevorführung, sondern vollendete Beherrschung der Kunst, die vier Stimmen des Quartetts stets ein lebendiges, anregendes Gespräch führen zu lassen, immer dabei im Auge zu be-

halten, daß die innere Ordnung keine Störung erleidet und das bedeutet ferner, aus vier Quartettisten, von denen jeder eine Persönlichkeit darstellt, einen einzigen Spieler zu machen. Das Technische tritt in den Hintergrund, es zeigt sich nirgends selbstgefällig, aber wir wissen, daß als erste Voraussetzung für einen völlig ausgeglichenen Vortrag und für ein Spiel von einer Stärke, die die gleichmäßige seelische Einstellung einer ganzen Konzertgemeinde, wenige stumpfe Zuhörer darunter notwendigerweise ausgenommen, geradezu zwangsläufig hervorbringt, die freie Verfügung der Künstler über alle technischen Mittel der Bogenführung und der Griffbrettbeherrschung zu gelten hat.

Das Wendlingquartett hat gerade in der jüngsten Zeit und namentlich in der Reichshauptstadt hohe, ja begeisterte Anerkennung gefunden. Recht so, aber mit Erlaubnis: es wurde uns oder wenigstens Vielen von uns nicht gerade Neues damit gesagt. Woher kommt aber diese erneute Anerkennung? Nicht daher, daß das Quartett seine Leistungen urplötzlich gesteigert hat, sondern aus der Ursache, daß ein fieberhaft betriebenes Konzertieren wieder ruhigere Formen bekommen hat und daß der übersteigert gewesene Persönlichkeitskultus im Abnehmen begriffen ist. Weiterhin aus der, mit den erwähnten Erscheinungen eng zusammenhängenden Ursache, daß man wieder anfängt, das Konzert als die Stätte anzusehen, deren Besuch zu einer Quelle innerer Bereicherung und geistiger Anregung werden soll. Man spricht soviel von Erziehung zum Hören, stellt Theorien und Systeme enger und weitläufiger Art auf, daß man meinen könnte, es gäbe nichts Erstrebenswerteres, als ewig auf der Schulbank sich zu drücken. Dabei wurde nur zu oft die Gelegenheit verpaßt, auf solche Lehrmeister zu lauschen, wie sie in unserem trefflichen Quartett sitzen. Eine Stunde des Beisammenseins mit ihnen und — der Sinn dessen geht uns auf, was es mit dem Vermitteln von Musik und mit dem Musikhören für eine Bewandtnis hat. In Formeln ist das Alles nicht zu fassen, aber wir ahnen, daß wir etwas Kostbares gewonnen haben. Die Nähe der großen Geister, der Schöpfer unserer Quartettmusik, wird fühlbar und aus übervollem Herzen dankt man den Künstlern, die es zuwege gebracht haben, uns diese Augenblicke erleben zu lassen. Somit darf man zu dem „Wendlingquartett" als zu einem Muster seiner Art hinaufblicken, und wenn wir nur den Namen lesen, so denken wir sofort daran, was die Bestimmung Karl Wendlings geworden ist: den großen Vorbildern und Vortragsmeistern zu folgen, die ihrerseits, Joseph Joachim als Schüler Joseph Böhms allen voran, die bis auf Beethoven zurückreichende Überlieferung aufnahmen, um sie zum Nutzen, ja zum wahren Segen ihrer Mitmenschen zu verwerten.

Der Quartettgenossen kurze Lebensdaten.

Karl Wendling (I. Geige). Geboren 10. August 1875 in Straßburg i. E. Stammt aus altelsässischer Familie. — Zuerst Schüler seines älteren Bruders, dann von Florian Zajič und dem Joachimschüler Heinrich Schuster in Straßburg (Konservatorium). — Weiter violinistische Studien an der Hochschule für Musik in Berlin bei Halir und Joseph Joachim, nach einjähriger Unterbrechung (Einjährig-Freiwilliger Dienst), Wiederaufnahme und Abschluß des Studiums bei Joachim. — Beginn der Konzerttätigkeit als Solist, außerdem wiederholt herangezogen zur Mitwirkung im Quartett seines Lehrmeisters bei privaten Aufführungen (Haus Mendelssohn usf.). — Partner Joachims anläßlich der Aufführungen des Bachschen Doppelkonzerts. — Während vier Jahren ab 1899 I. Konzertmeister der Meininger Hofkapelle unter Fritz Steinbach, in den aufeinanderfolgenden Festspielzeiten 1902, 1904 und 1906, durch Felix Mottl empfohlen, I. Konzertmeister in Bayreuth (Mottl, Muck, Richter). — In der gleichen Eigenschaft zweimal an der Royal opera in London (Coventgarden), zu der Zeit, als Hans Richter die Wagneraufführungen leitete. — Von 1903 bis 1907 I. Konzertmeister der Hofkapelle in Stuttgart (Nachfolger Edmund Singers), dann in Ausübung derselben Stellung auf die Dauer eines Jahres in Boston (U. S. A.) am Sinfonieorchester, das in dieser Zeit unter Karl Muck häufig Reisen unternahm. — Rückkehr nach Stuttgart 1908, von da ab auch Violinprofessor am ehemaligen Kgl. Konservatorium f. M. (heute die W. Hochschule f. M.). Der

aus Boston kommende Antrag, den Posten des I. Konzertmeisters vereint mit dem des stellvertretenden Dirigenten auszufüllen, wird abgelehnt. — 1911 Gründung des Wendling-Quartetts, das in der Besetzung durch Karl Wendling, Hans Michaelis, Philipp Neeter (†) und Alfred Saal bald seinen Flug über Stuttgart hinaus unternimmt. — Nach dem Umsturz Austritt aus dem Orchester, Beschränkung auf Lehr- und Quartett-Tätigkeit. Von 1920 ab wiederholte Reisen nach der Schweiz, Österreich, Holland, Schweden, Tschechoslowakei, Spanien, Norditalien und den südamerikanischen Staaten. — Seit 1929 Direktor der Württembergischen Hochschule für Musik in Stuttgart.

Hermann Hubl (II. Geige), Deutschböhme, entstammt dem Schülerkreise Wendlings. Gehörte 1925 dem Leipziger Sinfonieorchester an und kam als Vierundzwanzigjähriger in das Quartett. I. Konzertmeister des Württemb. Landessinfonieorchesters und Führer des Südfunkquartetts.

Ludwig Natterer (Bratsche), geb. 1882, zuerst Mitglied der Meininger Hofkapelle, dann in verschiedenen Orchestern am Konzertmeisterpult. Aus Hugo Heermanns Schule als Geiger hervorgegangen, schloß sich N. in Meiningen Fritz Steinbach an, der sein weiteres Studium überwachte und leitete. Acht Jahre lang Mitglied des Rebner-Quartetts in Frankfurt a. M., des Flesch-Becker-Trios und auch Bratschist im Berber-Quartett (München). Seit 1925 in Stuttgart als Lehrer an der Hochschule f. M. und gleichzeitig der Quartettvereinigung Wendlings angehörend.

Alfred Saal (Violoncello), 1881 in Weimar geboren, kommt aus einer Familie, deren Mitglieder fast ausnahmslos den Künstlerberuf ergriffen und ihre Namen von Weimar, Meiningen und Berlin aus zur Geltung gebracht haben. Studierte bei Leopold Grützmacher und bei Hugo Becker, verdankte seiner hervorragenden Befähigung Anstellung in den Orchestern von Kiel, Dortmund, Hamburg, Philadelphia und Stuttgart (bis 1921), überall als I. Solocellist. Dreimal auch im Festspielorchester von Bayreuth tätig gewesen. Saal gehört dem Wendling-Quartett seit dem 1. Mai 1911 an, also seit seiner Gründung.

Karl Wendling.

Kein schönerer, aber auch kein passenderer Ehrenname kann für Karl Wendling ausgedacht werden als der, den ihm Max Reger gegeben hat: der urdeutsche Künstler. So sprach Reger keineswegs nur aus Dankbarkeit, er hat auch das Wort nicht an Wendling selbst gerichtet, sondern an seine Frau Elsa, die es später in „Mein Leben mit und für Max Reger" mitgeteilt hat. Wer sollte es besser wissen, was in seiner Musik steckte, als der Komponist selbst? Mag es ihm nicht Wunden geschlagen haben, wenn er auf Unverständnis oder halbes Verständnis stieß, wenn er vergebens auf ein Echo dessen wartete, was er in seiner Sprache der Mitwelt zurief? Doch da war ein junger, für neue Kunst frischempfänglicher Geiger, nicht der einzige seines Geschlechts, das ja nicht völlig mit Taubheit geschlagen war, aber er bereitete dem auf der Suche nach gleichgestimmten Seelen befindlichen Komponisten eine solche Freude, daß er ihn ganz in sein Herz schloß. Sich für Reger einzusetzen, dazu gehörte vor dreißig Jahren noch Entschlußkraft. Manche sahen es als Torheit an, andere als Eitelkeit, die meisten als zwecklos. Wendling tat es aus innerer Überzeugung, er trug den Glauben an den endlichen Sieg in sich und auch an diese Eigenschaft wird Reger gedacht haben, als er das Wort vom urdeutschen Musiker prägte.

Es hätte den aus Joachims Schule entlassenen Kunstjünger locken können, sich am Wettkampf der Virtuosen zu beteiligen, aber sein Wunsch ging nach Anderem und Höherem. Als Geiger imstande, sein Spiel mit allen Reizen violinistischer Edelkunst auszustatten, durch Anmut des Tons, Geschmeidigkeit der Bogenführung oder nach irgendeiner technischen Seite hin, zog es der Künstler doch vor, auf die flüchtigen, dem Podiumhelden dargebrachten Ehrungen zu verzichten. Meiningen, Bayreuth und dem dort gepflegten Geist unterwarf er sich um so williger, als das ja mit seinem eigenen Wesen in Übereinstimmung lag. Von den Vorzügen des

Geigers tritt bei Wendlings Kammermusikaufführungen vor allem die Beschwingtheit des Tons hervor, die Stimmen werden in Fluß gehalten, ein inneres Tempo schafft Belebung. Darauf, daß die Linienführung, die sich durch alle vier Stimmen hindurchzieht, stets klar sichtbar bleibt, wird im Wendling-Quartett nachdrücklichst Wert gelegt. Der Kenner weiß, daß es bei Werken komplizierten Charakters damit seine besondere Schwierigkeit hat. Am Ende läuft das alles, wie überhaupt die Kunst des Quartettspielens, darauf hinaus, den Stimmgabelton einer einmütigen Auffassung von der Primgeige aus anzugeben und nicht eher zu ruhen, bis er haarscharf aufgenommen ist.

In Wendlings, der strengsten Kritik bezüglich der Stoffwahl standhaltenden Programmen nehmen die Klassiker den ihnen gebührenden Ehrenplatz ein, aber auch die innige Zuneigung zu Regers Musik, zu Schumann, Brahms, sagen wir lieber gleich zu allem, was aus reinen Quellen geflossen und für das einzustehen der echte Künstler als Gebot betrachtet, spiegelt sich darin wider. Für „unentwegtes, mutvolles Eintreten" stattete Max Reger seinen Dank durch Widmung mehrerer Kompositionen an Wendling ab (Solosonaten, Quintett op. 146). Noch zwei Tage vor dem Tode des Meisters lief aus Jena eine Karte ein, auf der der Hoffnung auf gute Aufnahme des Quintetts in bescheidenen Worten Ausdruck gegeben war. Deutschland konnte keinen besseren Vertreter hinausschicken, um das Ausland über den hohen Stand seiner Kammermusikpflege zu belehren, und keinen besseren als Karl Wendling, um dem Geiste der deutschen Musik daselbst ehrfürchtige Bewunderung zu verschaffen. Die Musikfreunde in Buenos Aires zu Beethovenschwärmern zu machen, gelang dem Kulturpionier ebenso leicht, als das Mailänder Publikum sogar für Reger zu erwärmen (Es-dur-Streichquartett, ein wahres Glanzstück des Stuttgarter Quartetts). Von dem, was sich Wendling im Reiche selbst an Anerkennung und Erfolgen geholt hat, reden die Berichte über Beethovenfeste, Regerfeiern, Veranstaltungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins usf. und über gewiß Hunderte von Konzerten, die alle gegeben wurden, damit das Vermächtnis der deutschen Tonmeister lebendiger geistiger Besitz bleibe und der Sinn in uns erschlossen werde auch für das, was in der Gegenwart entstanden ist und seine Geltung über unsere Tage hinaus behalten soll.

Es darf noch der umfangreichen Lehrtätigkeit Wendlings kurz gedacht werden. Nicht jeder, der es möchte, kann die höchste Stufe der Kunst erklimmen, doch soll er durch eine seiner Veranlagung entsprechende Erziehung zu einem solchen Grade der Ausbildung gebracht werden, daß ihm späterhin die Ausübung des schwierigen Berufes zur Lust und Freude wird. Auf dieses Ziel sieht es Wendling ab. Er ist ein Lehrer, der Anforderungen stellt, sie aber nicht übersteigert, Talente zu leiten versteht und dem ihm sich anvertrauenden Geigernachwuchs die erprobten pädagogischen Leit- und Grundsätze, die sich an ihm selbst bewährt haben, einimpft. Von seinen Schülern ist jeder stolz darauf, in die Klasse Wendling aufgenommen worden zu sein. Als wesentliche Aufgabe betrachtet der mit dem Orchester aufs engste verwachsene Geiger, den Max Schillings im Gespräche mit dem Schreiber dieser Zeilen den besten deutschen Konzertmeister genannt hat, die Schulung der Instrumentalisten im Zusammenspiel. Die von ihm geleitete Orchesterklasse kann sich nicht nur mit Ehren hören lassen, sondern darf sich mit manchem Berufsorchester messen. Seit vier Jahren steht Karl Wendling an der Spitze der Württembergischen Hochschule für Musik (Nachfolger Wilhelm Kempffs). Er hat damit eine weitere Last auf sich genommen, aber er ist ihr gewachsen. Unter ihm als dem Direktor ist bereits die Durchführung eines neuen Lehr- und Studienplans geschehen, die verschiedenen Abteilungen der Hochschule sind gleichmäßig ausgebaut, andere sind neu angegliedert worden. Somit wirkt Wendling nach mehreren Seiten hin mit gleichem Verdienst und mit gleichem Glück. Suchen wir die Erklärung für die bei ihm nie aussetzende Arbeitsfreudigkeit und nie erlahmende Energie, so finden wir sie in dem unzerstörbaren Glauben an die hohe Wichtigkeit der deutschen Musik als eines unser Dasein verschönenden und zur Entfaltung wertvoller innerer Kräfte dienenden Mittels. Wer diesen Glauben in sich trägt und zugleich es vermag, seine Richtigkeit durch eigene Taten zu beweisen, dem ist wie Wendling eine der schönsten Aufgaben zugefallen; er darf darum beneidet werden und er darf mit Stolz seinen Namen führen: „Der urdeutsche Musiker".

Christian Döbereiner 60 Jahre alt.

Von Fritz Müller, Dresden (früher Chemnitz).

Das Fichtelgebirgsstädtchen Wunsiedel weist ein gut entwickeltes Musikleben auf, das der einstige Stadtmusikdirektor Johannes Döbereiner auf beachtliche Höhe gebracht hat. Seine drei Söhne: Christian (München), Max (Wunsiedel) und Otto (Nürnberg), gleichfalls tüchtige Musiker, nennen sich im Scherz Döbereiner, -zweier und -dreier. Wie im Dezemberheft der ZFM unter der Übersicht „Musiker- und Musikgedenktage im Jahre 1934" zu lesen war, wird am 2. April d. J. Christian Döbereiner 60 Jahre alt.

Die Freunde alter Musik kennen ihn als deutschen Wiedererwecker und meisterhaften Spieler der Viola da gamba, als einen der ersten Vorkämpfer für die stilechte Wiedergabe von Werken aus der Bachzeit und als Herausgeber alter Kammermusik.

Als Döbereiner mit 15½ Jahren die Musikhochschule in München besuchte, wollte er, der in Vaters Kapelle schon verschiedene Instrumente „traktiert" hatte, Violinvirtuos werden. Konzertmeister Abel — dieser Name*) wurde für D.'s Werdegang bedeutsam! — verwies ihn auf Violoncello. D. trieb außerdem Studien in Generalbaß und Kontrapunkt und erlernte das Orgelspiel. 1895 verließ er die Akademie. Einige bewegte Jahre führten ihn auch nach Athen als Lehrer ans Konservatorium. Schließlich landete er in München.

1904 — also mit 30 Jahren — erlernte D. das Gambenspiel. Er benutzte die volle, siebensaitige Gambe und stimmte sie, wie es einst üblich war, *A D G c e a d'*. Als Mitglied von Dr. Bodensteins „Deutscher Vereinigung für alte Musik" trat er im Oktober 1905 zum erstenmal öffentlich als Gambenist auf. Aus der Vereinigung wurde später das Döbereiner-Trio. Als D. sich durchgesetzt hatte, bereiste er Deutschland, Österreich, die Schweiz, Spanien und Italien, wo man ihn als „Signore Gambino" feierte.

Der Weg zum Erfolg war steil und dornig. Die „lieben Kunstgenossen" hielten D. für übergeschnappt und bedauerten, daß er „so tief gesunken" sei! Unter Geldopfern setzte es D. durch, daß er bei Aufführungen der Matthäuspassion zur Arie „Komm, süßes Kreuz" die von Bach vorgeschriebene selbständige Gambenstimme spielte. Zum ersten Male geschah dies am Palmsonntag 1907 in München unter Mottl.

D. wirkte auf 14 Bachfesten als „Viol'd'gambist" mit. Im Bachjahrbuch 1911 erschien sein Aufsatz „Über die Viola da gamba und ihre Verwendung bei Joh. Seb. Bach". Am Schlusse dieser tiefgründigen Arbeit heißt es: „Zur stilvollen Neubelebung alter Musik . . . ist es erforderlich, daß die Werke mit den Instrumenten und in der Besetzung gespielt werden, für die sie bestimmt sind."

Das setzte D. sehr wirkungsvoll in die Tat um. Im September 1922 führte er in München Bachs Konzert in a-moll mit vier echten Cembali auf und ließ Vivaldis Urbild, das h-moll-Konzert für 4 Violinen, vorangehen. — Zwei Jahre später bot er an zwei Bachabenden alle sechs Brandenburgischen Konzerte. Bei der in jedem Konzert anderen Klangmischung und den vielen alten Instrumenten, die vorgeschrieben sind, will das etwas besagen! — Döbereiners dreitägige Feier zur 175. Wiederkehr von Bachs Todestag bot ein vortreffliches Bild vom Schaffen des großen Thomaskantors und gab die Grundlage für das 15. Bachfest in München, dessen Glanzpunkt das von D. geleitete 2. Morgenkonzert am 30. Mai 1927 war. — Zum Nürnberger Bachfest (Juli 1928) erregten D.'s kleine und große Kammermusik starkes Aufsehen. — Aus der Reihe weiterer Veranstaltungen seien noch die beiden Konzerte in der Berliner Singakademie (3. und 5. Mai 1930) genannt. Mit der Kammermusik feierte das Döbereinertrio — es gehören ihm noch Huber (Violine und Viola d'amore) und Dr. Hobohm (Cembalo) an — wahre Triumphe. Im anderen Konzert erzielte u. a. das „vierspännige Cembalokonzert", das in Berlin zum ersten Male stilecht erklang, stürmischen Erfolg.

*) Christ. Ferd. A. war während Bachs Aufenthalt daselbst Gambenist in Cöthen. Sein Sohn Karl Friedrich (1725—87), ein Schüler Bachs, war ebenfalls Gambenist.

Aber die Feinde waren auch hier am Werke. Eine führende Zeitung war nach der ersten Veranstaltung des Lobes voll und brachte auch ein Bild, wie D. Gambe spielte. Das zweite Konzert wurde von demselben Blatte, weil man inzwischen „abgeblasen" hatte, totgeschwiegen! — Ähnlich erging es D., weil er zu einer Ausstellung alter Instrumente in Frankfurt a. O. in seinem gehaltvollen Vortrag einen Aufsatz kritisiert und gegen einen „Cembaloersatz" Stellung genommen hatte, den verschiedene Zeitschriften über Gebühr „herauszustreichen" pflegten!

Als Mann, der keine Zugeständnisse macht und mit oberfränkischer Offenheit alles, was ihm nicht paßt, beim rechten Namen nennt, hat es D. zu nichts gebracht. Er ist weder Ehrendoktor noch Professor, nicht einmal Konzertmeister, sondern „schabt" als „gewöhnlicher" Kammermusiker" in der „Neidhöhle" (dem verdeckten Orchester) des Bayer. Staatstheaters das Violoncello. Von der Probenfron wird ihm nichts geschenkt; und er muß sich die Zeit für „seine" Gambe und für „Ausgrabungen" förmlich abstehlen.

Folgende Kammermusikwerke hat D. in vorzüglicher Bearbeitung veröffentlicht: Buxtehude, Trio (Breitk. & H.), Lotti, Trio (Zimmermann), Telemann, Trio und Christ. Bach, Cembalokonzert (Peters), Buxtehude, Trio, Leclair, Trio, Telemann, Quattuor, Stamitz, Viola d'amore-Sonate, Abel, Gambensonate, Kühnel, Drei Gambensonaten und Marais, Suite (Schotts Söhne).

Seit einigen Jahren liegt D.s Schule für Viola da gamba druckfertig vor. Das ausgezeichnete Werk soll in drei Sprachen erscheinen. Ein angesehener Verlag hat es angenommen. Um es zu einem erschwingbaren Preis herauszubringen, muß entweder eine bestimmte Zahl von Vorbestellern gesichert sein oder ein Druckkostenzuschuß von ungefähr 2500 RM geleistet werden. D., der für seine Ideale viel Geld geopfert hat und mehrfacher Familienvater ist, besitzt das Geld nicht. Mancherlei Vereine machten zwar ähnliche Summen flüssig, um Werke von Zeitgenossen zu veröffentlichen und aufzuführen. Oft war das Geld umsonst vertan. Bei D.s Gambenschule handelt es sich um ein grundgediegenes Werk, das deutsches Können und Wissen auch im Auslande zu Ehren bringen kann. Das „System" hatte für D. kein Geld übrig. Hoffen wir aber, daß sich im neuen Deutschland eine Stelle findet, die den Druck von Döbereiners Lebenswerk ermöglicht. Das wäre der beste Lohn, den Christian Döbereiner zum 60. Geburtstag für seine echte deutsche Bahnbrecherarbeit erhalten könnte!

Bemerkungen über Verzierungen alter Musik unter besonderer Berücksichtigung der Vorschläge.

Von Christian Döbereiner, München.

Auf dem Gebiete der Wiedergabe von Verzierungen alter Musik herrscht ein heilloser Wirrwarr, der vorwiegend seinen Grund in der Unkenntnis der Herkunft und des Wesens dieser Verzierungen hat. Man begnügt sich ohne weitere Überlegung und ohne jede Bedenken Verzierungen alter Musik nach der Spielart späterer Epochen vorzutragen. Es ist unhaltbar, diese Verzierungen ohne Rücksicht auf Stileigentümlichkeiten über einen Leisten zu schlagen, wenn der Gebrauch dieses eindeutigen und treffenden Ausdrucks gestattet ist.

Um nun der Gefahr vorzubeugen, daß durch irrige Meinung, die nachfolgenden Ausführungen seien eben wiederum nur eine „Auffassung", eine unfruchtbare Diskussion eingeleitet wird, wird nachfolgend der Verfasser mit seiner eigenen Meinung zurücktreten und die selbst sprechen lassen, deren Ansicht autoritär ist: nämlich Musiker jener Zeit.[1]

Die Verzierungen oder „Manieren" lassen sich in zwei Klassen einteilen. Zur ersten zählen die von den französischen Lautenisten, Gambisten und Clavecinisten stammenden „wesent-

[1] Ich habe dies Thema dem Manuskript meiner Schule für Viola da Gamba entnommen und mit Rücksicht auf die allgemeine Bedeutung dieser Frage hier erweitert behandelt.

lichen Manieren" oder „Spielmanieren", die teils durch verschiedene Kennzeichen teils durch wenige kleine Noten angedeutet werden; zur zweiten Klasse gehören die „willkürlichen Manieren", die keine Zeichen haben und aus wenigen oder vielen kurzen Noten bestehen. Letztere stammen aus Italien; sie sind nach Fr. Wilh. Marpurg — „Anleitung zum Klavierspielen . . ." (1755) — „nichts anders als eine Verbindung einer oder mehrer Nebennoten mit einer Hauptnote aus der Melodie; sind sie in der Harmonie enthalten, so heißen sie harmonische Nebennoten, wo nicht, Wechsel- oder durchgehende Noten". Quellen zum Studium der willkürlichen Manieren bilden: Diego Ortiz „Tratado . . ." (Rom 1553) Neuausgabe mit Übersetzung des spanischen Textes von Max Schneider; die Flötenschule von J. Quantz (1752), Neuausgabe von Arnold Schering; die Violinschule von Leopold Mozart (1756), Neuausgabe von B. Paumgartner; weiterhin: Adolf Beyschlag „Die Ornamente der Musik" (1908).

Wesentliche Manieren sind nun: 1. die Vorschläge, 2. der Triller, 3. der Pralltriller und der Schneller, 4. der Mordent (Pincé, Battement), 5. der Doppelschlag.

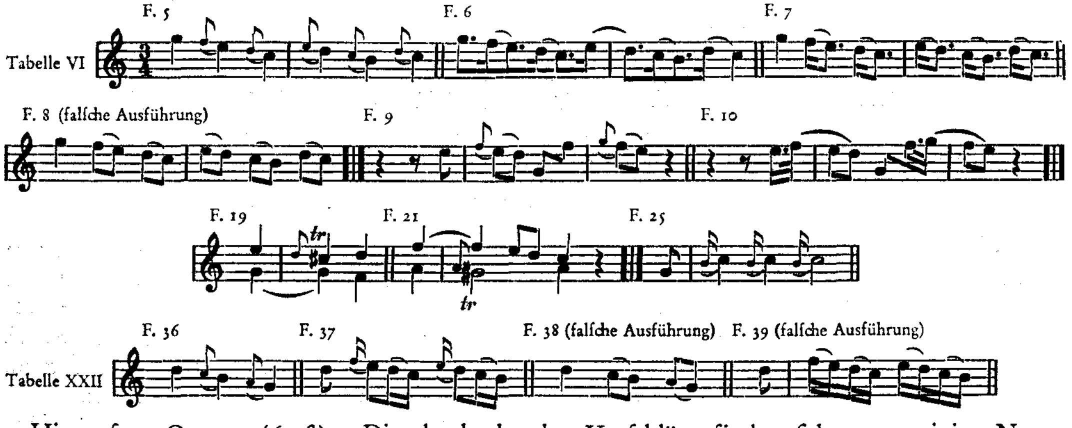
Heute sollen aber nur die so wichtigen

Vorschläge,

wie sie in der Instrumentalmusik des ausgehenden 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gebräuchlich waren, einer Betrachtung unterzogen werden.

Joachim Quantz und Leopold Mozart unterscheiden: anschlagende Vorschläge, die innerhalb der Zeit der Hauptnote fallen und durchgehende Vorschläge, die vorausgenommen (anticipiert) werden.

Quantz sagt von den Vorschlägen (VIII. Hauptstück; 2. § seiner Flötenschule): „Sie werden durch ganz kleine Nötchen angedeutet, um sie mit den ordentlichen Noten nicht zu verwirren; und bekommen ihre Geltung von den Noten, vor denen sie stehen. Es liegt eben nicht viel daran, ob sie mehr als einmal, oder gar nicht geschwänzet sind. Doch werden sie mehrentheils nur einmal geschwänzet. Die zweymal geschwänzten pflegt man nur vor solchen Noten zu gebrauchen, denen an ihrem Zeitmaße nichts abgebrochen werden darf." (Tabelle VI, Fig. 25).

Beispiele aus der Flötenschule von Quantz:

Hiezu sagt Quantz (6. §): „Die durchgehenden Vorschläge finden sich, wenn einige Noten von einerley Geltung durch Terzensprünge unter sich gehen, s. Tab. VI, Fig. 5. Sie werden im Spielen ausgedrücket wie bey Fig. 6 zu sehen ist. Die Punkte werden lange gehalten, ... Man muß diese Art nicht mit denen Noten verwechseln, wo hinter der zweyten ein Punkt steht, und welche fast eben dieselbe Melodie ausdrücken, s. Fig. 7. In dieser Figur kommen die kurzen Noten als Dissonanzen gegen den Baß, in den Niederschlag; sie werden im Spielen auch frech und lebhaft vorgetragen: da hingegen die Vorschläge, wovon hier die Rede ist, einen schmeichelnden Ausdruck verlangen. Wollte man nun die kleinen Noten bey

Gustav Havemann

Das Wendling-Quartett

Ludwig Natterer
(Bratsche)

Konzertmeister Hermann Hub
(2. Geige)

Prof. Alfred Saal
(Violoncello)

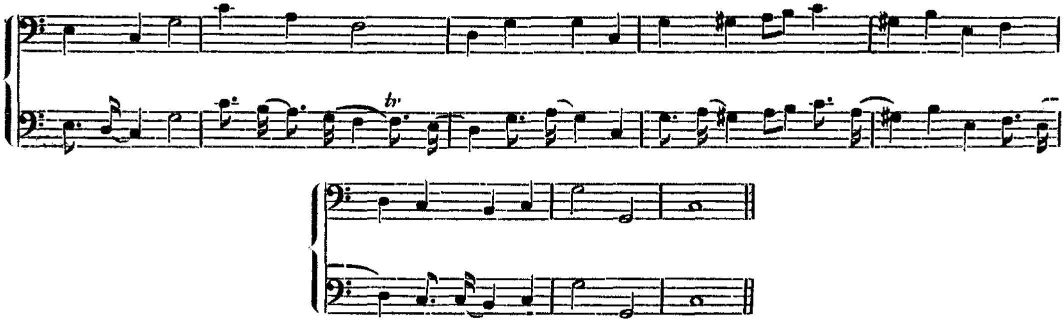
Prof. Karl Wendling
(1. Geige)

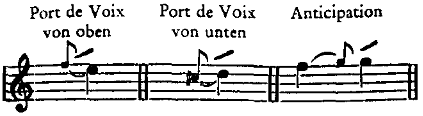
Fig. 5 lang machen, und in der Zeit der folgenden Hauptnote anſtoßen: ſo würde dadurch der Geſang ganz verändert werden, und ſo klingen, wie bey Fig. 8 zu erſehen iſt. Dieſes würde aber der franzöſiſchen Spielart, aus welcher dieſe Vorſchläge herſtammen, und folglich dem Sinn ihrer Erfinder, welcher in dieſem Stücke einen faſt allgemeinen Beyfall erhalten hat, zuwider ſeyn. Oefters finden ſich auch zweene Vorſchläge vor einer Note, da der erſte durch eine kleine, der andere aber durch eine mit zum Tacte gerechnete Note ausgedrückt wird, ſ. Fig. 9. Dieſe kleine Note wird alſo ebenfalls kurz angeſtoßen, und in die Zeit der vorigen Note im Aufheben gerechnet, wie bei Fig. 10 zu erſehen iſt."

10. §: „Wenn über Noten, ſo gegen die Grundſtimme Diſſonanzen machen, . . . Triller ſtehen, ſ. Fig. 19, 21; ſo muß der Vorſchlag vor dem Triller ganz kurz seyn, um nicht die Diſſonanzen in Conſonanzen zu verwandeln . . ."

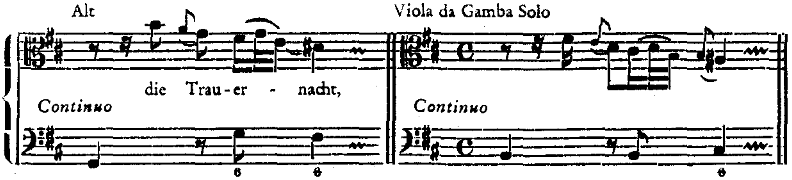
12. §: „Es iſt nicht genug, die Vorſchläge in ihrer Art und Einteilung ſpielen zu können, wenn ſie vorgezeichnet ſind. Man muß auch ſelbige an ihren Ort zu ſetzen wiſſen, wenn ſie nicht geſchrieben ſind. Um ſolches zu erlernen, nehme man dieſes zur Regel: Wenn nach einer, oder etlichen k u r z e n Noten eine l a n g e Note folget, und in conſonirender Harmonie liegen bleibt; ſo muß vor der langen, um den gefälligen Geſang beſtändig zu unterhalten ein Vorſchlag gemachet werden. Die vorhergehende Note wird zeigen, ob er von oben oder unten genommen werden müſſe."

XVII. Hauptſtück, II. Abſchnitt. (Von den Ripien-Violiniſten insbeſondere.) 20. §: „Die langen Vorſchläge, ſo ihre Zeit mit der folgenden Note theilen, muß man im Adagio, ohne ſie zu markiren, mit dem Bogen an der Stärke wachſen laſſen, und die folgende Note ſachte daran ſchleifen, ſo daß die Vorſchläge etwas ſtärker, als die darauf folgenden Noten, klingen. Im Allegro hingegen kann man die Vorſchläge ein wenig markiren. Die kurzen Vorſchläge, zu welchen die, ſo zwiſchen den unterwärts gehenden Terzenſprüngen ſtehen, gerechnet werden, müſſen ganz kurz und weich, und, ſo zu ſagen, nur im Vorbeygehen berühret werden. Z. E. dieſe, ſ. Tab. XXII. Fig. 36. 37. dürfen nicht angehalten werden, zumal im langſamen Tempo: ſonſt klingt es, als wenn ſie mit ordentlichen Noten ausgedrücket wären, wie Fig. 38. 39. zu erſehen iſt. Dieſes aber würde nicht nur dem Sinne des Componiſten, ſondern auch der franzöſiſchen Art zu ſpielen, von welcher dieſe Vorſchläge doch ihren Urſprung haben, zu wider ſeyn. Denn die kleinen Noten gehören noch in die Zeit der vorhergehenden Note, und dürfen alſo nicht, wie bey dem zweyten Exempel ſteht, in die Zeit der folgenden kommen."

Beiſpiel für freie Anwendung durchgehender Vorſchläge von oben aus dem „Traité de la Viole" (Paris 1687) von Jean Rouſſeau:

Durchgehende Vorſchläge von unten nennen die Franzoſen Port de voix. M a r i n M a r a i s, der bedeutendſte franzöſiſche Gambiſt, gibt im Vorwort zum erſten Buch der „Pièces a une et a deux Violes" (Paris 1686) folgende Erklärung: „Das Port de voix wird durch eine kleine Note bezeichnet, die nicht zum Takte gehört und die man verlorene Note nennt. Mehrere ſolcher kleiner Noten bedeuten gewiſſe Schleifer, die man machen oder nicht machen kann, ohne das Stück zu ändern. Ich habe ſie nur zur Abwechſlung des Spieles (— für Repriesen —) angebracht."

Beiſpiele (mit betonter Hauptnote) aus der Violinſchule (1740) von Fr. Geminiani:

G. Tartini unterſcheidet lange und kurze Vorſchläge, letztere „anticipirt". Somit werden im Allegro ſeines Gambenkonzertes, wie auch in der „Teufelstriller"-Sonate, die Vorſchläge kurz, mit betonter Hauptnote geſpielt. Als Regel gelte: bis zur Zeit der Wiener Klaſſiker — Haydn, Mozart, Beethoven — werden die Vorſchläge bei der Figur kurz ausgeführt.

Kurze Vorſchläge finden wir auch bei den franzöſiſchen Cembalomeiſtern Saint-Lambert, d'Anglebert u. a. Letzterer fordert den „fallenden" (kurzen) Vorſchlag (Chute) durch ein Häkchen vor der Note: („Pièces de clavecin" 1689). Joh. Seb. Bach gebraucht hiefür ein ähnliches Zeichen:

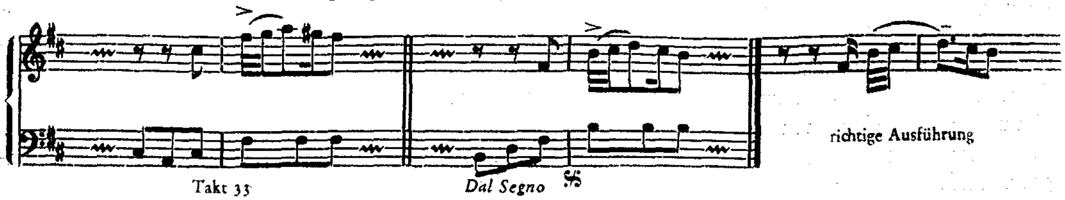
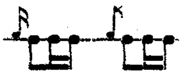
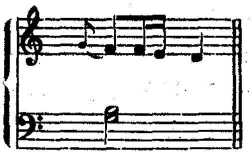
Johannes-Paſſion: Aria „Es iſt vollbracht".

Der „Violdigambiſt" wird demnach den erſten Vorſchlag lang, und den zweiten kurz ſpielen, hier gelinde anſchlagend. Eine kurze Ausführung des zweiten Vorſchlags iſt auch in Rückſicht auf den bezifferten Baß geboten.

Philipp Emanuel Bach's im Jahre 1753 aufgeſtellte Regel[2]: „Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden" iſt gebunden an den damals in Mode gekommenen galanten Stil und an das Klavier. Dieſe in ihrer allgemeinen Anwendung ſo viel Unheil anrichtende Regel hat insbeſondere für die Zeit vor Phil. Em. Bach ein nur beſchränktes Gebiet ganz bedingter Geltung.[3] Für die Zeit um Joh. Seb. Bach ſind Joh. Gottfried Walther, Joh. Mattheſon, J. D. Heinichen und Fr. Wilh. Marburg in ihren Schriften und Traktaten maßgebender. Die ſtets vorhandenen verſchiedenen Schulen, deren Theorien oft in Gegenſatz zueinander ſtanden, beherrſchten mitunter gleichzeitig die Muſikpraxis. Die italieniſche und die franzöſiſche Schule beeinflußten in jener Zeit, wechſelweiſe vorherrſchend, das ganze Gebiet der Ornamentik im deutſchen Muſikleben. Während nun die italieniſche Schule den Vortragenden in Bezug auf willkürliche Auszierung große Freiheit ließ, liebten es die Franzoſen, ihre Stücke ſehr genau zu bezeichnen. In dieſer Hinſicht kann J. S. Bach zur franzöſiſchen Schule gezählt werden. J. Quantz, der gründliche Kenner der franzöſiſchen und italieniſchen Muſikpraxis, bevorzugt die letztere. Während Quantzens bereits mitgeteilten, der franzöſiſchen Spielart entſprungenen Regeln über die durchgehenden, kurzen Vorſchläge für uns „kanoniſche Bedeutung" haben, dürfen wir die von ihm aufgeſtellten, der galanten Schreibweiſe zugehörigen Regeln über „anſchlagende, oder in den Niederſchlag treffende Vorſchläge" — VIII. Hauptſtück, 7. 8. 9. u. 11. §, mit den Beiſpielen Tabelle VI. Fig. 11 bis 18; ſowie F. 23. u. 24 — nicht auf die Werke J. S. Bachs und ſeiner Vorgänger anwenden.

---

[2] „Verſuch über die wahre Art, das Klavier zu ſpielen". II. Hauptſtück, § 23.

[3] Auch Dr. Hans Biſchoff wird durch Ph. E. Bach irregeleitet, wenn er in der Verzierungstabelle zum 4. Band ſeiner Ausgabe der Klavierwerke J. S. Bachs lehrt: „Vorſchläge fallen wie alle Manieren in die Zeit der Hauptnote." Weiſt doch die Aria der Goldberg-Variationen (Seite 14 dieſes Bandes) in Takt 2 und 6 durchgehende, der franzöſiſchen Spielart entſprungene Vorſchläge auf.

In der Alt-Arie „Erbarme dich“ der Matthäus-Passion hört man die Schleifer bei der Solo-Violine gewöhnlich in der Zeit der Hauptnote vorgetragen. Diese Ausführung widerspricht dem Wesen des seiner Herkunft nach zu den durchgehenden Vorschlägen gehörenden Schleifers; außerdem entstehen zweimal zwischen Baß und Solo-Violine Oktaven, die hier nicht im Sinne des Meisters gelegen sind:

Als Nachtrag sei noch angeführt, daß in der Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland und Italien der Gebrauch herrschte, Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnoten folgendermaßen zu notieren: In Handschriften und Erstdrucken dieser Zeit finden sich Vorschlagsnötchen in obiger Notierung, doch haben diese Zeichen noch nicht die Bedeutung des „unveränderlichen“ kurzen Vorschlags. Erst nach Beginn des 19. Jahrhunderts kam als Zeichen des kurzen Vorschlags das einmal durchstrichene Achtelnötchen in Gebrauch. Bei Michael und Joseph Haydn, W. A. Mozart, Boccherini, Cherubini u. a. werden in Figuren wie:  und die Vorschläge lang, mit betonter Vorschlagsnote gespielt. Wenn aber die Vorschlagsnote in der Harmonie enthalten ist, wie im folgenden Beispiel:

dann ist der Vorschlag kurz, mit betonter Hauptnote auszuführen. Auch bei einer Folge gleichwertiger Noten kommen naturgemäß kurze Vorschläge in Anwendung. Siehe A. Beyschlag: „Die Ornamentik der Musik“ Seite 103 u. f.

Der Spielerkrampf und seine Beseitigung.

Betrachtungen von Adrian Rappoldi, Dresden.

Der Spielerkrampf ist ein unter den ausübenden Musikern vielfach verbreitetes Leiden. Viele tüchtige Ärzte haben sich schon mit der Heilung dieses Übels eingehend beschäftigt, ohne daß ihre Behandlung aber eine merkliche Besserung herbeigeführt hätte. Schon der alte Billroth in Wien, der sich bekanntlich selbst als ausübender Spieler betätigte und der einen regen Verkehr mit Künstlern aller Instrumente hatte, versuchte durch subkutane Atropininjektionen das Übel zu bekämpfen. Der auf diesem Gebiete berühmte Dr. Thilo in Riga war der Ansicht, daß man nur durch Gegenbewegungen der Streckmuskeln das Leiden heilen könne. Ein großer Teil der Ärzte meint, das Leiden habe seinen Sitz im Zentralnervensystem und ordnet allgemeine Kräftigung des Gesamtorganismus an. Luftveränderung, Ruhe und Stärkung der Nerven sei geboten. Auch wurden Übungen an Zanderinstrumenten vorgenommen. In letzter Zeit stellte man Versuche an, durch Magnetismus, Suggestion und Hypnose das Übel zu beseitigen. Aber immer wieder mußte der Leidende die Erfahrung machen, daß alle diese Kuren unnötig und zwecklos waren, weil sie nicht den Kernpunkt der Entstehung dieses Übels trafen. Das Leiden besserte sich in keiner Weise. Durch die

vollkommene Untätigkeit der Muskeln hatte es sich oft verschlimmert. Der Beruf mußte nach schweren Kämpfen aufgegeben werden.

Worin beruhen nun die Ursachen des Spielerkrampfes? Die Frage ist, so schwer sie erscheint, leicht zu beantworten. Das Leiden wird einzig und allein durch eine ungeeignete Spielweise und Haltung hervorgerufen. Viele Spieler sind sich darüber gar nicht klar. Sie vermeinen eine ihrer Individualität entsprechende Spielweise zu haben. Beobachtet man sie aber beim Spielen und fühlt die Muskulatur ab, so findet man, daß Arme und Hände wie in einem Schraubstock liegen. Diese Verkrampfungen gilt es zunächst zu beseitigen. Freilich genügt es da nicht, dem Schüler zuzurufen, locker zu spielen, wenn man ihm nicht hierfür die Wege zeigt. Denn locker spielen bedeutet durchaus nicht ausdruckslos spielen. Das Spielen erfordert auf alle Fälle Kraft, soll es Geltung gewinnen. Nur die Quelle, aus der diese Kraft fließt, ist eine ganz andere. Aber damit allein wird das Leiden auch nicht beseitigt. Geeignete, sich dem betreffenden Falle anpassende Gymnastiken, eventuell Massage müssen angewendet werden.

Im übrigen findet man immer wieder, daß die Schüler gewisser Lehrer vom Spielerkrampf befallen werden, während bei anderen Lehrern solche Fälle gar nicht vorkommen. Daraus geht schon alleine zur Genüge hervor, daß der Spielerkrampf durch eine falsche Spielweise hervorgerufen wird.

In den vielen Fällen, die ich Gelegenheit hatte zu beobachten, verschwand das Leiden nach verhältnismäßig kurzer Zeit. Hatte ich erst den Herd der Verkrampfung festgestellt, dann war es leicht möglich zu helfen. Die Hemmungen verloren sich, die Verkrampfung löste sich, der Spieler gewann an Ruhe und Sicherheit und konnte angestrengt viele Stunden hintereinander spielen. Das Leiden war also tatsächlich geheilt, da auch nach Jahren keinerlei Rückschläge erfolgten.

400 Jahre Violine.

Bau, Spiel, Tonsatz.

Eine Rückschau 1533—1933.

Von Friedrich Baser, Heidelberg.

Als die Lautenmacher und Viola-Bauer um die Zeit der Entdeckung Amerikas (1492) von einsichtigen Musikern immer heftiger gedrängt wurden, den Streicherchören der Violen nun endlich einmal eine gutklingende Diskant-Viola zuzugesellen, ahnten sie kaum, daß diese Anregungen zwar nicht zu dem erstrebten Ziele, wohl aber in eine neue Welt musikalischer Möglichkeiten führen würden, daß sie den ganzen Streichinstrumentenbau von Grund auf umwandeln würden und eine neue Form finden ließen (die „Violine"), die ihren ruhmvollen Vorfahren, den Violen aller Arten, den Vernichtungskrieg ansagen würde — ehrfurchtslos, wie junge revolutionäre Kräfte nun einmal sind. In der Tat genügte wenig mehr als ein Jahrhundert (bis etwa 1650), um die große, weitläufige und zerklüftete Familie der Violen durch die nur vierköpfige, aber gut disziplinierte Familie der Violinen (Violine, Bratsche, Cello und Baßgeige) zu verdrängen. Nur die Mittellagen gewährten wenigen Viola-Arten (Viola d'amore, Viola da Gamba) noch für ein weiteres Jahrhundert (bis etwa 1750) Zuflucht und Schutz.

Wer zuerst die Zargen schmaler schnitt, Decke und Boden wölbte, dem Ganzen zierliche Miniaturform gab, die Saitenzahl auf vier verringerte und dadurch aus einem Harmonie- ein Melodie-Instrument — die Violine — schuf, wissen wir nicht. Kaum konnte er ahnen, welche Umwälzungen seiner Entdeckung folgen werden, sowenig wie es sein berühmter Zeitgenosse Christoph Columbus ahnen mochte, daß er nicht Indien, sondern einen ganz neuen Weltteil entdeckt hatte. Beide gaben ihren Entdeckungen irreführende Namen. Eine verkleinerte Viola (italienisch „violino", französisch „violon") war das Neue nicht: es hatte eine viel frischere, helle Stimme voller Entwickelungsmöglichkeiten, mit allen Reizen einer Frauenstimme begabt. Ihr Erfinder muß ein Sehnsüchtiger, ein Liebender gewesen sein, ein von

der Blüte der Renaiſſance Berauſchter. Nie hätte ein Mönch des Mittelalters ſie erfinden können, wohl aber das Pulver. Kulturell wichtiger als die Entdeckung Amerikas und des zu ſeiner Eroberung nötigen Schießpulvers iſt die Entdeckung der Buchdruckerkunſt und der Violine. Mit ihr begann wahrhaft die „neue Zeit".

Noch zeigt man älteſte Violinen von 1510, angeblich von Tieffenbrucker, einem in Oberitalien, dann in Lyon ſchaffenden Bayern. Aber erſt 1533 taucht der neue Name auf, zunächſt freilich in der irreführenden franzöſiſch-italieniſchen Miſchform, die dann dem Streichbaß zukam: violone; von ihm ſpricht Lanfranco in ſeinen 1533 erſchienenen „Scintille di musica". Aber anderthalbhundert Jahre mußten noch vergehen, bis Guarnerius geboren wurde (1683), zweihundert, bis er in edlem Wetteifer mit Stradivarius ſeine beſten Geigen ſchuf (1733). Weitere hundert Jahre führten zum Höhepunkt virtuoſen Geigenſpiels in Paganini (1833). Im gleichen Jahre aber wurde der geboren, der das Virtuoſenkonzert durch klaſſiſche Form überwand: Johannes Brahms.

Allzuoft hört man die Anſicht, das Klavier ſei eine deutſche, die Violine eine italieniſche Erfindung. Richtig iſt, daß die Klavierinſtrumente der Polyphonie nordiſch-germaniſchen Muſikempfindens beſonders entgegenkommen, was aber auch von den Geigenchören des erſten violiniſtiſchen Jahrhunderts (1533—1633) gilt. Erſt im zweiten Jahrhundert nahm im Gefolge der monodiſch veranlagten Oper das ſoliſtiſche Geigen überhand, um ſich im dritten in ungeahnte Höhen zu verlieren und zu überſchlagen in wahnwitzigen Sprüngen. Die Violine iſt nicht zwangsläufig monodiſch, wurde aber ſpäter freilich dazu durch die Virtuoſen, eigentlich auch ſchon durch das Wetteifern mit der menſchlichen Stimme, wie es am deutlichſten Nardini, der Belcantiſt auf der Geige, ausprägte. Gleichzeitig aber ſteigerte J. S. Bach das polyphone Violinſpiel in ſeinen Solo-Sonaten und -Partiten zu ſchwindelnden Höhen.

Die deutſche Stadt Füſſen an der Tiroler Grenze darf mit Stolz auf älteſte Geigen hinweiſen, die in ihren Mauern entſtanden, wenn auch die Weihe der Schönheit und Vollendung erſt in Oberitalien der Geige gegeben wurde.

Wohl iſt die Violine ein Kind des ſonnigen Italiens, aber nur des germaniſchen Italiens, der Po-Ebene mit ihrem prächtigen lombardiſchen Menſchenſchlag, den alten Langobarden, Goten und anderen germaniſchen Stämmen. Mag es noch dahingeſtellt bleiben, ob der aus Bayern eingewanderte Tieffenbrugger (Duiffobruggar) die erſten Violinen baute. Sehn wir uns aber all die großen Geſtalter und Vollender der Violinform an, dieſe Amati, Stradivari und Guarneri: ſie tragen alle unverkennbare Züge nordiſchen Blutes, das damals bereits auf allen anderen Kunſtgebieten in der Renaiſſance (wie lange müſſen wir noch dies franzöſiſche Lehnwort benutzen, um eine rein germaniſche Kulturblüte zu bezeichnen?) Unvergängliches hervorgebracht hatte. Daß das Patriziergeſchlecht der Stradivari ſich von langobardiſchen Ahnherren ableitete, wird ausdrücklich bezeugt. Aber wir überzeugen uns davon auch durch Blicke auf dieſe hohen kraftvollen Erſcheinungen in langen Bärten, ſoweit vergilbte Papiere noch von ihnen berichten. Das Unwiderleglichſte hierbei ſind ihre Jahreszahlen: die meiſten von ihnen erreichten Lebensalter, die bei den Abkömmlingen der im lateiniſchen Völkerchaos verderbten Alteingeſeſſenen nie zu finden waren: Neunzigjährige waren da gar keine Seltenheit. Weſentlich hierbei iſt aber als raſſiſches Kennzeichen die bis in ſolches patriarchaliſche Alter unverminderte Schaffensluſt und Leiſtungsfähigkeit: wie Tizian noch mit 99 Jahren ſein letztes Bild malte, ſo ſchuf der große Stradivari noch mit 92 Jahren eine von ſeinen vielen tauſend Meiſtergeigen! Auch die Stetigkeit und Raſtloſigkeit ihres Schaffens am großen Werk iſt Kennzeichen germaniſcher Art. Nicht minder ihre Zuſammengehörigkeit in kraftvollen Familienverbänden, die ihre hochgezüchteten Erbanlagen durch mehrere bedeutſame Generationen weiterzutragen vermochten. Man erinnere ſich nur, wieviele Mitglieder der Familien Amati, Stradivari und Guarneri den damals außerordentlich hohen „Durchſchnitt" der anderen Wettbewerber hinter ſich ließen! Dieſe Erſcheinung findet ihresgleichen nur noch in den Künſtlerfamilien der Bachs, oder, um eine wahrſcheinlich germaniſche Muſikerfamilie im franzöſiſchen Raume zu nennen: der Couperins.

Die beiden letzten Jahrhunderte, das der Aufklärung und das des Materialismus, haben sich genug lächerlich gemacht im Erforschen der „Geheimnisse" jener Könige des Geigenbaues. Sie zerlegten kostbarste, unersetzliche Erbstücke, die man wie seinen Augapfel ehrfürchtig hätte hüten sollen, schabten, kratzten und schnitten überall herum, schnüffelten am Lack herum, als wäre das der Sud Mimes, der alle Zauberkräfte in beschworenen Mischungen in sich vereine, und „schachtelten" zum Schluß diese heiligen Gefäße göttlichen Wohllautes so lange aus, bis sie wirklich „alte Schachteln" geworden waren. Diese jämmerlichen Vivisektoren versündigten sich noch ärger, als die Aeskulaps-Zöglinge in weißen Hemden am Versuchstisch, sie versündigten sich an einer hohen Idee, wo die anderen in ihrem Unverstand nur Tiere quälen. Nie wird auf solchem materialistischen Wege das große heilige Geheimnis der Meistergeige zu erjagen sein. Wenn dies je wieder geschehen sollte, dann nur durch das Belauschen der Geheimnisse des Blutes, durch vollendetes Körpergefühl, durch inbrünstige Sehnsucht nach dem idealen Klangerlebnis. Das traumselig-süße Singen einer Amati gleicht einer beglückenden Frauenstimme, läßt sich nicht aus noch so gelehrten akustischen Tabellen errechnen, noch weniger der heroisch-edle, männlich-stolze und hoheitsvolle Klang einer Stradivari, am wenigsten aber der pathetische Glanz einer Guarneri, im Leid noch ausdrucksvoller als in der Freude. Man könnte die einzelnen Akkorde dieses wunderbaren Dreiklanges so deuten: Amati — lyrisch, Stradivari — episch, Guarneri — dramatisch.

Nicht einmal die Form einer Stradivari läßt sich durch Proportionsberechnungen, goldenen Schnitt und geistvolle Zirkelzeichnungen erzwingen. Das Malerauge findet diese Formen zweifellos vollendet schön. Und doch ist damit noch nichts gesagt. Dem grübelnden Verstand wird sie immer Geheimnis bleiben; nur in Visionen mögen Auserwählten jene geheimnisvollen Parabeln aufleuchten, von denen Katharina von Emmerich meinte, sie als Symbole bei der „Herstellung des Menschengeschlechtes von Anbeginn" gesehen zu haben, danach der Abendmahlskelch, die Gralsschale geformt worden sei. Vollendete Harmonie aller Teile in Ebene und Raum, visuell wie akustisch: das ist alles, was wir feststellen können.

Nicht einmal die blonde oder goldene Schönheit des Lackes konnte in chemische Formeln gebracht werden. Das Geheimnis bleibt ein psychisches: was mit soviel Stetigkeit und leidenschaftlicher Hingabe von den alten Meistern da geschaffen wurde in lebenslangem Ringen, kann nur der Ausdruck eines tiefen, heiligen Symbols sein, der dem toten Holz Beseelung mitteilt.

Die dreihundertjährigen Geschichten solcher Stradivari oder Guarneri wüßten gar seltsame Dinge zu erzählen: von ungezählten Stunden höchster klingender Weihe in den Händen Musiktrunkener, ob sie nun für sich oder Tausende spielten; von Hoffmannschen Kreisler-Naturen und noch Seltsameren, von denen kaum noch die phantastischsten Dichter etwas ahnten; von Kämpfen um ihren Besitz, stillen und blutigen, offenen und hinterhältigen, wie sie hartnäckiger noch kaum um eine Helena, Goldschätze oder Edelsteine geführt wurden. Und das alles, damit letzten Endes so manches dieser begehrten kunstbegabten Wesen hinterm Glaskasten eines Museums oder im Raritätenkabinett eines amerikanischen Millionärs landet, der es nicht einmal spielen kann und mag, der sich damit begnügt, in einer Minute der Langeweile seinen Besitz zu betasten, über den nur er verfügen darf. Wo grinst einen grotesker und verzerrter das Medusenhaupt des Kapitalismus an!? Wie in Richard Wagners „Ring des Nibelungen" die Götterdämmerung erlösenden Ausblick zu neuer, besserer Welt erst freigibt, nachdem das Gold zu den Rheintöchtern zurückkam, so stehen wir heute in einer Zeitenwende, die ihre Erfüllung erst darin sehen wird, wenn alle, klangfrohem Wirken entzogenen Geigen in die Hände derer zurückkehren, die ihrer am würdigsten sind: der echten, großen Künstler.

So runden sich die vier Jahrhunderte der Geschichte der Violine zu einem großartigen, symbolhaften Abriß der Kulturgeschichte unserer Neuzeit ab, deren Wandlungen sie getreulich widerspiegelt. Wir können sie hier in der gebotenen Kürze nur andeuten:

1533—1633 Ringen um ihre äußere und innere (akuftifche) Form wie um ihre Verwendungsmöglichkeit im Chor und Orchefter. Teftatore in Mailand. Gasparo di Salo begründet die Brescianer Schule, Andrea Amati die in Cremona. Dennoch behält die Viola als vornehmes Generalbaßinftrument den Vorrang vor der noch vorerft verachteten Violine, die dann Andrea und Giovanni Gabrieli in Venedig chorifch verwenden. Erneuter Vorftoß der Viola von England aus. Aber bereits fpielt und komponiert Biagio Marini die erften Soli für Violine. Maggini-Violinen aus Brescia. Carlo Farina in Dresden. Monteverdi gibt den Violinen im Opernorchefter neue Aufgaben.

1633—1733 Amati-Violinen begehrt. Stradivarius wird geboren im gleichen Jahre (1644) wie Biber, der in Salzburg wirkt. J. Stainer. Thomas Baltzer verhilft in England der Violine zum Sieg über die Viola. Schmeltzer und Walther. Lully in Frankreich, „24 violons du roy" und „petite bande". Höhepunkt gediegener Violinkompofition: Vitali, Vivaldi, Veracini, Torelli und Corelli, der Gründer der römifchen Violinfchule. Seine Schüler fchwenken fchon ins Virtuofe hinüber: Somis, Caftrucci, Geminiani, Locatelli und Anet. Meiftergeigen des Stradivari und Guarneri. Gipfelleiftung auch im polyphonen Spiel (Bachs Solofonaten): Pifendel und fein Wegbereiter Wefthoff.

1733—1833 Leiter zum Höhepunkt der Virtuofität: Tartini, Nardini, Ferrari, Lolli, Pugnani, Leclair, Viotti, Polledro. Daneben aber unbeirrte Pflege des Gediegenen: Leopold Mozart, Stamitz, J. und F. Fränzl, Graun, Dittersdorf, Benda, Ruft. Haydn, Mozart, Beethoven: Violinkonzerte und -fonaten. Vereinigung des Virtuofen und Gediegenen: Spohr, R. Kreutzer. Schuppanzigh in klaffifcher Kammermufik. Der König aller Virtuofen: Paganini.

1833—1933 J. Brahms geb., der Erfüller des romantifchen Violinkonzertes. Bedeutfame Erweiterung violiniftifcher Ausdruckskraft im Orchefter: Berlioz, Lifzt, Wagner; dann auch im Konzert: Brahms, Richard Strauß, Pfitzner, Reger. Ole Bull, Sauret, Vieuxtemps, Sarafate, Joachim, Hellmesberger, Ernft, Auer, Rappoldi, Singer, Hubay, Fritz Kreisler, Marteau, Manen, Wilhelmj, Burmefter, Veczey, Karl Flefch, Adolf Bufch, Guftav Havemann, Willy Heß, Georg Kulenkampff und die Quartettführer: Rofé, Petri, Wendling, Klingler u. a. — Unfere Gegenwart, umbrauft von gewaltigen Wenden unferer Lebens- und Geifteshaltung, will fich von den Schranken und Grenzen bürgerlicher Kunftpflege befreien, um das ganze Volk erfaffen zu können. An dem gewaltigen Werk muß jeder Deutfche mit allen Kräften Leibes und der Seele zum vollen Gelingen helfen!

Henri Marteau.

Eine biographifche Skizze zu feinem 60. Geburtstag.

Von Jean Benda, Laufanne.

Große Männer gehören der Welt.

Das Jahr 1934 fteht für Henri Marteau in einem doppelten Zeichen: der Violinmeifter feiert in diefem Jahre fein fünfzigjähriges Künftlerjubiläum und begeht am 31. März feinen 60. Geburtstag. Diefer Tag fchenkt uns, in dem Haften und Drängen einer an Unruhe reichen Zeit, einen Augenblick des Verweilens bei diefer Perfönlichkeit, die in ihrem Werdegang eine Entwicklung erfahren hat, die fie zu einer Einmaligkeit ftempelt.

Ein äußerer Anlaß führte dazu, daß Marteau als Fünfjähriger nach der Violine verlangte: in feinem Elternhaufe zu Reims hörte er Sivori, den Paganini-Schüler, deffen feuriges Spiel Marteaus Zukunft beftimmte. Vertieft durch die mufikalifchen Eindrücke, die der Knabe Marteau im großelterlichen Haufe in Dresden empfing, und unter Auffícht feiner hochmufikalifchen Mutter, waren fchon feine erften Studien bei dem Schweizer Auguft Bünzli, einem Molique-Schüler, fehr erfolgreich. Hubert Leonard, der als Virtuofe und Lehrer feines Inftrumentes in hohem Anfehen ftand, nahm fich des Siebenjährigen an. Bis zum 1890 er-

folgten Ableben des bedeutenden Pädagogen nimmt der junge Marteau eine so ungewöhnliche Entwicklung, daß er noch als Meisterschüler Léonards an die breite Öffentlichkeit tritt. Unter Hans Richters Leitung, im Rahmen der Philharmonischen Konzerte, spielt er erstmalig in Wien. Dieses Auftreten wird im dortigen Musikleben zum Ereignis. Brahms, Goldmark, Hanslick, Speidel und andere führende Persönlichkeiten begeistern sich für seine reife Kunst und ebnen ihm alle Wege, die ihn zu seinem hohen Ziele führen müssen. In London, wohin ihn Hans Richter beruft, ist sein Erfolg nicht minder groß. Die erste äußere Auszeichnung erfährt Marteau 1892, als er als Schüler Jules Garcins den ersten Preis des Pariser National-Konservatoriums davonträgt.

Nun beginnt Marteaus rascher Aufstieg. In allen Kulturstaaten der Welt tritt er mit beispiellosem Erfolge auf. Als Sechsundzwanzigjähriger, im Glanze seines Ruhmes, wird er als Leiter der Meisterklasse an das Genfer Konservatorium berufen. An dieser Stätte wirkt er sieben Jahre. Seine Kunstreisen führen ihn auch in dieser Lebensepoche in Europa wie jenseits des Ozeans von Triumph zu Triumph.

In Berlin begegnet er Joseph Joachim. Der Altmeister sieht ihn bei sich. Eine lebendige Unterhaltung führt zu engem Gedankenaustausch und dem Erkennen gemeinsamer Kunstziele. Joachim erfaßt das Neue, Einmalige von Marteaus künstlerischer Persönlichkeit und seinen lebhaften Wunsch, Marteau an der Berliner Hochschule aufbauend wirken zu sehen, teilt er dem Kultusminister mit, nichtahnend, daß schon die nahe Zukunft seinem eigenen Wirken ein jähes Ende setzt. Der Heimgang Joachims, sein verwaister Lehrstuhl, veranlassen das preußische Kultusministerium, Marteau im Herbst 1908 an die Berliner Hochschule zu berufen. Hiermit geht Joachims Wunsch, der Hochschule für Musik einen Meister der großen violinistischen Traditionen zuzuführen, in Erfüllung.

Die Wurzeln dieser Traditionen, die in der Persönlichkeit Marteaus eine der edelsten Blüten hervorgebracht haben, liegen in jener Zeit, als die französische Schule des Violinspiels noch ganz unter dem Einfluß ihres bedeutendsten damaligen Vertreters, Pierre Gaviniés, im Zenith ihres Rufes und ihrer Leistungsfähigkeit stand. Ihre großen Reformatoren Viotti, Kreutzer und Rode, sowie später Bériot, Vieuxtemps und Léonard, aus der Schule dieser Meister stammend, haben die französische Tradition befruchtet und erhalten. Während Viotti den Grundstein zu der Evolution des Violinspiels in Frankreich legte, hat Rodolphe Kreutzer, der bedeutendste Schüler Anton Stamitz', der zu jener Zeit in Paris wirkte, durch die Traditionen der Mannheimer Schule das Violinspiel in Frankreich außerordentlich beeinflußt und ihm einen neuen Aufstieg gesichert. Viotti, mit dem er in regem Verkehr stand, hat seinerseits vorbildlich auf Kreutzers Spiel eingewirkt. Der italienische Einfluß durch Viotti und der deutsche durch Stamitz können somit für die damalige Epoche des französischen Violinspiels nicht hoch genug bewertet werden. Marteau hatte das Glück, durch die Vermittlung seines Lehrers Léonard das große Erbe Viottis, Kreutzers und Rodes anzutreten, diese verschiedenen Kulturen in seiner Person aufzunehmen. Die Saat dieser diversen Schulen ist in ihm dergestalt aufgegangen, daß der Meister, der französischen Geist mit deutscher Tiefe verbindet, jeglicher Einseitigkeit entging und so unter den heutigen Geigern der große klassische Spieler ist, in kongenialer Weise der Interpret Bachscher und Mozartscher Kunst.

Marteau hat Joachims Lebenswerk fortgesetzt, es weiter ausgestaltet. Auch er hat es sich zur Lebensaufgabe gestellt, für die schaffenden Zeitgenossen, deren Bedeutung er vorahnend erkannte, mit seiner ganzen Persönlichkeit einzutreten. Er tat dies nicht in seiner Ausschließlichkeit als Geiger. Seiner Initiative und seinem Idealismus ist es zu verdanken, daß auch symphonische Werke an berufener Stelle erstanden, die bisher im Manuskript schicksalslos ruhten. Gedenken wir vor allem seines Eintretens für Max Reger, für dessen Lebenswerk er bahnbrechend wirkte. In Dortmund im Jahre 1910 veranstaltete Marteau eine Max-Reger-Musikwoche, die erste ihrer Art in Deutschland. Marteau hatte um sich die bedeutendsten Instrumentalvertreter geschart: Frida Kwast-Hodapp, Hugo Becker, Karl Straube, das Böhmische Streichquartett, das Dortmunder Philharmonische Orchester unter Prof. Hüttner, zum ersten Male die Instrumentalwerke Regers im Zusammenhang zur Aufführung bringend,

gleichzeitig mit einer Überſicht ſeiner geiſtlichen Werke und ſeines kammermuſikaliſchen Schaffens. Durch dieſe Feſtwoche hat Marteau ſeinem bedeutenden Zeitgenoſſen und Freund neue anerkannte Jünger gewonnen. Dieſe künſtleriſche Tat bewirkte, daß Max Regers Werk erſtmalig in einem ſolchen Zuſammenhang ſich auswirkend, die Erkenntnis ſeiner ganzen Bedeutung endgültig feſtlegte.

Regers Phantaſie, durch Marteaus Spiel angeregt und befruchtet, ſchuf unter dieſem ſeinem Einfluß verſchiedenſte Kammermuſikwerke, Violin-Soloſonaten, ſowie das Violinkonzert op. 100. Zwiſchen beiden Meiſtern beſtand eine innige Freundſchaft und ein lebhafter Gedankenaustauſch, an das Freundſchaftsverhältnis Joachim-Brahms erinnernd. Auch als Interpreten ſind Reger und Marteau in unzähligen Konzerten vor die Öffentlichkeit getreten. In Dankbarkeit und Verehrung zu Marteau widmete ihm Reger mehrere ſeiner Werke, u. a. das Violinkonzert.

Auch im Auslande iſt Marteau ſtets ein Verfechter deutſcher Kunſt geweſen. Als Erſter brachte er das Violinkonzert von Brahms in Frankreich, New-York und Stockholm zum Vortrag. Seine Programme tragen die Namen der deutſchen großen Meiſter, auch die der neuzeitlichen. Anton Dvoraks Violinkonzert ſpielte er im Rahmen der berühmten Lamoureux-Konzerte als Erſter. Unermüdlich tritt er u. a. auch in die Schranken für Ludwig Thuille, Chriſtian Sinding, Max Bruch, Friedrich Gernsheim, Berwald, Theodore Dubois, Jacques Dalcroze, Joſeph Lauber, Leander Schlegel, Tor Aulin, Friedrich Hegar, Carl Nielſen.

In einem Konzert-Zyklus von ſechs Violin-Abenden vollzieht Marteau innerhalb knapp vier Wochen eine violiniſtiſche Großtat: er ſpielt in Berlin vom 17. Januar bis 21. Februar 1911, teils unter perſönlicher Leitung der Komponiſten, achtzehn Violinkonzerte, darunter ſechs Uraufführungen.

Seine reife Kunſt ſtellt er auch in den Dienſt der Kammermuſik. Marteau gründet ſein Berliner Streichquartett, gibt unter Mitwirkung Ernſt von Dohnanyis die ſtark beſuchten Sonatenabende, die mit ſeinen Quartettabenden im Mittelpunkt des Berliner Muſiklebens ſtehen.

An der Hochſchule für Muſik entfaltet er eine rege Lehrtätigkeit. Studierende aus allen Kulturſtaaten haben ſich eingefunden, ſeiner Lehre teilhaftig zu werden. In ſeiner Atmoſphäre wachſen, entfalten ſich Talente zur Meiſterſchaft. Sie tragen die Merkmale jener violiniſtiſchen Kultur, die in unſerer heutigen Zeit dem Verfall preisgegeben ſcheint.

Seine bedeutenden pädagogiſchen Fähigkeiten kommen in zahlreichen reviſionellen Arbeiten zu Worte. Vorbildlich ſind ſeine Reviſionen der Bachſchen und Mozartſchen Violinwerke. In ihnen lebt ſein nachſchaffender Geiſt.

Der raſtloſen Tätigkeit des Meiſters, der Saat, die er ausſtreut, entzieht der Weltkrieg den Boden. Marteau zieht ſich auf ſeinen Landſitz nach Lichtenberg in Oberfranken zurück. Doch ſein ſchaffender Geiſt iſt unermüdlich am Werk. Er ſchenkt der Oper, der Kammermuſik, der Orcheſter-, Orgel- und Chorliteratur neue Werke großen Formats, bereichert die konzertante Literatur für Streichinſtrumente und Geſang. Seinem kompoſitoriſchen Schaffen iſt er häufig entzogen durch Konzertreiſen, die ihn vom Norden zum Süden führen. In den Jahren 1919—21 begegnen wir Marteau in Schweden, alsdann in Prag an der Deutſchen Akademie, an der Spitze der Violin-Meiſterklaſſe, mit dieſer Stellung das Amt des Rektors verſehend.

Marteau als Interpret größten und edelſten Formats, wird in der Muſikgeſchichte des Violinſpiels als die prominenteſte Perſönlichkeit der Jahrhundertwende genannt werden müſſen. Sein eminentes Können ſtellte er gleich Joachim in kongenialer Weiſe ausſchließlich in den Dienſt der Werke, zwiſchen Klaſſikern und Modernen die Brücke ſchlagend. Der Adel ſeines Vortrages, die klaſſiſche Linie ſeines Spiels, ſeine Vielſeitigkeit, ſeine Geſtaltungskraft, gepaart mit der Schlichtheit des wahrhaft Großen, erheben ihn zu einer Sondererſcheinung. Kommenden Geigergenerationen wird der Name Marteau bedeuten: das Sinnbild des idealen Interpreten.

Meine Erinnerungen an Meister Sevcik.

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

Der vor kurzem im hohen Alter von 82 Jahren verstorbene weltberühmte Geigenlehrmeister Prof. Otakar **Sevcik** war wohl einer der genialsten Musikpädagogen, die es gegeben hat. Die ihm von Natur aus angeborene seltene Gabe verband sich mit einer geradezu bewunderungswürdigen psychologischen Erkenntnis aller Dinge, die mit dem Wesen der Tonkunst im Zusammenhange standen. So war Meister Sevcik einer der bedeutendsten und untrüglichsten Prognostiker für geigerische Begabungen und in seiner Voraussage hat er sich gewiß höchst selten geirrt. Dazu gesellte sich bei Prof. Sevcik ein geradezu immenser Fleiß und eine Ausdauer, die oft unglaublich schienen. Zehn bis zwölf Stunden täglich Unterricht zu erteilen, war das gewöhnliche Maß seiner unermüdlichen Arbeit. Im Sommer begann er damit nicht selten schon um 6 Uhr morgens und nachts bis 1 Uhr konnte man ihn noch über die Korrekturen seiner kompositorischen Studien gebeugt finden. Dabei ging man aus jeder seiner Lehrstunden mit dem Bewußtsein eines musikalischen Erlebnisses; niemals bemerkte man bei ihm eine Erschlaffung des Interesses oder auch nur den geringsten Grad einer Oberflächlichkeit. Diese persönliche Selbstzucht verlangte er allerdings auch von uns Schülern, und bei aller Ruhe und Besonnenheit seines Charakters konnte sich die Willenskraft seiner Kunstauffassung in einer Intensität auf den Lernenden übertragen, die unbeschreiblich war und zum Höchsten anspornte. Praktisch vorgespielt hat der Meister verhältnismäßig selten; er verstand aber seine Anweisungen derart vorstellbar zu gestalten, daß man die Plastik der musikalischen Struktur des zu behandelnden Werkes förmlich aufklingen zu hören meinte. Die Eindringlichkeit und Veranschaulichung waren dabei vom heiligen Feuer einer Kunstbegeisterung erfüllt, die mitfortreißend wirkte. Die seinerzeit phänomenale Virtuosität seines berühmtesten Schülers Jan Kubelik brachte den Meister in Verdacht, daß seine Lehrmethode lediglich der manuellen Vervollkommnung diene. Dieses Urteil ist unzutreffend, und es zu revidieren, halte ich für eine Ehrenpflicht! Meister Sevcik ging wohl von dem richtigen Grundsatze aus, daß eine unfehlbare Technik zur Gestaltung des musikalischen Inhaltes unerläßlich sei, ließ sie aber nur als „Mittel zum Zweck" gelten. Er erkannte eben bei jedem seiner Schüler sofort die individuelle Begabung ihrer Musikalität und vermochte seinen Unterricht darnach einzustellen. Kein Wunder, wenn ihm aus aller Herren Länder die Violinbeflissenen zuströmten! — Seine bei Bosworth erschienenen Studienwerke für die progressiv durchgeführte Ausbildung der linken und rechten Hand; seine Doppelgriff- und Triller- oder Lagenwechselübungen, vor allem aber die vier geradezu genial gearbeiteten Bände seiner „Violintechnik", die insgesamt auf dem Halbton- und Modulations-System aufgebaut sind, bilden heute die unerläßliche Voraussetzung des modernen Geigenspiels. — Überall kann man Sevcikschüler an den ersten Stellen des Musiklebens wirkend finden. Allen, die es um ihre Kunst ernst nahmen, blieb der Meister ein beratender, väterlicher Freund. Dabei machte er keinen Unterschied in nationaler oder sonstiger Beziehung. Seine künstlerische Berufung galt einzig und allein, nur dem beglückenden Kunstideale zu dienen und in der Vollkommenheit das höchste Ziel zu erblicken. Die Namen seiner Schüler merkte er sich weniger, als die charakteristischen Fehler oder Vorzüge ihres Geigenspiels. Daran erkannte er ihre persönliche Eigenart und bewahrte bis ins hohe Alter eine erstaunliche Erinnerung. Diejenigen aber, die den Vorzug hatten, dem Meister auch rein menschlich näher zu kommen, fühlten und erkannten bald sein selten edles und reifes, abgeklärtes Menschentum. Wo er nur konnte, versuchte er, der selbst ein hartes Schicksal zu überwinden hatte, zu raten und zu helfen. Deshalb die grenzenlose Liebe und Anhänglichkeit seiner Schüler an ihn; ihre Dankbarkeit galt ihm als größte Freude und schönster Lohn. — Manche köstliche Episode erlebte Meister Sevcik während seiner langjährigen Wirksamkeit mit den ihm ständig auflauernden Wunderkinder-Müttern, deren Lobeshymnen über das angebliche Genie ihrer geigenden Sprößlinge ihn oft zur hellen Verzweiflung brachten. Diese loszukriegen schien ihm oft gefährlicher, als einen Löwen am Schwanz

zu ziehen! — Viele Schüler liefen dem Meister auch schon nach den ersten Stunden wieder davon, wenn er mit seinen unerbittlichen Anforderungen einzusetzen begann; trotzdem verlangten diese aber später gar noch eine Bestätigung von ihm, da sie doch Sevcikschüler gewesen seien! Die von ihm verlangte Beglaubigung fiel denn auch stets dementsprechend aus; wie denn der Meister in seinem Verantwortungsgefühl in solchen Fällen gute Abfuhren zu erteilen vermochte. Einmal nahm er bei der Konservatoriumsprüfung einen Jungen auf, dessen Spiel ihn aufhorchen ließ. Als dieser Schüler dann zur ersten Unterrichtsstunde kam, bemerkte der Meister bei ihm das vollständige Fehlen des rechten Daumens der bogenführenden Hand! Er mußte ihm nun in aller Liebe die Geiger-Laufbahn auszureden suchen, was ihm überaus peinlich war, weil er sich schämte, bei der Aufnahmeprüfung diesen Fehler übersehen zu haben. Und so setzte er sich für ihn anderweitig ein. — Trotzdem der Meister durch eine langjährige schwere Krankheit ein Auge verloren hatte, erblickte er jede kleinste Unregelmäßigkeit der Bogenführung, jeden ungenauen oder falschen Fingeraufsatz mit einer unheimlichen Genauigkeit. Dazu kam sein unfehlbarer, ungemein sensibler Gehörsinn, der noch in den allerhöchsten Tonlagen die minimalsten Schwingungen wahrnahm. — In Rußland meldete sich einmal ein Schüler an, der, auf dem Lande wohnend, ganz allein das Geigenspiel erlernt hatte und als linkshändig begabt, die Geige mit der rechten Hand hielt und den Bogen mit dem linken Arme führte. Natürlich hatte er sich auch dementsprechend den Saitenbezug seines Instrumentes zurecht gemacht. Diesen eigenartigen Schüler nun in seiner „Verkehrtheit" auszubilden, soll selbst einem Professor Sevcik nicht leicht gefallen sein!

Eine ihm unvergeßliche Feier und Überraschung war die Zusammenkunft aller seiner namhaften Schüler anläßlich seines sechzigsten Geburtstages in Prag. Es dürften nahezu siebzig seiner Geiger erschienen sein, die in einem Festkonzert unisono (!) Raffs „Cavatine" und das „Perpetuum mobile" von Paganini spielten. Dabei war jeder Bogenwechsel, jeder Fingersatz, jede dynamische Nüanzierung wie aus einem gemeinsamen Guß; keine Unebenheit, kein Schwanken oder die geringste Unreinheit. Es war tatsächlich eine Meisterleistung, die damals das ganze anspruchsvolle musikalische Prag in Erstaunen und Begeisterung versetzte. Am höchsten aber den Meister selbst! Man hätte ihm kein schöneres Geschenk bringen können als diese ebenso großartige als eigenartige Leistung. — Auch auf seinen weiten Kunstreisen nach Amerika oder nach England, die er noch bis ins hohe Alter in bewunderungswürdiger geistiger und körperlicher Rüstigkeit unternahm, erlebte er viele absonderliche Begebenheiten, die sich seinem Gedächtnis fest einprägten, und die er in redseligen Momenten, mit mancher treffenden Randbemerkung versehen, erzählte. — Meister Sevcik lebte außerordentlich bescheiden und anspruchslos und hinterließ ein beträchtliches Vermögen, das er für musikkulturelle und humanitäre Zwecke bestimmte. — Seine Werke und Schüler aber werden das Gedenken an diesen hochbedeutenden Mann erhalten, denn er war auf seinem Gebiete jedenfalls der Größten einer! —

Erinnerungen an Meister Klengel.

Von Walter Gola, Hindenburg (Oberschles.).

Am 30. Oktober vorigen Jahres trug man Julius Klengels sterbliche Reste zu Grabe. Mit ihm schied einer der glänzendsten Vertreter echt deutschen Künstlertums von der Welt. Obwohl an dieser Stelle schon oft dieses großen Mannes gedacht wurde, scheint es dennoch angesichts des Todes Klengels nicht unangebracht, diesem deutschen Künstler einen Nachruf zu widmen.

Julius Klengel wurde am 24. 9. 1859 in Leipzig geboren. Er entstammt einem alten Musiker- und Musikpädagogengeschlecht. Mit 10 Jahren greift er zum Violoncell, auf dem er es zur seltenen Meisterschaft bringen sollte. Er wird Schüler Emil Hegars, doch schon mit 14 Jahren kann er dank seiner außerordentlich hohen Begabung dem Unterricht entsagen und wird nun Autodidakt. Zu einem anderen Lehrer wollte er nach seinem eigenen

Ausspruch nicht gehen, da er seinem kränklichen Lehrer nicht wehtun wollte. Mit 15 Jahren finden wir ihn bereits im Gewandhausorchester, wo er durch seine eminente Technik auffällt. Ein Konkurrenzspiel zwischen den Gebrüdern Schroeder, den beiden damaligen Solocellisten des Gewandhauses, und ihm bringt dem 17jährigen die Palme des Sieges. Mit 22 Jahren wird er erster Solocellist des berühmten Institutes. Ein halbes Jahrhundert hat Klengel nun seinen und des Gewandhauses Ruhm in alle Welt getragen. Überall, wo er hinkommt, wird Klengel bejubelt und als Paganini des Violoncells bewundert und gefeiert. Klengel war aber viel zu sehr deutscher Künstler, als daß er nur Virtuose geblieben wäre. Die Technik ist ihm nur Mittel zur Erlangung hoher und höchster künstlerischer Ziele. Sein klassisch durchgeistigter Vortrag macht ihn zum begnadeten Interpreten der Bach-Sonaten, für die er in seinen Konzerten vorbildlich eintritt. Bezeichnend für Klengel ist, daß er noch wenige Tage vor seinem Tode an den geliebten Bach-Suiten eifrig übte, die er noch einmal alle 6 im Zusammenhang zu seinem Abschied vom Konservatorium vortragen wollte. Ein Höherer hatte es anders bestimmt. Mit Klengel sank der bedeutendste Vertreter des deutschen Violoncellspiels ins Grab. — „Einen Ersatz für Klengel gibt es nicht", sagte Professor Davisson an seinem Grabe. So ist es in der Tat, denn Klengels Künstlerpersönlichkeit beruht nicht nur auf seiner Bedeutung als Virtuose, sondern auch als Komponist und nicht zuletzt als Lehrer. Als Komponist schenkte er der Nachwelt über 60 Werke, die besonders für die Cellisten von unschätzbarem Wert sind. Klengels Erfolge als Lehrer sind so ungeheuer, daß man wohl sagen kann, jeder bedeutende Cellist hängt irgendwie mit Klengels Schule zusammen. Wird doch Klengel auch „der europäische Cellistenmacher" genannt. Die Cellisten aller Herren Länder strömten nach Leipzig, um ihm das Geheimnis seiner genialen Spielweise abzulauschen. Worin bestand nun eigentlich das große Geheimnis um Klengels Pädagogik? Darüber sagt Professor Walther Davisson treffend: „Diese Frage kann nur indirekt beantwortet werden, weil Klengel infolge seiner hervorragenden technischen Veranlagung keine Probleme kannte und daher auch keine zum Siege führende einzigrichtige Methode propagierte. Er war viel zu bescheiden, um zu behaupten, daß es unfehlbare Mittel gäbe zur Erlangung eines schönen blühenden Tones oder einer zuverlässigen, absolut sicheren Technik. Was er seinen Schülern gab, war etwas ganz anderes. Er gab ihnen aus dem reichen Schatz seiner künstlerischen Erfahrungen heraus alles das, was sich so empfänglicher Jugend und begabten Menschen geben läßt, und entwickelte im übrigen die natürlichen Anlagen der ihm anvertrauten Talente."

Gedenkt man Klengels künstlerischer Eigenschaften als Virtuose, Komponist und Lehrer, so darf man dabei seine menschlichen Qualitäten nicht übersehen. So unkompliziert wie sein Spiel war auch sein Wesen. Trotz seines Weltruhms war er der bescheidene Mensch, immer freundlich, immer gütig, besonders aber zu seinen Schülern. Wie schwer mag es ihnen wohl zu Mute gewesen sein, bei der Kunde: Julius Klengel ist nicht mehr. Klengel hat sich in den Herzen der Schüler ein unsterbliches Denkmal gesetzt. Hieß er doch in unserem Munde nur „Papa Klengel". Gerade dieser Beiname ist so bezeichnend für ihn. Er war uns wie ein Vater und Freund. Seine große Herzensgüte machte ihn uns jungen Menschen, die wir größtenteils fern von Vater und Mutter weilten, so liebenswert. In allen Angelegenheiten fanden wir in ihm den hilfsbereiten Berater, der für alle unsere Nöte Verständnis hatte. Nie zeigte er sich uns als der berühmte Künstler, dem die Welt zujubelte, sondern immer war er uns der Mensch, der Vater. Ein Beispiel seiner großen Hilfsbereitschaft möge hier erwähnt werden. Ich spielte in einem Leipziger Konzertlokal. Beim Wechsel der Kapelle wurde ich als einziger von der Direktion weiter verpflichtet. Der neue Kapellmeister wollte jedoch seinen Cellisten engagiert sehen. Die Direktion stimmte nach anfänglichem Sträuben zu, um eventuelle Streitigkeiten zu vermeiden. Ich war also auf dem besten Wege, mein gut bezahltes Engagement zu verlieren. In meiner Bedrängnis erzählte ich diesen Vorfall meinem Lehrer. Sofort sagte er mir seine Hilfe zu. Wenige Abende später erschien Klengel mit seiner unumgänglichen Zigarre zum größten Erstaunen der Direktion, des Kapellmeisters und der Musiker in unserem Lokal. Große Begrüßung des hohen Gastes. Ich spielte

als Einlage zwei seiner Kompositionen. Großer Beifall. Erfolg: ich blieb weiter in meinem Engagement. So war Klengel, wenn es galt, einem Schüler zu helfen.

Brachten seine Güte, Liebenswürdigkeit und sein Humor ihn uns menschlich nahe, so hatten wir vor seinen künstlerischen Eigenschaften größten Respekt. Als ich bei Klengel, wohl ausgerüstet mit einem Empfehlungsschreiben eines Kammervirtuosen, zum Probespiel erschien und ihm den Namen des Stückes nannte, das ich vortragen wollte, setzte er sich sofort an seinen „Feurich" und intonierte die Einleitung auswendig. Wie groß aber war mein Erstaunen, als Klengel nicht nur die Begleitung dieses, sondern auch des folgenden, virtuos gehaltenen Stückes ohne jede Note spielte. — Eine Probe davon, daß man nicht nur Solo-, sondern auch Tuttistimmen auswendig spielen kann, gab Klengel einmal vor den Musikern des Symphonieorchesters. Klengel war zu einem Symphoniekonzert des genannten Orchesters als Solist engagiert. Als erstes stand eine Beethoven-Symphonie auf dem Programm. Da es Klengel im Künstlerzimmer zu langweilig war, setzte er sich in die Nähe der Pauken und spielte die Cellostimme der Beethovensymphonie „aus dem Hute". Da kann es weiter nicht wundernehmen, wenn Klengel in einem Kammermusikkonzert die Cellostimme einer Sonate, die aus irgend einem Grunde plötzlich verlegt worden war, kurzerhand auswendig spielte, obwohl er diese nie gelernt hatte. — Ich studierte Grützmachers „Technologie des Violoncellspiels". Vor Beginn einer neuen Etüde sagte er zu mir, während er im Zimmer auf und ab ging: „Auf der nächsten Seite ist ein Druckfehler. In der sechsten Zeile von oben im vierten Takt die dritte Note muß gis heißen". Dann setzte er sich hin und spielte die Etüde, wie alle anderen selbstverständlich auch, auswendig vor. — Sein Gedächtnis war aber nicht nur in musikalischer Hinsicht außergewöhnlich. Meine Erzählung der häuslichen Verhältnisse, der Herkunft usw. merkte sich Klengel so gut, daß ich nichts zu wiederholen brauchte, als wir nach längerer Zeit wieder darauf zu sprechen kamen. Nie vergaß Klengel einen Namen oder gar einen Schüler, deren Zahl während seines langen pädagogischen Wirkens ins Unermeßliche gestiegen war. Eines Tages kam zu mir ein Herr, der sich mir als Klengelschüler vorstellte. Als ich mich bei Klengel daraufhin nach diesem Schüler erkundigte, sagte er: „Er ist nie mein Schüler gewesen. Vor vielen Jahren bat er mich wohl um Unterricht, hat aber nie eine Stunde bei mir gehabt. Ich kenne alle meine Schüler".

Sein gesunder, köstlicher Humor wurde uns oft zur Quelle vieler Freuden. Er hat ihn bis zu seinem Tode bewahrt. Noch im Krankenhaus scherzte er mit dem Arzt und den Schwestern.

Was sterblich war an Klengel, ist nun von uns gegangen. In unseren Herzen aber wird er ewig weiterleben. Wir Schüler ganz besonders wollen unserem toten Meister nachfolgen in seiner Bescheidenheit, in seinem rastlosen Fleiß zum Besten des edlen Cellospiels und der Pflege deutscher Musik.

Führt unser Volk zu seiner Musik!

Zugleich ein Wort des Gedenkens an einen deutschen Musikerzieher.

Von Frank Bennedik, Hannover.

„Es hat allezeit eine Art von Götzendienst gegeben, wo alle künstlerische und wissenschaftliche Betätigung nur der Kunst und Wissenschaft wegen betrieben wurde. Dieser Dienst hat keinen inneren idealen Wert. Seine Hohlheit und Leere hat Paulus (1. Kor. 13, 1 u. 2) hinreichend gekennzeichnet. Alle wissenschaftliche Erkenntnis und alle Erfolge der Kunstbetätigung haben nur Wert, wenn sie der Wohlfahrt und dem Lebensglück der Menschheit dienen. . . . Dagegen laufen Wissenschaften und Künste Gefahr, im Formalismus zu erstarren, wenn sie die Beziehung zu ihrem idealen Zweck vernachlässigen.

Der Musikbetrieb von heute steuert dieser Gefahr zu. Neben einer kleinen Schar, die sich in musikalischen Leistungen und Genüssen berauscht, steht verständnislos die breite Masse des Volkes. Die Kunstbegeisterung der kleinen Schar ist blutleer, saft- und kraftlos, wenn sie nicht mit magischer Gewalt die breiten Massen in ihre Kreise zieht, wenn sie deren Schön-

heitshunger nicht stillt, deren Seele nicht zu erheben, zu trösten und zu veredeln vermag, wenn sie der Gefahr nicht steuert, daß die breiten Massen im Unverstand die edlen Gaben der Frau Musika verunstalten und verunzieren, oder wenn sich die kleine Schar gar kalt, gleichgültig, verächtlich oder ablehnend der breiten Masse gegenüber verhält. Leider ist es so, daß die breiten Massen für die Kunst nicht begeistert sind und daß die kleine Schar der Kunstjünger sie auch nicht zu begeistern trachtet. Das muß sich rächen, das Kunstinteresse muß verflachen und verknöchern, denn die urwüchsige Kraft des bahnbrechenden Genies läßt sich nicht leicht in künstlerisch angeregten Kreisen züchten, sondern bricht meist aus der Tiefe der Volksmassen hervor. Man wird aber nicht ernten, wo man nicht gesäet, und nicht Gutes ernten, wo nicht guter Same ausgestreut worden ist."

Der Kerngehalt dieser Worte erinnert jeden, der die Ereignisse des geistigen Lebens nach der deutschen Schicksalswende von 1933 mit Aufmerksamkeit verfolgt, an den Gedanken, der die Ansprache des Reichsinnenministers Dr. Frick bei der vorjährigen Hauptversammlung der Kaiser Wilhelm-Gesellschaft beherrschte: „Dienst an der Wissenschaft muß Dienst am Volke sein. Die Ergebnisse der Wissenschaft bleiben wertlos, wenn sie nicht für die Kultur Verwendung finden." Unsere Sätze, die einer ungedruckt gebliebenen Abhandlung über die musikalische Volkserziehung entstammen, sind über 30 Jahre alt. Ihre starke Besinnung auf die wahrhafte Sendung von Kunst und Wissenschaft und die daraus entspringende Pflicht wird heute bereitwilliges Verständnis finden: schickt sich doch die Gegenwart unter Einsatz aller Kräfte an, allmählich Wahrheit werden zu lassen, was jene Sätze als „Ideal" bezeichnen. „Verankerung der Musiktätigkeit im Volk", so hat es jüngst Fritz Stege treffend zusammengefaßt. Oberflächlich, wer hierbei nur an äußere Popularisierung der Musik denkt oder an Konzert und Theater für solche, die diese Genüsse bisher aus allerlei Gründen entbehren mußten. Nein, unser Volk muß selbst wieder „musiktätig" sein! Abermals oberflächlich und die völkische Mission der Kunst verkennend, wer bei dieser Forderung nur an die Frage denkt, ob es möglich ist, jeden Volksgenossen oder die Mehrzahl zum Spiel irgendeines Instrumentes, zur Betätigung im Chor oder auch „nur" zum Singen im häuslichen Kreise zu führen. Mehr als in den vergangenen Jahrzehnten müssen wir uns darüber klar sein und bei aller volksmusikalischer Arbeit und Organisation die Erkenntnis in Rechnung stellen, daß auch das Hören guter Musik, wenn anders es nicht eine von außen herangetragene, zum tiefsten Grund der Seele nicht vordringende Unterhaltung bleiben soll, ein musikalisches Aktivsein ist, also eine, wenn auch noch so bescheidene musikalische Schulung voraussetzt.

Wollen wir beginnen, die abgrundtiefe Kluft zwischen dem deutschen Volk und seiner herrlichen Musik zu überbrücken, so ist doppelte Ursache vorhanden, auf den Mann zu schauen, dessen Sätze unsere Betrachtung einleiteten. Carl Eitz, der Eislebener Volksschullehrer und spätere Dr. phil. h. c. von Kiel, dessen Todestag sich am 18. April zum 10. Male jährt, schrieb sie.*) Ihm, der die musikalische Volksnot so klar schaute wie kaum jemand, gebührt zunächst das Verdienst, die Ursache dieser Not erkannt zu haben: sie liegt in der vom Instrument her orientierten didaktischen Einstellung des Schulmusikunterrichts. Jene „kleine Schar" hat ihre musikalische Bildung nur mit Hilfe des Instruments, fast ausschließlich am Klavier erworben; insbesondere wurde dadurch dem Lehrer, bei dessen musikalischer Ausbildung das Klavier Ausgang und Richtschnur war, der Blick für die Lage der nicht instrumentierenden Volksschüler getrübt und die Erkenntnis des naturgemäßen Weges aller Musikerziehung erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht. Und zum andern: nach langem, zähem, ihm als Autodidakten, der nur die Dorfschule besucht hatte, doppelt und dreifach erschwertem Arbeiten ward Eitz die Gnade, in genialer Intuition ein Werk zu schaffen, das dank seiner überwältigenden und unbestreitbaren Erfolge gerade in der Volksschule, die für weit über 90 v. H. aller Volksgenossen die einzige musikalische Bildungs-

*) Als Gedenkheft erscheint die Aprilausgabe von „Musikalische Volksbildung. Beiträge zur Theorie und Praxis des Tonwortes. Blätter für Fragen der musikalischen Erziehung". Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

stätte ist, den Anspruch erheben darf, einen sicheren Weg zu dem hohen Ziel zu führen: das Tonwort. Diese deutsche Solmisation gibt dem Schüler eine pädagogisch und psychologisch richtige und musikalisch sachgerechte Hilfe. Das Singen auf Tonworte ersetzt didaktisch das Instrument, baut aber für das später einsetzende Instrumentenspiel eine zuverlässige Grundlage; es führt zum Notenverständnis und zum sicheren musikalischen Können, aus dem eine tätige Freude an der Musik entspringt, und es läßt organisch — nicht mechanisch oder intellektualistisch — ein musikalisches Denken heranreifen, das die Pflege der Musik in allen Volkskreisen segensreich vertiefen wird.

Carl Eitz hat einmal gesagt: „Das Tonwort ist dem deutschen Volke zuliebe erfunden." In der Tat: wenn das deutsche Volk will, so kann es ihm gelingen, „das erste Kulturvolk zu werden, das in allen Schichten auf dem Wege des Schulgesangunterrichts sich eine elementare musikalische Bildung erworben hat." So laßt uns guten Samen ausstreuen, auf daß sich Frau Musika einer reichen Ernte freuen kann!

Engelmusikanten.

Musikalische Erzählung.

Von Walter Schilling, Dresden.

Im Dämmerschein des sinkenden Wintertags saß ein Einsamer in seinem stillen Zimmer. Vor ihm lag die Partitur des Schubertschen Werkes, das er kürzlich gehört hatte. Von draußen fiel ein Lichtschein auf die fünf Engelmusikanten, womit ihn Freunde beschenkt und erfreut hatten. Umklungen von jenen Tönen, die ihm beim Lesen der Partitur aufs neue lebendig geworden waren, gedachte er vergangener Zeiten, da diese Räume Zeugen heiterer Stunden waren. Hier hatte die Kunst ein behagliches Heim gehabt; hier hatte er sich mit Gleichgesinnten an den Werken erbaut, mit denen begnadete Meister die Welt beschenkt haben; alte, vergessene Werke wurden mit Lust und Liebe gespielt, neue mit Entdeckerfreude durchgenommen. Wehmütig sagte er sich, daß es damit vorbei sei; denn seine Genossen hatten sich teils in die Welt zerstreut, teils anderen, ihm oberflächlich und nichtig erscheinenden Ergötzungen zugewandt. Da geschah ein liebliches Wunder: Ein kleiner Schlaf, das „Glück der Glücklosen", entführte ihn auf kurze Zeit seinem grüblerischen Sinnen, und im Traum war's ihm, als fingen seine lieben, kleinen Engelmusikanten an auf ihren niedlichen Instrumenten zu spielen.

Mit einem wunderbar reinen Akkord begannen sie, mit einer keuschen, wonnigen Melodie, wie nur Schubert sie erfinden konnte. Das Violoncell nahm die Weise auf, leise, tastende Fragen erklangen, und dann stürmten alle fünfe im jubelnden Forte daher, die erste Geige mit eigenwilligen, eckigen Figuren, die beiden Violoncellisten in tiefer Lage das Anfangsmotiv hinwühlend. Ein kurzer Nachsatz leitete zum zweiten Thema über; die beiden Violoncelle blieben auf einem hohen Ton liegen, das zweite senkte sich herunter zu einem der süßen Schubertschen Tonartwechsel, der sich wie lindernder Balsam aufs wehe Herz legte, und nun sangen sie zu zweit eine Weise, die klang so sehnsüchtig wie aus der Heimat des Glücks. Die Violinen nahmen sie auf, reicher begleitet von klingenden Zupftönen des tiefen Violoncells und zierlichen Triolen der Mittelstimmen. Die Musikanten konnten sich gar nicht ersättigen an dem köstlichen Klanggebilde, die erste Geige sang es immer weiter nach Herzenslust, die Bratsche nahm daran teil, derweil die zweite Geige hurtige, schalkhafte Sächelchen hineinwarf. Dann gab's immer noch ein neues Thema, wieder tief zum Herzen sprechend, alles von der köstlichen Schubertschen Länge, die doch nie zu lang wird. Und dann war der erste Teil zu Ende. „Schade wär's, wenn sie nicht wiederholten", dachte der Träumer; aber die Englein hatten ja Zeit, sie brauchten keine Rücksicht auf eilige Hörer zu nehmen, sie musizierten nur für sich — und für einen, den die Klänge tiefinnerlich beglückten; sie spielten also treuherzig den ganzen ersten Teil noch einmal, wie sichs gehört. — Daß die kleinen Musikanten nun eine tüchtige Durchführung bringen würden, war dem Träumer eine ausgemachte

Sache. Manchmal hatte er bei einer Schubertschen Durchführung den Gedanken gehabt, daß sich die herrlichen, scheinbar mühelos hingeworfenen Themen gar nicht zu einer Weiterentwickelung, einer Neu- und Umgestaltung eignen, daß sie in ihrer himmlischen Länge abgeschlossen und vollendet sind. Auch hier waren es eigentlich nur neue Klangwunder, die von den Englein hervorgezaubert wurden, Verbindungen etwa des süßen zweiten Themas mit jener leisen Frage des Anfangs, die sich jetzt recht trotzig gebärden konnte, wozu die zweite Geige eigenwillige Synkopen beisteuerte; dann kam ein neues, leise ungarisch gefärbtes Einschiebsel, alles wieder wohlig lang, bis einige kühne Läufe zur Wiederholung, der „Reprise", hinüberleiteten, die beinahe takt- und notengetreu den ersten Teil wiederholte. In der kurzen Coda ertönte rührend innig, wie zum Abschied, nochmals das zweite Thema, dann versank alles leise in der Tiefe, mit einer weitausholenden Geste gebot die erste Violine Halt — ein kräftiger Schlag, ein langer an- und abschwellender Akkord, und das süße Spiel war zu Ende.

Bei den ersten Klängen des Adagios hatte der glückliche Träumer die Bestätigung dessen, was ihm oft durch den Kopf gegangen war: Wie die wahre Kunst immer unirdisch ist, so ist insbesondere die Schubertsche Musik nicht von dieser Welt. Wenn es musizierende Engel gibt, wie wir sie auf den Schildereien der Maler sehen; wenn die Sphären tönen, wie die Dichter singen — solche Musik erklingt dann, wie die fünf Gesellchen jetzt spielten. Der eine Cellist zupfte leise Harfentöne, der erste Geiger begnügte sich mit zierlichen Einwürfen; die anderen drei aber sangen auf ihren kleinen Instrumenten eine anspruchslose, kindlichfromme Weise. Dann antwortete der erste Geiger dem Cellisten ein wenig auf seine Harfentöne, nun nahm er wieder den Bogen zur Hand und führte seine anmutige Nebenmelodie weiter aus und brachte das köstliche Stück zu einem vorläufigen Abschluß. Mit einem polternden Triller rückten die Traummusikanten einen halben Ton höher und spielten einen Mittelsatz, der in Schubertscher Sprache vom Leid der Erde erzählt. Unruhige Synkopen der Mittelstimmen, aufgeregte Figuren des einen Violoncells — „gelt, Kerlchen, das ist schwer!" dachte der Träumer lächelnd — begleiteten einen schmerzlichen, sehnsuchtsvollen Gesang der Violine und des anderen Cellos. Wie das Spiel immer wieder leise anfing und sich dann steigerte zu großer Unruhe und leidenschaftlicher Kraft; wie es dann ganz in sich zusammensank; wie der köstliche Übergang zur Anfangstonart und dann nochmals der erste Teil erklang, das war so über alle Begriffe herrlich, daß dem Träumer heiße Tränen der Ergriffenheit über die Wangen rollten. Es war ihm, als habe ihn die Sphinx Schönheit eines Blickes ihrer rätselvollen, unergründlichen Augen gewürdigt.

Ganz übermütig, so recht nach Kinderart, tollten die kleinen Musikanten im nächsten Satz. Scherzo und Presto, die Überschriften nahmen sie ganz wörtlich; sehr lustig gings zu, und in einem Zeitmaß spielten sie, daß dem Träumer ganz bange wurde, ob sie durchhalten würden; besonders bei den kleinen, boshaften Betonungen der ungeraden Taktteile dachte er: „Ihr werdet euch gegenseitig noch rausbringen!" Selbst im Traume konnte er nicht vergessen, wie sich die irdischen Spieler manchmal plagen mußten; er dachte an eine ungemütliche Stelle für die Kniegeiger, die er schon recht unfreundlich hatte erklingen hören. Für die Fingerchen der herzigen Bübchen gab es keine Schwierigkeiten, alles ging so reizend selbstverständlich und ohne Fährnisse vonstatten, daß dem Träumer ganz behaglich zumute wurde. Und einen Lärm konnten die fünf Kleinen machen, als säße ein ganzes Orchester da. — Nun aber kam das Trio, jenes geheimnisvolle Stück, bei welchem dem atemlos Lauschenden das Wort von Goethe einfiel: „Das Höchste, wozu der Mensch gelangen kann, ist das Bewundern". Nur mit ehrfürchtiger Bewunderung war diesen Klängen beizukommen, kein Programm ließ sich da formen, keine Erklärung paßte. „Wie mags dem göttlichen Schubert zumute gewesen sein, als ihm dies einfiel" dachte der Ergriffene bei dem feierlichen Schreiten, dem tiefen, ernsten Sinnen, dem weltenfernen Träumen, das aus den überirdischen Tönen erklang. Die guten Musikanten machten auch hier wieder die vorgeschriebene Wiederholung; bei den öffentlichen Aufführungen wird sie immer gestrichen; denn „der nach dem Konzert hofft auf ein Kartenspiel, der" — noch was anderes, wie im „Faust" zu lesen ist,

Professor Dr. Johannes Wolf

Geb. 17. April 1869

Henry Marteau

Geb. 31. März 1874

da darf das Programm nicht zu lange dauern! So zogen nochmals die herrlichen Modulationen gerade dieses Teils vorüber, die wie geschaffen sind, alles Leid vergessen zu machen, und deren letzte zum fröhlichen Scherzo zurückleitete, das wiederum vorüberhuschte.

Im letzten Satz gibt sich Schubert noch am irdischsten — nun ja, auch ihm war in seinem kurzen Leben vergönnt, nicht nur der Erde Weh, sondern auch der Erde Glück zu tragen; nun klingts einmal nach Bauerntanz, nach Heurigenmusik! Die kleinen Musikanten packten das Ding denn auch von der richtigen Seite an — es ging manchmal recht hanebüchen zu! Da besann sich aber der erste Geiger und brachte mit anmutigen Triolen einen feineren Ton in das lustige Treiben; gleich klang das humorige Thema edler und harmloser. Aber der Übermut wollte sich nicht recht bannen lassen, bis die beiden Violoncelli mit einem kurzen Zwiegesang einen Schubertschen Einfall heraufbeschworen, der wie eine Erscheinung wirkte; eine rätselhafte, besinnliche Stimmung unterbrach für eine kleine Weile das geräuschvolle Treiben, sie leitete auch später, als alles ordnungsgemäß wiederholt war, zum Schluß über, in den holterdiepolter die Engelmusikanten hineinstürmten, sich noch einmal recht ergötzend an all den Trillerchen, Läuferchen, Betonungen, Synkopen, die sich da zusammendrängen. — Nach dem langen Fermaten-C mit dem kecken, unwirschen Vorschlag erwachte der Einsame; es war ganz dunkel geworden im Zimmer, auch der Schein, der vorhin die Musikantenbübchen geisterhaft beleuchtet hatte, war erloschen; im Herzen aber des Beglückten war Licht und Wärme, die Engelchen hatten ihm das köstlichste Werk, das ein Genius den armen Menschenkindern geschenkt hat, sie hatten ihm sein Lieblingsstück vorgespielt: Schuberts Streichquintett.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Tätigkeit der beiden Berliner Opernhäuser wird durch zwei besonders bedeutsame Ereignisse in einer sehr bezeichnenden Art charakterisiert: In der Staatsoper gab's die Uraufführung des neuen „Wilhelm Tell" in der Bearbeitung von Dr. Julius Kapp und Robert Heger, in der Städtischen Oper die Erstaufführung von „Michael Kohlhaas" von Paul Klenau. Oder mit anderen Worten: Während die noch immer führerlose Städtische Oper trotz der wirtschaftlichen Sorgen des Gesamtpersonals den beispiellosen Mut aufbringt, eines der schwierigsten neuzeitlichen Werke herauszubringen und damit ihre künstlerische Unersetzlichkeit im Berliner Musikleben zu bekunden, verharrt die wohlgeleitete und sichergestellte Staatsoper bei ihrem Prinzip, Werke älterer Gattung neufrisiert und zurechtgestutzt dem Publikum darzubieten auf Kosten der jungen Generation, die sich vergebens bemüht, an einer bevorzugten Stelle zu Worte zu kommen. Man läßt es sich gern gefallen, wenn der Spielplan hier und da mit derartigen, und, wie ausdrücklich zugegeben sein soll, sehr erfolgreichen Wiederbelebungsversuchen aufgefrischt wird. Wenn aber seit zwei Jahren auch nicht eine Uraufführung eines jungen deutschen Komponisten von der Berliner Staatsoper erworben wurde, wenn sich die Staatsoper an Unternehmungsgeist von zahlreichen Provinztheatern überflügeln läßt, deren künstlerischer Ehrgeiz zugleich ein anerkennenswertes Verständnis für die soziale Lage der deutschen Opernkomponisten einschließt, dann kann man sein Befremden über eine derartige Einstellung eines führenden Institutes nicht verschweigen.

Die „Erklärung", die Dr. Julius Kapp im Programmheft und in zahlreichen Zeitungen gibt, ist alles andere als eine ausreichende Begründung, wenn er schreibt: „Wäre das zeitgenössische Schaffen nicht so arm an lebensfähigen Erzeugnissen, brauchten wir bei Gott (!!) keine ‚Ausgrabungen'! Solange aber dieser Mangel anhält, ist es notwendiger und klüger, alte Meisterwerke neu zu entdecken und einer etwa erforderlichen Verjüngungskur zu unterziehen, als hoffnungslose Eintagsfliegen aufzuführen!"

Ich gestatte mir die Frage: Mit welchem Recht und auf Grund welcher Erfahrung fühlt sich Dr. Kapp veranlaßt, das zeitgenössische Opernschaffen in Bausch und Bogen als „hoffnungslose Eintagsfliegen" abzulehnen? Ist es wirklich einseitig die Schuld der Komponisten, wenn

ihr Wirken in Berlin eine geringere Beachtung findet als in der Provinz? Nach welchen Gesichtspunkten wird zum Unterschied von der Provinz die Auswahl an Opernneuheiten getroffen? Ist sich Herr Dr. Kapp bei der Niederschrift jener schwerwiegenden Worte nicht darüber klar geworden, in welch eine eigentümliche Situation er sich selbst bringt, wenn er die doch in der Hauptsache von ihm selbst herrührenden Bearbeitungen gegen das zeitgenössische Schaffen ausspielt?

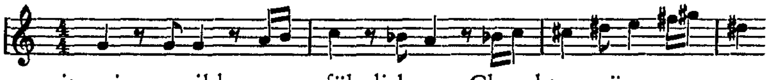
Nach diesen notwendigen grundsätzlichen Betrachtungen ist man um so eher dazu bereit, in dem Einzelfall des „Wilhelm Tell" diese Neubearbeitung als eine sehr erfreuliche Bereicherung des Spielplanes zu betrachten, nachdem man einen gewissen inneren Schauder angesichts der Tatsache überwunden hat, daß zur Ergänzung der „Wilhelm-Tell-Musik" ausgerechnet Rossinis „Moses" herhalten mußte. Der vollständig neugeschriebene Text bringt eine Einteilung in neun Bilder in straffer Zusammenfassung der Handlung, die auf die wesentlichsten dramatischen Höhepunkte zugeschnitten ist. Die grundlegendsten Änderungen bringt der Schluß. Die Bilder von der Errettung Moses Tells — Verzeihung, Wilhelm Tells natürlich — aus Seenot, der Ermordung Geßlers und des Finale mit dem Freiheitschor unter Verwendung des Marsches aus der Ouvertüre (der sich in seinem schnellen Rhythmus allerdings schlecht singen läßt) sind zum Teil völlig neu zur Musik aus „Moses" und „Othello" komponiert. Damit ist Rossinis dramatische Unlogik beseitigt und der Bühne wurden Schönheiten der Rossinischen Musik zurückgewonnen, die uns den Meister auf der Höhe reifsten Könnens zeigen. Es sind geradezu herrliche Chöre, wirkungsvolle Ensembles, graziöse Tanzweisen, die den unverkennbaren Wert des Werkes bilden, wenn auch einzelne zu revueartig kurze Bilder eine noch größere Geschlossenheit und Abrundung erhalten könnten.

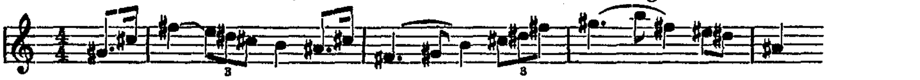
Was aber die Bearbeiter nicht genügend überlegt haben, ist die Tatsache, daß unserem Geschmack die Verbindung eines heroischen Stoffes mit der Musik Rossinis grundsätzlich widerspricht. Wir verlangen für diesen Zweck kraftvollere Töne als die weichliche, ermüdend homophone Schreibweise eines Rossini. Und darum bleibt auch die erwartete Wirkung des Rütli-Schwurs aus, so stilgemäß auch das himbeerfarbene Alpenglühen im Hintergrunde zu Rossinis Musik paßt. Die Einstudierung erfolgte mit der größten Sorgfalt. Im Rahmen der prächtigen Bühnenbilder Benno v. Arents, der Inszenierung F. L. Hörths erfreuten unter der musikalischen Leitung von Rob. Heger Rudolf Bockelmann, Helge Roswaenge, Käthe Heidersbach, Ruth Berglund u. a., während Michael Bohnen als Geßler stimmlich abfiel. Der Beifall war stürmisch.

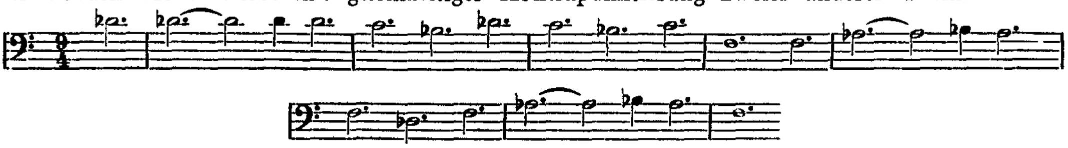
Problematischeren Charakters ist die kürzlich in Stuttgart uraufgeführte Oper „Michael Kohlhaas" von Klenau, die von der Städtischen Oper Berlin übernommen wurde. Zunächst aber ist festzustellen, daß die Musik nicht im „Zwölfton-System" geschrieben wurde, wie in der Presse behauptet wurde. Das ist nämlich der neueste Trick gewisser Asphaltjournalisten, irgendwie problematische Werke als „atonal' oder „zwölftönig" auszugeben und sich nun in dem billigen Triumph zu sonnen, als habe die Gegenwart ihren in der marxistischen Vergangenheit geäußerten Ansichten recht gegeben. An dieser plump ausgelegten Leimrute bleiben aber nur diejenigen kleben, die zu dumm sind, um diesen Schwindel zu durchschauen. Nein, Klenaus Musik zu dem von ihm selbst originalgetreu dramatisierten Kleist-Stoff ist weder atonal noch im Zwölfton-System geschrieben, sie verrät zeitweilig tiefe Empfindung und gewinnt bei mehrfachem Hören durchaus. Die Perlen der Partitur sind die eingestreuten Lieder, die geschickt dramatisch verarbeitet werden. Gesänge wie etwa das Hildebrandslied in der Lagerszene sind von einer unerhört eindringlichen Wirkung. Wenn man trotzdem der Oper keinen unbedingten Wert beimessen kann, so liegt dies an der stilistischen Einförmigkeit einer harmonisch mitunter recht verschrobenen Schreibweise, an dem Mangel an zwingenden, zu Herzen sprechenden Einfällen, an dem Vorherrschen rein motorisch-rhythmischer Elemente wie in der Chorszene, als der Junker v. Tronka auf dem Markt zu Dresden seine beiden Rappen in Empfang nimmt. Der Komponist liebt die kleine Sekunde, von der er mitunter einen Gebrauch macht, der an übelste Geschmacklosigkeit grenzt, wie in der Sterbeszene der Frau Lisbeth. Die auch nicht in seelische Tiefen vordringende Musik, die bezeichnender-

weiſe an der rhythmiſchen Äußerlichkeit einer Art Trauermarſch haften bleibt, wird merkwürdig „pointiert“ mit einer einſamen kleinen Sekunde geſchloſſen, die zwei Soloflöten in hoher Lage bringen! Im allgemeinen iſt die dramatiſche Spannung ſo ſtark, daß die Wirkung des Werkes faſt ausſchließlich vom Libretto ausgeht; und da dem Komponiſten der gleiche Schwung der Begeiſterung fehlt, der den Stoff beſeelt, ſo muß trotz aller Anerkennung der Klenau'ſchen Begabung letzten Endes ein uneinheitlicher Eindruck zurückbleiben, der bei der Beurteilung des Werkes den Ausſchlag gibt. Die Aufführung war überaus ſorgfältig. Wolf Völker a. G. leitete die Inſzenierung, Guſtav Vargo ſchuf ſtimmungsvolle Bühnenbilder, Rudolf Schulz-Dornburg widmete ſich am Pult ſeiner undankbaren Aufgabe mit größtem Eifer, und in den Hauptrollen überragten Gotthold Ditter, Willi Wörle, Charlotte Müller u. a.

Obgleich das Berliner Konzertleben zur Zeit wieder eine recht rege Tätigkeit entfaltet und namentlich die Soliſtenkonzerte einen ſtarken Aufſchwung genommen haben, möchte ich mich darauf beſchränken, nur ein Ereignis von allgemeinem Intereſſe herauszugreifen und ausführlicher zu behandeln. Das betrifft die Uraufführung der Symphonie „Mathis der Maler“ von Paul Hindemith im letzten Furtwängler-Konzert. Eigentlich weniger eine Symphonie als vielmehr eine Suite aus der gleichnamigen neuen Oper, an der Hindemith augenblicklich arbeitet. Die drei einzelnen Sätze „Engelkonzert“, „Grablegung“ und „Verſuchung des heiligen Antonius“ beziehen ſich auf die entſprechenden Tafeln des Iſenheimer Altars, deren gefühlsmäßige Wirkung muſikaliſch zum Ausdruck gebracht werden ſoll. Und die Muſik? Nun, es iſt mir, der ich nie ein Freund Hindemiths geweſen bin, diesmal eine ganz beſondere Freude, den künſtleriſchen Wert dieſer Symphonie rückhaltlos anerkennen zu können. Der Komponiſt hat, ohne auf die Eigenheiten ſeines Stils zu verzichten, eine gedankliche Klarheit und eine Durchſichtigkeit in der Behandlung des Orcheſters erreicht, die von zunehmender Reife zeugt. Seine Themen ſind in der bei ihm gewohnten Weiſe etwas gezwungen, bezeichnend durch ihre Ausweichungen chromatiſcher Art, durch die Selbſtändigkeit ihrer Führung in einer ſprunghaften, rückſichtsloſen Entfernung von der Grundlage der Tonika, ohne aber irgendwie atonal zu wirken und ohne einen Gefühlsgehalt vermiſſen zu laſſen wie in den beiden gegenſätzlichen Themen, die das Bild „Grablegung“ beherrſchen. Eigenartig blaß und leblos wirkt das erſte Thema:



während das zweite einen milderen, verſöhnlicheren Charakter trägt:

In der geſchickten Verwendung alter Lieder und kirchlicher Weiſen hat Hindemith ſeinerſeits den Anſchluß an die Zeit gefunden. Beſonders wirkungsvoll iſt in dem erſten Bild die Verwendung eines alten Liedes „Es ſungen drei Engel einen ſüßen Geſang“, das ſich zu einer ſtrahlenden Höhe erhebt mit gleichzeitiger Kontrapunktierung zweier anderer Themen:



Gerade das „Engelkonzert“ verrät in einer zarten Grundſtimmung eine für Hindemith ſicher erſtaunliche Abgeklärtheit. Die Farbigkeit und die überraſchende Eigenheit der Inſtrumentation im dritten Bild laſſen dieſen Teil als die Krönung der Symphonie erkennen. Es iſt eine ſehr plaſtiſche Muſik, die den thematiſchen Inhalt in formaler Klarheit und Überſichtlichkeit verdeutlicht. Der Schöpfung iſt ein hoher Ernſt, eine reine Geſinnung nicht abzuſprechen. Das Werk, das unter Furtwänglers meiſterhafter Leitung einen begeiſterten Beifall fand, wird zweifellos überall in Deutſchland ſtärkſter Beachtung begegnen.

Muſik in Leipzig.

Von Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

Von einem wöchentlichen Konzert, wie die Gewandhauskonzerte einſt ebenfalls genannt wurden, kann heute nicht mehr geſprochen werden. Abgeſehen davon, daß die einſtige Zahl von 22 Konzerten auf 18 beſchränkt werden mußte, findet das eine dieſer Konzerte erſt nach Oſtern, Ende April ſtatt, weiterhin werden nicht weniger als vier Konzerte von auswärtigen Orcheſtern unter ihren eigenen Dirigenten beſtritten, ſo daß im ſtrengen Sinne nur von 14 eigentlichen Gewandhauskonzerten geſprochen werden kann. Auch ſonſt ergeben ſich ſtarke Abweichungen von früheren Gepflogenheiten. Den Schlußſtein der Konzerte hat früher regelmäßig die „Neunte" gebildet, die nun aber im 16. Konzert zur Aufführung gelangen wird. Nun, in dieſem Winter war beſonders ſchwer vorauszubeſtimmen, der Sachverhalt zeigt aber mit aller Klarheit an, daß bei dem jetzigen Syſtem, das keinen eigentlichen Hauskapellmeiſter kennt, nicht geblieben werden kann.

Zwiſchen dem 15. und 16. Konzerte beträgt der Zwiſchenraum nicht weniger als drei Wochen, ſo daß bei Abfaſſen dieſer Zeilen erſt das 15. Konzert hinter uns liegt. Das 14. Konzert brachte, als erſtes Chorwerk in dieſer Spielzeit, den Großen Kalender von Hermann Reutter. Dank einer ganz vorzüglichen, lebendigen und im Sinne des Werkes geſtrafften Aufführung unter Günter Ramin trug das Oratorium einen ſtarken und unbeſtrittenen Erfolg davon, der allerdings ſeine zeitliche Begrenzung nicht im mindeſten verbarg. Die „Subſtanz" des Werkes iſt nun einmal, wie ſchon nach der Dortmunder Uraufführung feſtgeſtellt wurde, gering, und hört man es zum zweiten Male, ſo fällt dieſer Mangel noch ſtärker auf, weiterhin, wie ungemein ſtark es — was die hieſige Kritik einhellig betonte — mit außerdeutſchen, vor allem ruſſiſchen Mitteln arbeitet. Die ſeeliſche Wärme fehlt bis auf wenige Teile, unter denen der erſte an erſter Stelle ſteht. Er war es allein, der auf mich einen ſtärkeren Eindruck machte wie in Dortmund, während alles andere, mit Ausnahme des famoſen Karnevalschores, bereits verflachte. Als Ganzes genommen, ſteht man doch recht primitiver Muſik gegenüber, bei der die gleichen, in Kliſchee-Vervielfältigung angewendeten modernen Mittel auch das muſikaliſche Gefühl — vom anderen nicht zu reden — abſtumpfen. Alle Kunſt fließt zuletzt aus ſeeliſcher Wärme, und da ſolche der heutige moderne Menſch kaum in den Anſätzen beſitzt, ſo fehlts ſchließlich am Notwendigſten, bekanntlich auch der Grund, warum ſo krampfhaft nach Neuem, d. h. eben einem Erſatz für ſeeliſche Wärme, geſucht wurde. Vortrefflich bewährten ſich die beiden Geſangſoliſten, Roſalind von Schirach und G. Hüſch. Das folgende Konzert leitete Eugen Pabſt, der für Graeners zum erſten Mal an dieſer Stätte gebotene „Flöte von Sansſouci" ein geradezu idealer Dirigent war. Wie ein ſchöner Traum zog das wohl auf der halben Welt ſchon geſpielte Werk an einem vorüber, es liegt in ihm etwas Gegenſtändliches im Sinne einer ſanften Beſchwörung dieſes „Einſt", wie man ſie in der Muſik eigentlich noch gar nicht kennt. Wie ſo ganz anders z. B. Strauß in ſeiner Couperin-Suite oder auch der zum „Bürger als Edelmann". Da wird feſt, derb ſogar, zugepackt, hier aber die weichen, wie in Abendlicht getauchten Striche eines „Malers", der ſeinen Vorwurf mit liebend empfindender Seele zu erfaſſen ſucht. Treiben wir doch die Poeſie nicht vollends aus der Muſik hinaus; wer ſolche in ſich hat, kündet von einem Reich, das vorhanden ſein wird, ſolange es Menſchen mit Kinderaugen gibt. Der 8. Sinfonie Bruckners war Pabſt ein überaus getreuer Anwalt. Er hat vom großen, männlichen Muck viel gelernt, freilich, deſſen Höchſtes, eine in höheren Sphären beheimatete Seele, beſitzt er nicht. So war ſchließlich das Scherzo das Beſte, während gerade der überaus ſchwer zu gebende Schlußſatz nicht wirklich zwang. Eliſabeth Schumann ſiegte wohl mehr durch ihre zwar nicht ſehr große, aber ausnehmend ſchöne Stimme denn als eigentliche Liederſängerin (Wolf und J. Marx), was indeſſen mehr der Fall geweſen wäre, hätte ſie nicht ſämtliche Klavierlieder mit Orcheſter geſungen. Unter ihnen war die von G. Raphael herrührende Inſtrumentierung des „Gärtner" die glücklichſte.

Von der Grundsteinlegung des Wagnerdenkmals in Gegenwart des Reichskanzlers haben alle Leser in ihren Zeitungen das Nötige erfahren können. Das künstlerische Ereignis waren die neu inszenierten „Meistersinger", die ich indessen noch nicht gesehen habe. Über seine und seiner Mitarbeiter Auffassung sprach sich Operndirektor Dr. Schüler im Rahmen eines Abends des Akademischen Richard Wagnervereins an Hand zahlloser Figurinen u. s. w. eingehend aus. Werktreue galt als oberster Grundsatz, was jedem Fachmann zugleich sagt, in wie vielen Fällen trotzdem freischöpferisch vorgegangen werden muß. Mit welchem Fleiß und welcher Sorgfalt vorgegangen wurde, erhellt u. a. daraus, daß die Kostümierung sämtlicher Mitwirkenden — im letzten Akt etwa 300 — bei aller Einheitlichkeit individuell vorgenommen wurde, ganz im Gegensatz zu der Aufführung zu Bayreuth im letzten Sommer. Zu den Wagner-Feierlichkeiten gehörte auch oder hätte vielmehr auch gehören sollen das Messekonzert im Gewandhaus. Die volle künstlerische Verantwortung für die Ausgestaltung trug der Dirigent, H. Knappertsbusch, der als ersten Teil für dieses Wagnerkonzert kein geeigneteres Werk gewußt zu haben scheint als — Brahms' dritte Sinfonie. Schon einige Wochen vorher war vor allem von Brucknerfreunden darauf hingewiesen worden, daß eine gegebene Sinfonie die Richard gewidmete dritte Sinfonie Bruckners wäre, ein Vorschlag, den die hiesige Ortsgruppe der Fachgruppe Musikkritiker und auch das Messe-Amt lebhaft aufgriff. Der Erfolg war höchst sonderbar: die gesamte Presse wurde vom Konzert ausgeschlossen, um dann aber einige Tage später ihre Leser über das Ausbleiben einer Besprechung aufzuklären. Damit dürften die Beziehungen Leipzigs zu Knappertsbusch, der schon vor einem Jahr als Meistersinger-Dirigent bitter enttäuschte, endgültig gelöst sein; denn für Machthaber dieser Art besitzen wir hier nicht das geringste Verständnis mehr. Angesichts der Tatsache, daß Leipzig z. Zt. zwei erste Konzertdirigenten in Schuricht und Weisbach besitzt, auf auswärtige Dirigenten für solche Anläße also gar nicht angewiesen ist, war die Wahl des Münchener Dirigenten zudem von allem Anfang an unnötig.

In der fünften Kammermusik des Gewandhauses war ein Streichquartett in f-moll von Reinhard Schwarz, einem Schüler Kaminskis, zum ersten Male zu hören, ein ernstes, ungemein einheitlich gearbeitetes und gehaltvolles Werk, dem lediglich eine größere seelische Mannigfaltigkeit zu wünschen wäre. Aber es ist in sich versenkte, echten Idealen zugewendete Kunst. Die vorangehende Kammermusik bestritt das Elly Ney-Trio (Schumann op. 63, Brahms [Quartett] op. 60 und Beethoven op. 70 Nr. 2), und es kam, der im besten Sinn führenden Pianistin wegen, zu einem besonderen Abend. Ich erwähne ihn aber des Cellisten, L. Hoelscher, wegen, der nach der Methode Prof. Lampings spielend, diese aufs beste vertritt, ohne eine besondere Persönlichkeit zu sein. Die Methode, die den Daumen konsequent einbezieht, beseitigt jedes störende und so oft unerträglich werdende glissando im Cellospiel und hat somit unbedingt eine Zukunft. Einen wirklich „glücklichen Abend" verschaffte Max Pauer mit dem trefflichen Leipziger Streichtrio (Schmid, Hoenisch, Patzak), wobei es allerdings bezeichnend war, daß sozusagen die ganze Leipziger Gesellschaft fehlte, die somit den hier längere Jahre wirkenden großen Pianisten bereits vergessen zu haben scheint. Überhaupt der Besuch der meisten Konzerte! Pauer war den ganzen Abend in bester Spiellaune, so daß Mozarts g-moll- und Dvořáks Es-dur-Quartett hinreißend wirkten. Von Schachtebecks Quartettabend hörte ich Beethovens Flöten-Serenaden-Trio und Schumanns A-dur-Quartett in bemerkenswert guten Wiedergaben. Hoch stand der Sonatenabend von Hans Mlynarczyk und S. Grundeis als Veranstaltung des klug arbeitenden Leipziger Musik-Pädagogiums. Allerdings, der mit Holz getäfelte Saal des Neuen Grassi-Museums verstärkt den Ton geradezu in der Art eines Tonverstärkers. Beethovens op. 96, ein sehr heikles Werk, wurde in dieser klassisch-poetischen Wiedergabe in einem besonderen Sinn selbstverständlich; noch etwas mehr innere Ruhe im Geigenton, und es wird eine klassische Höhe erreicht. Im Konservatorium gab ein Pianist von wirklicher Kultur einen Klavierabend mit einem entsprechenden Programm, Friedrich Karl Graf von Geßler. J. Manén, einer der Geiger, die öfters nach Leipzig kommen, spielte einen nach deutschen Begriffen un-

möglichen Bach und Beethoven, um dann technisch zu interessieren. Auch Prihoda und Vecsey sind hier gewesen. Besonderes bot der Orgelabend Fr. Högners im Konservatorium, zunächst durch das wie in Granit gemeißelte Präludium und Fuge in a-moll von J. N. David, einem ganz hochbedeutenden Werk, ferner aber durch einige Werke des jungen Max Martin Stein, dem Sohn des Berliner Hochschuldirektors, und zwar insofern, als die Werke (Toccata und Fuge d-moll und G-dur-Triosonate) derart organisch ihren Ausgang vor allem von Bach nehmen, daß endlich wieder einmal das Ereignis eintritt, daß ein heutiger junger, überaus begabter Musiker — Stein ist noch Schüler der Anstalt — es macht wie die früheren und gerade die großen Meister: Es wird ein ursicherer Grund errichtet, die eigene, noch gar nicht wichtig sein könnende Persönlichkeit beweist ihre Kraft gerade dadurch, daß sie, sagen wir's einmal so, großen Vorbildern dient, um an ihnen zu wachsen und sich allmählich ihrer selbst bewußt zu werden. Und wer nun schärfer zuhört, stößt trotzdem auf allerlei Eigenes, hier ein ausgeprägt süddeutsches Wesen mit besonderen Gemütselementen. Indessen, seien auch wir ganz still und warten in Ruhe ab, was sich hier entwickeln kann. Zum Schluß gab's das zündend gespielte D-dur-Werk von Bach mit seinen köstlichen Teufeleien.

Die kantatenlose Zeit erlaubte mir wieder einmal, ein Sonntagvormittags-Orchesterkonzert des Konservatoriumsorchesters anzuhören. Und ich hatte es nicht zu bereuen. Die Verve und die konzentrierte Kraft, mit der zunächst das Brahmssche d-moll-Klavierkonzert — das tatsächlich immer noch an Bedeutung gewinnt — unter W. Davisson im Orchester erklang, waren bewundernswert. Vor dem Pianisten W. Kunad alle Achtung, wenn er sich auch bewußt sein wird, daß gerade dieses Konzert jene überlegene Ruhe verlangt, die man sich erst in längerer Podiumspraxis erwerben kann. Als Sinfonie war die große in C-dur von Schubert gewählt, von der ich die zwei ersten, vortrefflich gespielten Sätze hörte. Wie schon öfters bemerkt, dieses Konservatoriumsorchester darf sich allenthalben hören lassen.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Das Gedenken an Max v. Schillings, den im vergangenen Jahre Dahingegangenen, und an Richard Strauß, den Siebzigjährigen, drückte einer Reihe musikalischer Veranstaltungen im Westen seinen Stempel auf: in Aachen bot Kurt Rooschütz eine wohlgelungene Neuinszenierung der „Mona Lisa" als musikalischer und Anton Ludwig als szenischer Leiter. Das Stadttheater hatte außerdem die Genugtuung, zu einem Gastspiel nach dem holländischen Maastricht eingeladen zu werden. Bochum brachte Hermann Reutters „Großen Kalender" als Erstaufführung unter Leopold Reichweins Direktion und in einem von Konzertmeister Hans Treichler gegebenen Kammerkonzert hörte man eine von Kirchhelle bearbeitete Opernsuite Telemanns, das d-moll-Violinkonzert von Tartini neben einem Händelschen Concerto grosso und Arien von Bach und Händel. Braunschweig wird nunmehr seinen Intendanten Walleck behalten, der den ihm von Altona angebotenen gleichen Posten abgelehnt hat. Dortmund erlebte das Gastspiel Furtwänglers mit seinen Berliner Philharmonikern, wobei u. a. die seltener gehörte Couperin-Suite von Richard Strauß erklang. Als weiterer Gast erschien hier der spanische Cellist Cassado und als Orgelsolist der Essener Nowakowsky unter Wilhelm Siebens Leitung. Einen interessanten Versuch zu neuen Formen gab die „Spielgemeinschaft Rhein-Ruhr für nationale Festgestaltung" mit der am Duisburger Stadttheater aus der Taufe gehobenen „Deutschen Mythe", einer Verbindung von Tanzdrama und Sprechchor, wozu der Essener Dichter Euringer den Text, Bernhard Zeller die Begleitmusik geschrieben hatte. Liszts Faustsinfonie war die Hauptnummer eines von Otto Volkmann dirigierten städtischen Konzerts, wobei Karl Erb als Tenorsolist seine wertvolle Mithilfe lieh. Wagners „Lohengrin" erklang unter Balzers Lei-

tung in Düsseldorf. Eine neue Operette, Rico Dostals „Clivia", erlebte am Essener Theater ihre recht erfolgreiche Erstaufführung, eine Fortsetzung der bekannten Yazzoperetten im Stile der „Victoria". Die Essener Bühnen haben laut Mitteilung des Presseamts eine immer anhaltende Steigerung des Besuches zu verzeichnen. Zum Andenken an die fürs Vaterland Gefallenen brachte man als Uraufführung das Chorwerk „Himmlische Ernte" von Hermann Erpf, dem Direktor der Folkwang-Musikschule, auf Hermann Burtes Text gesetzt und volkstümlich gehalten. Unter dem Titel „Tanzmusik aus vier Jahrhunderten" bot Johannes Schüler alte Musik vom 16. Jahrhundert bis zu Johann Strauß, ein schöner Beitrag zur Faschingszeit. Die Bläservereinigung der Folkwangschule gab parallel dazu Quintette von Mozart und Beethoven unter Teilnahme der jungen, ausgezeichneten Pianistin Irma Zucca, einer Meisterschülerin Uziellis in Köln. In Frankfurt, wo der Russe Baklanoff im „Bajazzo", im „Rigoletto" und in Gounods „Margarete und Faust" mit glänzendem Erfolg gastierte, erlebte das Singspiel „Prinz Eugen, der edle Ritter" von Lange-Kosak, v. Grimm und Kammerlander unter Kretzschmars musikalischer Leitung seine Uraufführung, ein hübscher Versuch, diese besondere Gattung wiederzubeleben. Im Kammermusikkonzert der Museumsgesellschaft hörte man als Uraufführung eine Sinfonietta für Streichorchester von Wilhelm Petersen, gute Spätromantik eines Könners, desgleichen das d-moll-Streichquartett von Gerhard Frommel, für den sich das Lenzewski-Quartett mit bestem Gelingen einsetzte, und der den Spuren des späten Pfitzner folgt. Gelsenkirchen hörte unter Dr. Folkerts Leitung deutsche Tänze der Klassiker, die ihre echte Volksverbundenheit aufs schönste dokumentierten. In Hagen kam als Beitrag zur Karnevalszeit Wolff-Ferraris „Susannens Geheimnis" und die „Puppenfee" zu wirksamer Wiedergabe, dazu Straußens „Rosenkavalier", beides unter der musikalischen Führung von Richard Kotz. Und ein Kammerkonzert war ebenfalls Straußschen Werken zugedacht, so der jugendlichen Cello-, der Violinsonate und Liedern des Meisters. Johann Straußens „Nacht in Venedig" kam am Krefelder Stadttheater zu einer regiemäßig sehr originellen Aufführung unter Ernst Waigand und H. H. Klüfer. Im Mainzer Stadttheater gab der Pawlowna-Schüler Hans Helken einen Abend seiner Tanzgruppe, der seinen Höhepunkt in Borodins „Polowetzer Tänzen" fand. Rich. Strauß war das Remscheider Konzert Prof. Dr. Oberborbecks gewidmet (der als Leiter der Weimarer Musikhochschule berufen wurde), das aber auch Orchesterlieder von Ehrenberg und Ungers „Türkisch-arabische Suite" als Neuheiten bot. In Wiesbaden, wo in der ersten Juniwoche das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins stattfinden wird, hörte man Höffers „Festliches Vorspiel", Waltershausens Orchesterpartita, Hindemiths Cellokonzert, Reutters Kantate „Glücklicher Bauer", dazu einen Abend „Der unbekannte Tschaikowsky" unter Elmendorff, darunter die „Melancholische Serenade" und Proben aus den Opern „Pique Dame" und „Jolanthe". Die Wuppertaler Bühne, deren Fortbestand wieder gesichert ist, brachte Mozarts „Figaro" unter Schleunings musikalischer Führung.

In Köln erlebten wir die Erstaufführung der „Morgenrot"-Variationen von Gottfr. Müller, die eine erstaunliche technische Reife des jugendlichen Musikers offenbarten, allerdings auch eine getreue Anlehnung an Regers Hillervariationen erkennen ließen. Heinz Schuberts in Zürich aus der Taufe gehobener „Hymnus" ist als Gesinnungsbeweis stärker zu werten denn als überzeugende Talentprobe. Mit Frau Merz-Tunner als Solistin gab Abendroth eine schöne Ausdeutung beider Werke, ebenso wie Pfitzners „Romantische Kantate" in vortrefflicher Nachgestaltung zum Erklingen kam. Diesmal waren als Solisten gewonnen: Jo Vincent, G. Pfirstinger, A. Kreuchauff und Fred Drissen. Die Oper brachte eine wohlgelungene Wiederaufnahme des Lortzingschen „Wildschütz" nach der anstrengenden, hier schon besprochenen Erstaufführung der „Maja" Vogls, die Chorklasse der Hochschule unter Richard Trunks Leitung Regers herrliches „Requiem", Schumanns „Nachtlied" und von Hermann Götz dessen wenig bekannte „Nänie" nach Schiller, alles vorbildlich vorbereitet und hingebend vorgetragen.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Alfred Piccaver ist — nach einem Jahr des Mißvergnügens — in die Staatsoper zurückgekehrt, ohne daß seine Stimme durch das inzwischen betriebene Operettensingen an Glanz verloren hätte; sein Spiel aber ist dadurch etwas freier geworden. — Helge Roswaenge dagegen hat es sich bei uns gründlich verschüttet, weil er in Berlin für den „Kampfring" gesungen hatte (Strafe muß sein!). — Der in Wien ausgebildete und seither in Deutschland berühmt gewordene, auch in Bayreuth ehrenvoll beschäftigte Bariton Jaro Prohaska gastierte bei uns als Hans Sachs: er ist ein wirklicher Opernsänger, in Spiel und Darstellung lebendig und echt, der Ausdruck von Ernst und Heiterkeit steht ihm, darstellerisch wie stimmlich, zu Gebote. — Fritz Krenn von der Berliner Staatsoper sang den Grafen Waldner in der „Arabella", eine Partie, die durch die Parallele mit der Verkörperung durch Richard Mayr gefährlich werden kann; trotzdem gelang es dem schauspielerischen Geschick und der schönen Stimme des Gastes, gut zu bestehen. — Ein zweiter Berliner Künstler, Charles Kullmann, sehr jung und noch nicht ganz vollendet, aber mit einer kräftigen Tenorstimme begabt, gefiel als Rudolf in Puccinis „Bohême" und als Herzog im „Rigoletto". — In dieser letztgenannten Aufführung war auch für die Rolle des Rigoletto ein Gast tätig: Willy Domgraf-Faßbänder, in Wien kein Fremder und längst nach Gebühr anerkannt.

Mit der Erstaufführung der „Vier Grobiane" von Wolf-Ferrari hat unsre Staatsoper einen glücklichen Griff getan. Das reizende musikalische Lustspiel, in welchem der Komponist, wie übrigens schon in seinen früheren komischen Opern, die alte, uns wie den Italienern abhanden gekommene fruchtbare und erheiternde Form der Opera buffa und des komischen Intermezzo wiederbelebt, und zwar mit deutschem Humor wiederbelebt hat, fand in Wien eine so ausgezeichnete Darstellung, daß man hoffen darf, daß nun auch die Wiener, die ja sowieso nichts zu lachen haben, die Mühe der Opernleitung und ihrer trefflichen Künstler durch reichen Zuspruch lohnen werden. Das zugrundeliegende alte Goldonische Lustspiel ist von G. Pizzolato für die Opernbühne geschickt umgemodelt, die Bearbeitung von Hermann Teibler sehr gut ins Deutsche übertragen (was heutzutage eine Seltenheit geworden ist) und schließlich das Ganze vom Komponisten in so reizvoller, nicht immer ganz origineller, aber bei moderner Einstellung doch durchaus einfacher und schlichtgefälliger Weise vertont, daß es das Entzücken der Zuhörer findet. Natürlich werden die vier Titelhelden, Spießbürger des alten Venedig, schließlich von der List ihrer eignen Frauen überwunden und müssen in die Heirat, die durch allerlei Verwicklungen verzögert erscheint, einwilligen. Die Darstellung unsrer Staatsoper bringt diese vier Grobiane in den Herren Alfred Jerger (Lunardo), Herm. Wiedemann (Maurizio), Josef v. Manowarda (Simone) und Nicola Zec (Canciano) in ganz köstlicher Weise zur Schau, und alle diese, uns von ernsten Rollen her so vertrauten Künstler glänzen hier in übersprudelndem herzgewinnenden Humor. Die Herren Erich Zimmermann (der Liebhaber Filipeto) und Georg Maikl (der mit der schönen Felice kokettierende italienische Edelmann Riccardo) ergänzen das vielbeschäftigte Ensemble der Männer durch den Wohlklang ihrer hohen Stimmen. Von den weiblichen Darstellern ist Frau Bokor an erster Stelle zu nennen; sie hält, nicht allein weil sie die schönste ist, sondern auch weil sie die Rolle der spitzbübischen Intrigantin Felice wahrhaft mit Meisterschaft handhabt, die vier männlichen Wüteriche in Schach. Neben ihr haben die Damen Adele Kern, Wanda Achsel, Rosette Anday und Jonas berechtigten Anteil an dem großen Erfolg, den Direktor Clemens Krauß als musikalischer Leiter der Aufführung für sich und seine Mitwirkenden errang. Überflüssig, ja störend empfindet man bloß wieder die Zutaten der Regie. Herr Dr. Wallerstein, dem es nun einmal nicht wohl ist, wenn er nicht seine Mätzchen anbringen kann — auch wenn sie im Gegensatz stehen zu den Angaben der Partitur —, hüllte die Bühnenbilder in einen übertrieben modernen Expressionismus, bei dem nicht einmal eine simple bürgerliche Wohnstube als solche zu erkennen war; noch böser ist, daß er, obwohl die Oper keinen Chor verwendet,

dennoch eine Schar von Bedienten ins Enſemble hineinſpringen und ſo die filigran-ſoliſtiſche Wirkung ſtören läßt. Nicht einmal vor rein muſikaliſchen Stücken, wie dem Vorſpiel oder den Zwiſchenſpielen, macht ſeine unangebrachte Vordringlichkeit halt, er ſchickt ſogar da eine Schar hopſender und mit Möbelſtücken jonglierender Tanzkünſtler auf die viel zu raſch enthüllte Bühne und vereitelt ſo den rein muſikaliſchen Genuß. — Die glückliche Hand aber, die die Leitung der Staatsoper bei der Annahme dieſer „Vier Grobiane“ geleitet hatte, bewährte ſich auch bei der Umbeſetzung der Partie der verliebten kleinen Lucieta, indem die Rolle der Frau Kern ſpäter Fräulein Aenne Michalsky anvertraut wurde; ſie war darſtelleriſch nicht weniger gewinnend als jene, ſtimmlich ihr aber weit überlegen. Übrigens hielt ſich Frl. Michalsky auch in der ihr, gleichfalls aus zweiter Hand zugewieſenen Partie der Anita in Lehárs „Giuditta“ auf der Höhe ihrer gereiften Bühnenkunſt.

Radio Wien veranſtaltete eine Erſtaufführung von Ferdinand Raimunds Zauberſtück „Die gefeſſelte Fantaſie“ mit der Muſik von Franz Schubert. Felix Mottl nämlich hatte den hübſchen Einfall gehabt, anſtelle der blaſſen Originalmuſik von Wenzel Müller dem poetiſchen Werk Raimunds Muſikſtücke von Schubert unterzulegen; er wählte ſie aus der „Zauberharfe“ und aus Klaviertänzen, die er reizvoll inſtrumentierte. So ſind dieſe beiden Großen, Schubert und Raimund, trotzdem ſie im Leben aneinander vorbeiwanderten, nun doch in dieſer pietätvollen Rekonſtruktion geſchickt und fein zuſammengebracht worden.

Weniger anſprechend war eine andre Rundfunkaufführung (in Radio Wien und Graz): v. Zemlinskys „Kreidekreis“, einer Oper, die zugleich geſprochenes Schauſpiel und Melodram iſt, deren Muſik aber auch bloß rhetoriſchen und gänzlich undramatiſchen Charakter hat, indem ſie nur die Akzente der Rede unterſtützt, nicht aber mit der Stimmung geht. Jede Kadenzierung ſcheint gefliſſentlich vermieden (im Laufe des ganzen Werks hörte ich keinen einzigen Dominantſeptakkord!). Der Eindruck des Exotiſchen, der oft einem bloſſen Stimmen der Inſtrumente gleicht, iſt freilich erreicht, geht aber bald in ermüdende Eintönigkeit über. Der zweite Akt ſchließt ohne Muſik! Das ſagt wohl genug — für eine ſogenannte Oper.

Groß und überzeugend wirkte wiederum das Reichwein-Konzert mit Liſzts „Fauſt“-Sinfonie als Hauptinhalt, deren geiſtvolle Muſikalität Reichwein zu vollendeter Wirkung brachte. Die angebrachten Striche mögen den Liſzt-Fanatikern gewagt erſcheinen, dem ruhigen Genießer erhöhten ſie den geſtrafften Geſamteindruck der mächtigen, nunmehr achtzigjährigen Rieſenſinfonie. Das Tenorſolo war mit Glück Gunnar Graarud anvertraut, der dann auch in Orcheſterliedern von Hugo Wolf neue Beweiſe ſeiner hohen Künſtlerſchaft gab. Das von Reichwein temperamentvoll entfeſſelte „Holländer“-Vorſpiel beſchloß den ſchönen Abend. — Robert Heger erſchien als Gaſt, um das Vierte Orcheſterkonzert der Geſellſchaft der Muſikfreunde zu leiten. Bachs Brandenburgiſches Konzert in F-dur, von Mottl geiſtvoll überinſtrumentiert, kam wohl nicht zu allen beabſichtigten Feinheiten; auch Emanuel Feuermanns Spiel, in Haydns Cellokonzert in D-dur, war nur im langſamen Satz vollendet zu nennen, im übrigen doch zu ſüß; ſo blieb als größter Triumph Hegers ſeine ſchwungvolle Wiedergabe der „Fünften“ von Bruckner. Doch auch hier möchten wir im allgemeinen einer kontinuierlichen Auffaſſung das Wort reden: die vielen Generalpauſen bei Bruckner ſind ſchließlich doch kein Grund zu dem leider ſo beliebt gewordenen epiſodiſtiſchen Zerlegen des Ganzen, dem auch Heger nicht ganz entging. In der Stimmführung aber war alles deutlich und genau herausgearbeitet. — Der „Orcheſterverein der Geſellſchaft der Muſikfreunde“ beging das Feſt ſeines 75jährigen Beſtandes mit der Aufführung der ſonſt faſt nie gehörten Beethovenſchen Kantate „Der glorreiche Augenblick“, die, zum Wiener Kongreß 1814 geſchrieben, nun eine zeitgemäßere textliche Umarbeitung durch Karl Friedrich Bell und den Leiter dieſer Aufführung, Kapellmeiſter Julius Lehnert, erfahren hat. Von dieſem neuen Text iſt zu ſagen, daß er ſich gut dem Charakter der Muſik anfügt, ſo daß z. B. in dem hellen Jubel der Freudeſtimmung nach Krieg und Not ein dunkler Geſang zum Gedenken der Toten wirkungsvoll kontraſtiert. Der erhebende Eindruck der Aufführung unter Lehnert müßte andre Dirigenten bewegen, ſich der neuen Faſſung anzunehmen, da ſie es ſchon um dieſer Anpaſſung an die Beethovenſche Muſik willen verdiente, allgemein bekannt zu werden. Von den Soliſten ſei die

Sopranistin Hilde Sinnek vor allem hervorgehoben. Vor der Kantate hörten wir die erste Leonoren-Ouvertüre und das Klavierkonzert in Es-dur, für das die Fähigkeiten der hiezu gewählten Pianistin leider nicht ausreichten.

Im Vierten Philharmonischen Konzert, das unter Knappertsbusch hätte stattfinden sollen und dann von Carl Schuricht zielsicher und glänzend dirigiert wurde, spielte Wilhelm Backhaus das Beethovensche Klavierkonzert in C-dur mit der ihm allein eigenen wundersamen Klarheit und Schönheit des Tons. Um dieses Werk herum standen ein Concerto grosso von Gottfried Heinrich Stölzel, einem Zeitgenossen Bachs, und Tschaikowskys Vierte Sinfonie; beide wurden unter Schurichts Leitung zu Glanzstücken der Philharmoniker. (Allerdings wäre uns von Schuricht, der als Brucknerdirigent Weltruf genießt, eine Brucknersche Sinfonie lieber gewesen.) — Schuricht sprang noch bei einem zweiten Orchesterkonzert als Dirigent ein, nämlich für Fritz Busch, um die Zweite Sinfonie von Mahler zu leiten; auch hier waltete er mit Sicherheit, Energie und Geschmack seiner Aufgabe, die nur an dem schon recht veralteten Werk keine gar zu reizvolle war. Dagegen war die vorhergehende Aufführung der Coriolan-Ouvertüre ein Hochgenuß auch dem Inhalte nach. — In dem Philharmonischen Konzert, das Bruno Walter leitete, fehlte diesmal auffallenderweise der Name Mahler im Programm; Walter „begnügte" sich mit Händel, Beethoven und Brahms.

MUSIK IM RUNDFUNK

Unterhaltung und Kultur im Rundfunk.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

Beim Überdenken all der Aufbauprobleme und die sie umlagernden Kreise stößt man auf Gedankengänge, mit denen sich zu beschäftigen doch nützlich sein dürfte. Doppelt nützlich für den Musiker und zugleich „nebenbei" Kritiker, der Tag für Tag am Lautsprecher zu sitzen hat, Gut von Schlecht scheiden soll und (sicherlich mit einer großen Zahl von Funkhörern) beinahe fassungslos der heutigen Programmgestaltung des Rundfunks gegenüber ist. Er macht die Rechnung auf, kollationiert fleißig Sendewoche auf Sendewoche und steht dann plötzlich vor der Tatsache, daß (z. B. in der 9. Sendewoche des Bayer. Rundfunks) 70% aller Musik in das Gebiet der Unterhaltungs„kunst" gehört, daß also nur an die 30% edlerer Kulturförderung vorbehalten bleibt. Gewissenhaft und leidenschaftlich beseelt von dem Wunsche, zu helfen, zu bessern, frägt man: wieso Solches möglich? Man versucht den Gründen, den Hintergründen nachzuspüren.

Vorwegzunehmen ist, daß allem Anschein nach, die Dinge beim „Wort" doch anders gelagert, sehr viel intensiver ausbalanziert sind. Denn im Bezirke „Wort" sammeln sich alle politischen Vorträge und Feiern, neben den Hörspielen dann doch zum größten Teile gehaltvoll interessierende Auseinandersetzungen in und über alle Sparten des täglichen Lebens. Zudem wird man niemals Kitschromane, Kitschnovellen, Kitschgedichte zu bringen wagen, denn der Funkhörer des Wortes wird gegen solche Sendungen ganz energisch protestieren. Zu beachten ist nun, daß dieser selbe Funkhörer in der großen Mehrheit auf musikalische Unterhaltung leichtverständlichsten Genres, gar borstigen Kitsches nicht verzichten will. Gehobenere Tonkunst erscheint dieser Mehrzahl zum Öden langweilig; man dreht ab, protestiert wiederum bei den Funkhäusern. Erfolg: Unterhaltung steht obenauf!

Die zur Zeit etwa $5\frac{1}{2}$ Millionen betragende Rundfunkteilnehmerschicht (die Hörerzahl ist selbstverständlich doppelt, dreifach so groß!) setzt sich volksmäßig gegliedert zwar aus allen Ständen zusammen. Mit Ausnahme der Erwerbslosen, die auf Antrag von der Gebühr befreit sind, zahlen also ca. $4\frac{3}{4}$—5 Millionen ihre 2 Mark pro Monat und erwerben damit die Möglichkeit, an den Sendungen in Wort und Ton teilzuhaben. Diese ständisch vielfältige Gliederung wirkt sich nun im Bezirke „Musik" nicht etwa dahingehend aus, daß also auch eine volksmäßig deutliche Gliederung des allgemeinen Musikkonsums erfolgt. Sondern hier

ſpringt nun lediglich der, nicht anders zu benennende Gegenſatz „Maſſe“ zu der relativ kleinen Schar Kulturhungriger auf! Ein Unterſchied des Teilnehmerbeitrages beſteht ja nicht; ſo hat ein Jeder die gleichen Rechte. Doch nur logiſche Folge hieraus iſt, daß die Sender größtmögliche Rückſicht auf die Wünſche der Maſſe zu nehmen gezwungen ſind, wollen ſie dieſe Maſſe als Abonnenten nicht verlieren. Der Druck der Maſſe auf, im Endergebnis doch nivellierende Programmgeſtaltung wächſt ſich langſam, aber zwangsläufig ſicher zu einer Herrſchaft der Maſſe aus. Und dieſer Herrſchaft der Maſſe ſteht die im Vergleich kleine Schar all derer gegenüber, die in der Muſik nicht nur ein Unterhaltungsmoment, irgend paſſablen Zeittotſchlag ſehen, ſondern denen Muſik Erhebung und Verſenkung in die höchſten, edelſten Heiligtümer des Volkes, der Nation bedeutet.

Verfolgen wir den Gedankengang dieſer Tatſachen weiter, ſo fällt vor allem der grundlegende Unterſchied zu den Gebieten der Politik, der Wirtſchaft auf. Man ſtelle ſich einmal vor: in der Politik, in der Wirtſchaft oder Wiſſenſchaft oder irgendeiner Sparte des täglichen Lebens würde man den Forderungen der Maſſe — ſie ſtehen im diametralen Gegenſatz zu den lebensnotwendigen Bedürfniſſen eines Volkes — derart nachgeben, daß dadurch der Aufbau erſchwert, wenn nicht nachhaltig gehemmt würde. Dabei ſoll aber, genau wie in Politik und Wirtſchaft auch in der Kultur das Allgemeinniveau des Volksganzen gehoben, unbedingt verbeſſert werden. Als bekannt darf vorausgeſetzt werden, wie unendlich wichtig, ja richtunggebend die Rolle des deutſchen Rundfunks als Erzieher, Mentor zugleich einkalkuliert und feſtgelegt wurde. Selbſt wenn wir wiſſen, daß durch die Auflöſung der Sendergruppentätigkeit, durch die Lockerung der Sparmaßnahmen ein jeder Einzelſender zum Einſpielen der neuen Arbeitsleiſtung einer gewiſſen Laufzeit bedarf, daß wir alſo nicht allzu laut raunzen wollen, ſo iſt das Zahlenverhältnis von 51 Unterhaltungsmuſiken (pro Woche) zu nur 16 anderen Veranſtaltungen doch ſo gewichtig, daß die diesbezüglichen kulturellen Gegenſätze aufeinanderprallen müſſen. „Das Waſſer ſcheint viel zu tief; ſie können beinander nicht kommen!“ (Und daß dies doch möglich, wollen wir am Ende des Berichts deduziert haben!)

Gehen wir in der Unterſuchung der für „Unterhaltung und Kultur“ maßgebenden Gründe weiter, ſo ſtoßen wir unweigerlich auf das Gebiet des Führerprinzipes. In allen Sparten des täglichen Lebens iſt es nunmehr glücklich in die Tat umgeſetzt worden; es hat ſich zum Beſten des Volkes (wir ſchalten hier den nivellierenden Begriff „Maſſe“ aus) autoritäre Geltung zu verſchaffen gewußt und zwar auf Grund des im Führerprinzip miteinbeſchloſſenen Prinzipes der tatſächlichen Leiſtung. Beiſpielgebend muß der Führer — ganz gleich: ob in der Politik, der Wirtſchaft oder der Kultur — eine unantaſtbare Perſönlichkeit ſein, die ſich über die führende Standesſchicht um Haupteslänge weithin ſichtbar erhebt. Je höher dieſe Spitze, deſto tiefer müſſen die Wurzeln ins Volk hinabreichen, deſto größer iſt dann das tatſächliche Ausmaß und der Wirkungsbereich dieſer Führerperſönlichkeit. Dem von hier aus in die Breite und Tiefe wirkenden Willen gehorcht das Volk vertrauensvoll, weil es tatſächlich wie intuitiv um die Kraft, den Willen und das unerſchütterliche Verantwortungsbewußtſein des Führers weiß. Der Führer formt die Maſſe zum Volke; formt das Volk zur Nation. Ähnlich dieſer Großprägung erfolgen im Idealfalle die Unterformungen. Auch in der Kultur. Nur kommen hier noch um ſo wichtigere Imponderabilien hinzu, als ſie den Urgrund erkennen laſſen, der jene, doch vielfach unverſtändliche Herrſchaft der Maſſe in den meiſten kulturbedingten Diſziplinen — wir müſſen den Rundfunk dazu rechnen — gezeitigt hat.

Der kulturell tätige Menſch iſt immer mehr oder minder Einzelgänger. Dabei ſpielt ziemlich rare Rolle, ob ſich das „Ich“ dieſer Art von Einzelgängern bei großen Erlebniſſen mit anderen, gleichgeſinnten „Ichs“ ſogar zu einer zeitbedingten Gemeinſchaft einſchmilzt. Innerhalb dieſes Kreiſes kultureller Gemeinſchaft aber iſt vor allen Dingen der ſchöpferiſche Menſch unbedingt auf Einſamkeit geſtellt; denn anders kann er den „ausgefallenen“ Gebieten, die zu erſchließen er die Kraft in ſich ſpürt, gar nicht nachgehen. Ruhe und Stille der Einſamkeit müſſen ihn umgeben, ſoll er unbehindert in ſich hineinhorchen, ſoll er in mühſamer Arbeit

ſtill und unverdroſſen ſeine kunſtgeborenen Schätze ans Tageslicht fördern können. Hiebei wieder einmal wichtig zu erkennen iſt, daß der bleibende Zukunftswert eines Kunſtwerkes, trotz der meiſt nur neugierigen Anerkennung zu Lebzeiten ſeines Schöpfers, in der Mehrzahl der Fälle doch erſt von den folgenden Generationen erkannt und in die unvergänglichen Kunſtſchätze der Nation eingeordnet wird. Nun könnte man meinen, daß es dem ſchöpferiſchen Menſchen, als durch ſeine tatſächliche Leiſtung prädeſtinierten Kulturführer (ähnlich den Führern in Politik und Wirtſchaft) nicht ſchwer fallen dürfte, die kitſchverfallene Maſſe zum (in unſerem Falle) muſikgenießenden Volke, und dieſes, dann muſikaliſch vorgebildete Volk zur kultbewußten Nation umzuprägen. Das iſt aber, mit verſchwindend geringen Ausnahmen (Richard Strauß) faſt niemals der Fall. Denn der, vom Schöpferiſchen her kommende Kulturführer ſteht, trotz ſeiner künſtleriſchen Verwurzelung im Volke, dieſem Volke doch ferner als man wahr haben möchte. Die einen Gründe haben wir oben klarzulegen verſucht. Dann aber iſt der ſchöpferiſche Menſch viel zu ſehr mit ſeiner Arbeit beſchäftigt und kann außerhalb des Wirkungskreiſes ſeiner Kunſt den geforderten Einfluß gar nicht in dem gewünſchten Maße gewinnen, weil die kulturell intereſſierte Schicht an die er ſich zu wenden hat, verhältnismäßig viel zu eng umriſſen, viel zu klein iſt im Vergleich zur unendlich vielgeſtaltigen, breitgelagerten Maſſe.

Das Führerprinzip in der Kultur iſt alſo, trotz ſeiner unleugbaren Verſchmelzung mit dem Prinzip der tatſächlichen Leiſtung, bei weitem nicht ſo eindeutig in die Wirklichkeit umzuſetzen als auf den Gebieten der Politik, der Wirtſchaft. Äußerlich wird es ſich auf die reine Organiſation beſchränken müſſen anſtatt grundſätzlich umgeſtaltend die Maſſe zum Volk, das Volk zur Nation zu formen. Das Vertrauen zum Kulturführer liegt ſehr viel weiter in utopiſcher Ferne gelagert, weil eben dieſes Kulturführers künſtleriſche (nicht die organiſatoriſchen!) Fähigkeiten, zudem nur von einem verhältnismäßig kleinen Kreis in ſeinem bleibenden Wert erkannt, den zu Führenden ſehr viel weniger greifbar vor Herz und Gewiſſen ſtehen als etwa des politiſchen, des wirtſchaftlichen Führers Wille. Kultur iſt eine labile Erſcheinung, die an jeden Menſchen anders herantritt, weil ſie in tauſendfältigen Variationen von der Aufnahmefähigkeit, von dem Fühlen und Denken jedes einzelnen Menſchen anders erfaßt und verarbeitet wird. Es können alſo lediglich ihre äußeren Zuleitungswege geordnet, organiſiert werden; Zuleitungswege, die zu der, verhältnismäßig ſehr dünnen Schicht Kulturhungriger führen. Dieſe Schicht nicht nur zu erhalten, ſondern vor allem in die Tiefe zu verbreitern, iſt die unabläßlich notwendige Arbeit Aller, die Kultur als Gleichgewicht zu Politik und Wirtſchaft zum Beſten des Volkes, der Nation für unbedingt notwendig erachten.

Wie iſt nun die Kluft zu überbrücken, die durch den Zwieſpalt „Unterhaltung und Kultur" aufgeriſſen wurde? Wie iſt vor allen Dingen im Rundfunk — er greift immer tiefer, nachdrücklicher in unſer tägliches Leben ein — ein einigermaßen erträgliches Verhältnis zwiſchen jenen beiden Komponenten zu erzielen? Nachdem einerſeits die Maſſe der Rundfunkhörer befriedigt ſein will; andrerſeits die verhältnismäßig dünne Schicht wahrer Kultur dabei nicht unter die Räder kommen darf.

Zuvorderſt iſt unter allen Umſtänden erſt einmal die tatſächlich vorhandene K u l t u r p o ſ i t i o n z u h a l t e n. S o r g ſ a m ſ t e P r o g r a m m g e ſ t a l t u n g, die mit feinſtem Fingerſpitzengefühl die Ingredienzien „Unterhaltung und Kultur" miſcht, und zwar ſo miſcht, daß vielleicht doch der eine oder andere Hörer die Grenze von Unterhaltung zur Kultur zu überſchreiten geneigt iſt! Sodann e i n w a n d f r e i e A u f f ü h r u n g s q u a l i t ä t, die in der techniſchen wie künſtleriſchen Durchführung tadellos zu funktionieren hat. Warum? Nicht nur, weil der Hörer durch eine mangelhafte Reproduktion verſtimmt, gar verärgert wird. Man laſſe niemals außer acht, daß nur eine wirklich erſtklaſſige Aufführungsqualität imſtande iſt, den Schallplattenbetrieb auf das ihm zuſtehende Maß zurückzuführen. Eine nachdenkliche Angelegenheit mit mehreren (Hinter-) Gründen! Man verfalle ja nicht dem bequem naheliegenden Gedankengang, daß es — horribile dictu! — dem breitgelagerten Abhörpublikum völlig egal ſein könnte, auf welchem Wege — Maſchine oder künſtleriſch geſtaltender Menſch — ihm die Muſik ins Haus getragen wird! Neben des lebendigen Künſtlers Fluidum, das auch übers

Mikrophon nichts von ſeiner Wirkung einbüßt, darf das in unſerer Zeit doppelt wichtige ſoziale Moment nicht vergeſſen werden. Es muß dem ſchaffenden wie nachſchaffenden Künſtler wieder ausreichende Gelegenheit zu lebensnotwendigem Verdienſt gegeben werden. Überall in der Wirtſchaft iſt heute der Maſchine eine beſtimmte Grenze geſetzt und es wird ein gut Teil Handarbeit verlangt, die wiederum mehr Volksgenoſſen in den Arbeitsprozeß einſchaltet.

Nur im Rundfunk liegen die Dinge zur Zeit noch anders. Ein Vergleich: An Stelle der durchſchnittlich 8 Schallplattenkonzerte des Jahres 1932 (pro Woche) werden wir heute mit deren 22—23 beglückt. Beinahe alſo eine Verdreifachung mechaniſierter Muſik! Dabei ſoll nichts gegen die Qualität der Schallplatte geſagt werden, ſondern wir fühlen die Pflicht in uns, des lebendig ſchaffenden Künſtlers Arbeitswillen und die Verpflichtung, ihm die Wege zur Arbeit zu ebnen, in den Vordergrund zu rücken. Es ſpart zwar die Schallplatte im Etat der Sender, nimmt aber andrerſeits einer langen Reihe von berufstätigen Künſtlern das Brot weg. Da nun zu alledem Reichsſendeleiter Hadamowsky die ſtolzen Worte ſprach: „der Rundfunk gehört dem freien Künſtler", ſo dürfen wir daran den Willen der oberſten Sendeleitung erkennen, die die befreiende Tat heranzuführen weiß. Die gelockerten Sparmaßnahmen werden Heranziehung, Siebung und Auswahl hervorragender Künſtler — inbegriffen ſeien die Orcheſter — geſtatten! Und nun noch Wichtiges: Das lebendige Muſizieren muß in der Aufführungsqualität unbedingt auf die repräſentative Höhe der Schallplatte gebracht werden! Nicht nur aber in der Aufführungsqualität, ſondern auch in der Programmgeſtaltung. Man vergleiche die vielfach ſchillernde Variabilität der Schallplattenfolgen mit manchem, ſogar lieblos zuſammengeſtellten und einfach heruntergeſpielten Programm landläufiger (Unterhaltungs-) Konzerte. Man verwerte alſo die ſich weitgehendſter Beliebtheit erfreuenden Erfahrungen der Schallplattenſendungen. Damit dürfte ſich gewiſſermaßen ein Ausgleich von Maſchine und Menſch zugunſten des Menſchen ſogar ſchaffen laſſen. Damit dürfte die Grenze von Unterhaltung und Kultur verwiſcht werden, denn dann iſt in zäher Kleinarbeit an kulturellen Aufbau zu denken.

Sorgſamſte Programmgeſtaltung und erſtklaſſige Aufführungsqualität durch lebendiges Muſizieren werden einen der wichtigſten Punkte im Kulturleben des Volkes erreichen: die notwendige Auflockerung der Hörermaſſen. Indem durch feinfühligſt gehandhabte Miſchung und Ineinanderfließen von (gehobener) Unterhaltung und wirklich wertvoller, echter Kunſt doch mancher aus der Hörermaſſe ausbricht und ſogar im Umkreiſe ſeines Lebensſtandards beglückt für die echte Kunſt wiederum zu werben vermag. Die Hörermaſſe läßt ſich nicht befehlen; deswegen muß hier die werbende Kleinarbeit der Sendeleitungen, der Künſtler, der Kritiker einſetzen. Sind Programm und Aufführungsqualität richtig eingeſtimmt, ſo können wir dann hoffen, daß Unterhaltung nicht mehr im ärgerlichen Gegenſatz ſteht zur Kultur, ſondern daß beide gewertet werden können als zwei ſich glücklich ergänzende Faktoren zum Wohle des Volkes, damit der Nation.

Zur nationalen Ausgeſtaltung des Programms des Deutſchlandſenders.

Ein Wort für Bach, Bruckner und Pfitzner.

Von einem Sudetendeutſchen.

An die Sendeleitung des Deutſchlandſenders!

Die folgenden Zeilen ſollen ein Beitrag zur Programmgeſtaltung ſein und richten ſich an den Deutſchlandſender aus dem Grunde, weil 99% der deutſchen Hörer Nord- und Weſtböhmens überhaupt nichts anderes hören als den Deutſchlandſender und auch praktiſch kaum etwas anderes hören können, da der Empfang auch der verſtärkten Länderſender, ſelbſt Leipzigs immer noch ſehr problematiſch iſt, d.h. praktiſch ſind dieſe Sender am Abend gar

nicht oder nur sehr schlecht oder nur mit sehr, sehr teuren Apparaten zu hören. Da wir aber spezifisch deutsche Musik von Prag nicht verlangen können, das heißt nicht bekommen werden, so können wir uns gar nirgends anders hinwenden als eben an den Deutschlandsender!

Wir schicken noch voraus, daß wir mit keiner Sendung unzufrieden sind, daß wir von keiner einzigen Sendung wollen, sie sollte ausfallen, kurz, daß wir keine Kritik üben wollen an dem, was gesendet worden ist, sondern, daß wir nur Fingerzeige geben wollen für das, was, da es noch nicht gesendet worden ist, auf dem deutschen Deutschlandsender unbedingt gesendet werden muß!! Zeit ist genug vorhanden! Unsere besonderen Wünsche gelten den Werken dreier Komponisten: Bach, Pfitzner und Bruckner. Ich glaube, diese drei sind verschieden genug, sodaß wir den Vorwurf der Einseitigkeit nicht zu fürchten brauchen.

Da wir seit fast sechs Jahren das Programm des Deutschlandsenders aufmerksam verfolgen, glauben wir uns berechtigt, als deutsche Hörer dazu ein paar Worte zu sagen:

1. Bach: a) Johannespassion. Seit sechs Jahren wurde dieses Werk vom Deutschlandsender nicht gebracht. Bei aller Anerkennung des Umstandes, daß ja schließlich die Matthäuspassion die größere ist, und trotzdem wir uns freuen, daß es Brauch zu werden beginnt, die Matthäuspassion jedes Jahr am Karfreitag zu bringen — welchen Brauch wir auf keinen Fall stören wollen — so glauben wir doch, daß innerhalb von sechs Jahren ein Werk wie die Johannespassion doch auch einmal wenigstens gesendet werden müßte!! Ich will damit sagen, daß es nicht ein persönlicher Wunsch von mir oder eines mir bekannten Hörerkreises ist, dieses Werk zu hören, sondern daß es eine wirklich deutsche Angelegenheit des Rundfunks ist.

b) Kunst der Fuge. Ebenfalls seit sechs Jahren nicht gesendet. Zugegeben, es ist schwere Musik. Aber ich habe sie einmal von Budapest gehört und die Leute haben getobt vor Begeisterung. Auch der Deutschlandsender würde viele, begeisterte, deutsche Zuhörer finden, wenn er dieses große Werk unseres größten Meisters wenigstens im siebenten Jahr einmal senden würde.

c) Wohltemperiertes Klavier. E wird immer viel über die Bedeutung dieses Werkes geschrieben, zu hören bekommt man e nie! Eine planmäßige Vorführung von einem Bach-Kenner und -Könner würde dem Deutschlandsender sicher keine unerschwinglichen Kosten verursachen!

2. Pfitzner! Daß Pfitzner während der letzten vierzehn Nachkriegsjahre in Deutschland nicht sehr viel aufgeführt wurde, ist uns verständlich gewesen. Aber daß es jetzt, im deutschen Deutschland, wenigstens in Bezug auf den Rundfunk, nicht viel besser ist, wundert und bedrückt uns sehr. Gehört sein „Palestrina" nicht mit zu unserem größten und heiligsten Volksgut? Man glaube nicht, daß dieses Werk zu schwer sei und keine Zuhörer finden würde. Man muß es nur aufführen und dem Volke öfters zugänglich machen, die Hörer und Versteher sind immer da. Aber mit einer Pfitznerstunde alle Vierteljahr abends um halb 10 Uhr, damit wird niemandem gedient, weder Pfitzner und seinem Werk, noch den deutschen Hörern. —

Der „Palestrina" gehört in die Stunde der Nation! Und auch der „Arme Heinrich" gehört einmal aufgeführt. Dasselbe gilt von der Romantischen Kantate „Von deutscher Seele"; der fortreißenden Wucht und Größe des Schlußchores wird sich niemand entziehen können, und es wäre zu fragen, warum man nicht einmal diesen Schlußchor bei einer deutschen Feier bringt, statt des ewigen Meistersingerschlusses. Damit soll um Himmels willen nichts gegen die Meistersinger oder Wagner gesagt sein!! Wenn jemand sagt: Ja, aber das Meistersingerfinale ist allgemein bekannt, da fühlt jeder mit, dann ist darauf zu sagen: Dann muß man eben dafür sorgen, daß auch der Schlußchor dieser Kantate bekannt werden kann, Gemeingut wird er dann schon von selbst werden. Auch Wagner war nicht sofort vielaufgeführt, anerkannt und bekannt. Und doch sind seine Werke nun schon Gemeingut des ganzen Volkes!

3. *Bruckner*. Hier iſt die Not am größten. Daß ein ſo reiner, frommer, erdnaher Deutſcher im Weimarer Deutſchland kühl behandelt wurde, war erklärlich. Aber daß er jetzt noch mehr zurückgeſetzt wird, das iſt bitter. Seit der Einrichtung der Stunde der Nation iſt Bruckner ſage und ſchreibe ein einziges Mal mit einer, übrigens recht mäßigen, Aufführung der zweiten Symphonie, und dann einmal eine halbe Stunde lang mit kleineren Werken vertreten geweſen. Hat Bruckner wirklich nicht mehr für die deutſche Seele zu bedeuten? Seine erſte Symphonie und ſeine drei Meſſen ſind in den ſechs Jahren, ſeitdem wir Hörer ſind, überhaupt noch nicht gebracht worden, Das iſt mehr als bitter! Gebracht wurden lediglich acht ſeiner Symphonien und dieſe — mit einer einzigen Ausnahme — alle nicht um, ſondern *nach* neun Uhr abends. Hier gilt es unbedingt Wandel zu ſchaffen: nicht Bruckners wegen, ſondern des deutſchen Volkes wegen. Dieſem wird ein Teil ſeiner reinſten, urſprünglichſten und heiligſten Kunſt vorenthalten! Nicht alle heiligen Zeiten einmal zu nachtſchlafender Zeit eine ganze Symphonie, ſondern immer und immer wieder Teile aus ſeinen Symphonien zwiſchen bekannte und beliebte Stücke eingeſchoben. Es gibt da eine Menge Möglichkeiten: Bei Trauerfeiern das Adagio aus der 7. Symphonie, bei Dankesfeierlichkeiten das Finale aus der fünften, oder einmal bei einem heiteren Konzert alle ſeine Trios. Oder einmal Schuberts langſamen Satz aus der „Unvollendeten" und danach Bruckners Adagio aus der Neunten. Oder die Scherzi; dieſe eignen ſich ganz beſonders zu alleiniger Aufführung, beſonders aus der 8. und der 9. Symphonie; die aus der 3. und aus der 4. ſind auf Schallplatten erſchienen; außerdem nur noch die 7. Symphonie. Das iſt gottsjämmerlich wenig. Hier ſollte von oben eingegriffen werden und eine *gediegene* Reproduktion ſämtlicher Symphonien verfügt werden! Käufer würden ſich dann ſchon finden, und wenn oft und oft Teile und einzelne Sätze in den Mittags- und Nachmittagskonzerten gebracht werden, dann kommt Verſtändnis und Verlangen nach den *ganzen* Werken ganz von ſelbſt. Ich kenne allein in Brüx in Nordweſtböhmen ſieben Familien, die Bruckners 7. Symphonie auf Schallplatten beſitzen. Und dann gehört Bruckner viel, viel öfter in die Stunde der Nation; zum mindeſten alle drei Wochen einmal. In Leipzig iſt es Brauch, jedes Jahr am 1. Januar Bruckners 5. Symphonie aufzuführen. Könnte es nicht ein ebenſo ſchöner Brauch werden, jedesmal am 1. Oktober, dem Tag des Deutſchen Bauern, Bruckners Vierte zu bringen. Kein anderer deutſcher Komponiſt wurzelt ſo ſtark im Bauerntum wie Bruckner und iſt zeitlebens der Heimaterde ſo nahe gebliben!

Nicht, daß der Deutſchlandſender Gedenktage von fremdländiſchen Komponiſten feiert, bedrückt uns; aber daß weder zu Bruckners Geburtstag noch zu ſeinem Todestag auch nur ein armſeliges Scherzo von ihm gebracht wurde, das darf nicht mehr vorkommen; ich meine auch hier, daß das nicht ein perſönlicher Wunſch von mir iſt, ſondern eine geſamtdeutſche Sache!

In dieſem Sinne bitte ich mein Schreiben aufzunehmen und ihm Beachtung zu ſchenken!

Die im Februar geſendeten Bach-Kantaten.

Von Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

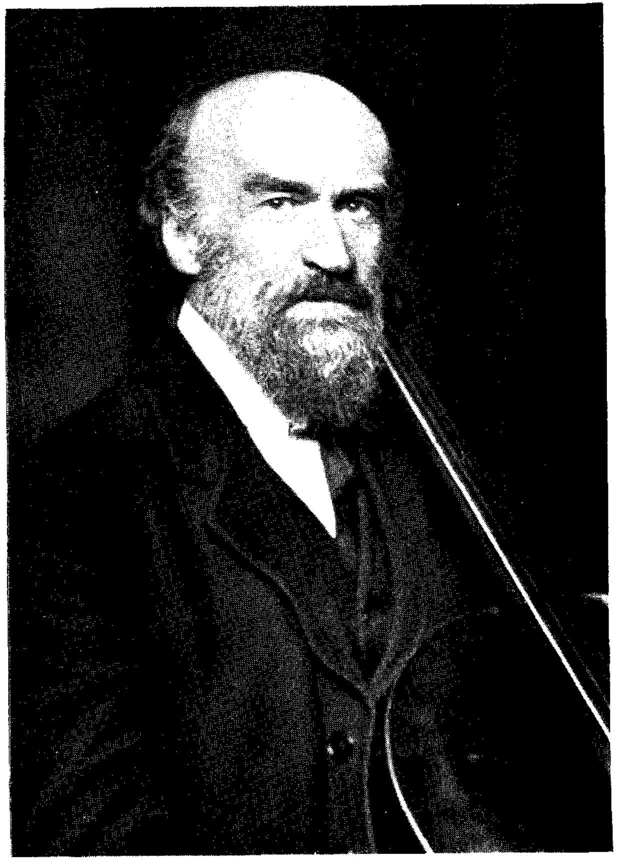
Von den drei Februarkantaten iſt die eine: „*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*" (Nr. 125) eine Spätchoralkantate, während die beiden anderen aus früherer Zeit ſtammen, nämlich: „*Du wahrer Gott und David Sohn*" (Nr. 23), die in das Ende der Köthener Zeit verlegt wird, und die Weimarer Solokantate: „*Mein Herze ſchwimmt im Blut*". Es iſt jenes, von C. A. *Martienſſen* vor über zwanzig Jahren wiedergefundene Werk, das bis dahin das einzige geblieben iſt, das den in der Geſamtausgabe der Bachſchen Werke herausgegebenen ein neues hinzufügte. Die Hoffnungen, daß noch weitere Kantaten gefunden werden könnten, ſind demnach ſehr gering. Denn wie viele Bibliotheken ſind ſeither methodiſch erforſcht und ſogar katalogiſiert worden! Dieſe Weimarer-Kantate, die einzige Solokantate für eine Stimme aus der früheren Zeit — „Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt" gehört zu den vollkommen unechten Werken der Bachausgabe — iſt

in ihrer geiſtig-ſeeliſchen Haltung eine recht eigentümliche Schöpfung, und was bis dahin zu ihrer Erklärung beigebracht wurde — vor allem von W. Wolffheim im Bach-Jahrbuch 1911 —, befriedigt noch keineswegs. Einen wichtigen Fingerzeig zu ihrem Verſtändnis hat R. Wuſtmann in ſeinen „Kantatentexten" J. S. Bachs durch Ausfindigmachen des Sonntags, für den das Werk geſchrieben iſt, gegeben, nämlich des 11. Sonntag nach Trinitatis mit ſeinem Evangeliumstext vom Gleichnis des betenden Phariſäers und Zöllners. Da ſogar die Worte des letzteren: „Gott ſei mir Sünder gnädig" im Kantatentext vorkommen — was Wuſtmann eigentümlicherweiſe entging —, ſo iſt dieſe Frage ſoweit ſicher beantwortet. Die Kantate zeigt nun aber gegenüber dem kirchlichen Vorwurf eine weit leichtere Behandlung desſelben. Wohl beginnt ſie mit einer, auf kleine Sekunden aufgebauten Buß- und Reue-Arie: „Stumme Seufzer, ſtille Klagen", um ſich aber derart ſchnell, und zwar auf einen Text wie: „Tief gebeugt und voller Reu" zu einer geradezu Händelſch-italieniſchen, ideal ſchönen, in edlem, aber keineswegs auch nur irgendwie zerknirſchtem Ton gehaltenen Arie zu wenden, daß man an den eigentlichen Vorwurf kaum entfernt mehr denkt. Und nun noch zwei weitere, immer beſchwingtere Schritte. Erſtens eine ſehr leicht gehandhabte Choralarie mit dem ſehr bezeichnenden Text: „Ich dein betrübtes Kind werf alle meine Sünd", die dritte Strophe des Liedes: „Wo ſoll ich fliehen hin?", ein ſo kindliches Stück, daß die erſte Choralzeile in doppelt ſo ſchnellen Notenwerten, in Achteln und Sechzehnteln, förmlich getanzt wird. Zweitens eine Schlußarie in beſchleunigtem $\frac{12}{8}$ Paſtoralrhythmus: „Wie freudig iſt mein Herz", die ſo frei und heiter iſt, als ſpränge ein Lämmlein, das nie von Schuld etwas wußte, auf blumiger Au herum. Ein Schlußchoral fehlt, und man wüßte auch kaum, was er hier noch zu ſuchen hätte. Was iſt dies nun alles? Warum hat Bach den Vorwurf mit ſowohl ſo leichten wie lichten Augen betrachtet, den Zugang zum Sonntags-Evangelium geradezu geſperrt? Ich vermute nun, daß es ſich hier um eine ſehr perſönliche Hauskantate inſofern handelt, als ſie auf ein, glücklich wieder hergeſtelltes, Zerwürfnis mit Barbara, Bachs erſter Frau, oder etwas Derartiges zurückgeht. Dieſe war, wie auch Spitta vermutet, Sängerin, und das Werk iſt eine reine und die überhaupt erſte Solokantate, und zwar eben für Sopran. Barbara büßte irgendeine Schuld, die ſie bis zu frauenhafter Tiefe, aber auch nicht weiter, fühlt, um dann bald genug zu einer Befreiung von Sündenbewußtſein zu gelangen, wie ſie das Werk in größter Deutlichkeit aufzeigt. Es iſt ein echtes Frauenſopranwerk — welcher Knabe hätte das ausgedehnte Werk ſingen können! — und man betrachte von hier aus nun nochmals den Text, von dem übrigens Wuſtmann vermutet, Bach habe ihn ſelbſt geſchrieben. Es iſt auch nicht ſicher, ob auf der vorletzten Titelſeite der Name des Sonntags geſtanden hat. Wird nun die Kantate etwa in der angegebenen Art aufgefaßt, als ein perſönliches Kunſtwerk, ſo verflüchtigen ſich die Widerſprüche und Einwände, die man machen muß, und das Ganze löſt ſich wirklich in Harmonie auf. Ich habe das ſchöne und dankbare Werk ſchon beſſer gehört als in dieſer Sonntags-Aufführung. Die Sängerin war ihrer Aufgabe nicht wirklich gewachſen und auch G. Ramin, der die Kantate an Straubes Stelle leitete, hatte zu ihr noch nicht die eigentlichen Beziehungen. Die „Händelarie" ſo dick im Orcheſterton zu geben, nimmt ihr die idealiſchen Schwingen.

Auch die Estomihi-Kantate: „Du wahrer Gott und Davids Sohn" iſt ein eigentümliches Werk. Sie verbindet die beiden einander recht fremden Hauptgedanken des letzten Kantatenſonntags vor Oſtern, den der Paſſion mit dem der gläubigen Blinden, ohne ſie aber wirklich zu verquicken. Der zweite wiegt bei weitem vor, man wird aber das Gefühl nicht los, als wäre die Paſſion mehr des Sonntags wegen herangezogen worden. Iſt das Werk wirklich ſchon in Köthen, und zwar im Hinblick auf Leipzig, geſchrieben ſo iſt vor allem das Eingangsduett ein um ſo erſtaunlicheres Stück. Bach benutzt in den Inſtrumenten ein aus zwei Triolen und einem beſtimmten Quintenmotiv beſtehendes Doppelmotiv derart ausſchließlich, wie man es etwa in Spätwerken antrifft. Den vermutlichen Sinn anzugeben, führt hier zu weit, es iſt ein tiefſinniges Ewigkeitsmotiv. Der Schluß, ein Paſſionschoral, gehört zu den eigentümlichſten Choralbearbeitungen, die Bach geſchrieben, kurz, eine Kantate, mit der man nicht leicht fertig wird.

Christian Döbereiner

Geb. 2. April 1874



Julius Klengel

Geb. 24. Sept. 1859, gest. 28. Okt. 1933

Otakar Sevcik

Von kristallener Klarheit ist hingegen die Spätkantate: „Mit Fried und Freud". Über Luthers Fassung der berühmten Worte Simeons geschrieben, erkennt man den aufs weiseste vorgehenden Meister gleich an der Art, wie er die Liedmelodie in einen sehnig-sehnenden $\frac{12}{8}$ Rhythmus spannt oder vielmehr in einen solchen weitet, um in ihm die Gefühle der Sehnsucht in einer glücklichen Sicherheit zum Ausdruck zu bringen. Und zu welch herrlichen Fassungen von Einzel-Ausdrücken kommt es trotz des Flusses des Satzes! Die erste Arie: „Ich will auch mit gebrochnen Augen" ist ein Musterbeispiel für lange, lindernde Vorhalte echtester geistiger Anwendung, eine Arie, die eine Art Gegenstück in „Und wenn der harte Todesschlag" der Tanzkantate: „Meinen Jesum laß ich nicht" hat. Zum Schluß ein freiklingendes, helles G-dur-Duett: „Ein unbegreiflich Licht" mit einem göttlichen Oktavensprung auf „Licht", ein Stück, das gewissermaßen allen Menschen den Weg zum Himmel öffnet. Diese Spätkantaten sind ja alle von einer geradezu göttlichen Klarheit.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels.

von Edwin Janetschek, Prag.

Aus den in unserem Januarheft genannten Silben waren die folgenden Wörter zu finden:
1. Cäsur — 2. Gigli — 3. Gossec — 4. Gesangfach — 5. Elvira — 6. Feuerzauber — 7. Godard — 8. Afanassiew — 9. Hungaria — 10. Chorvereinigung — 11. Dämon — 12. Elegie — 13. Faber.

Die Anfangsbuchstaben dieser Wörter ergeben, von oben nach unten gelesen, das Anfangsthema aus den „Meistersingern" von Richard Wagner:

Es war uns eine Freude zu sehen, wie stark sich unsere Rätselfreunde wieder mit der gestellten Aufgabe beschäftigten und so konnten wir auch insgesamt 103 richtige Lösungen zählen, unter denen das Los entschied:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—) für Dr. Hans Kummer, Köln/Rhein;
einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für A. Heller, Karlsruhe;
einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Franz Wöhlke, Berlin-Frohnau;
einen Trostpreis (je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Ursula Babick, Berlin — Heinrich Koch, Zeitz — Karl Unger, Augsburg — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B.

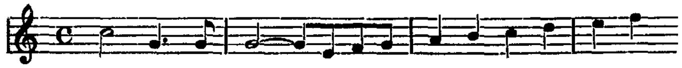
Daß die Lösung unseren Herrn Komponisten willkommenen Anlaß bieten würde, mit dem „Meistersinger"-Thema zu jonglieren, haben wir befürchtet. Soweit sich solche Betätigung im Rahmen mäßig ernsthafter Kunstausübung bewegt, wäre sie noch zu rechtfertigen. Begibt sie sich aber auf das Gebiet der übelbeleumundeten Paraphrase, benützt man eine Melodie unsterblicher Prägung, um sie mit lächelnder Miene zu Barkarolen, Walzern, Saltarellos und Pavanen umzubiegen, so werden die Nerven der Preisrichter auf eine Probe gestellt, welche sie auch heutigen Tages keinesfalls bestehen können. Bis auf ganz wenige musikalische Beiträge, welche noch Haltung bewahren, sind wir leider gezwungen, alle anderen diesbezüglichen Einsendungen abzulehnen, aber auch solche, welche mit der Lösung in keinerlei Verbindung gebracht werden können.

Die Dichter haben es den Musikern gegenüber wesentlich leichter. Da ihnen das verräterische Notenpapier nicht zur Verfügung steht, wurden sie vor gefahrvollen Entgleisungen von vorneherein bewahrt. So sind es auch in erster Linie zwei Dichtungen, welche unser besonderes Interesse beanspruchen. Wenngleich in Haltung ganz verschieden, bewerten wir sie mit je einem ersten Sonderbücherpreis im Werte von 10.— Mk.

Die glücklichen Preisträger sind: Rektor Gottschalk-Berlin, dessen Verse wir nachstehend zum Abdruck bringen:

Die Meiſterſinger von Nürnberg.

Herrlich groß das Klanggebilde,
voll von Kraft und von Humor,
das uns Nürnbergs Meiſtergilde
lebenswahr heraufbeſchwor!
Hätte Wagners Zauberfinger
nur das eine uns beſchert,
wahrlich, ſeine „Meiſterſinger“
machten ihn des Nachruhms wert!
Deutſch die Dichtung, deutſch die Töne,
deutſch der ſtarre Sinn der Zunft,
deutſch der Melodien Schöne,
deutſch die Torheit und Vernunft.
Mächtig packen wie Fanfaren
uns die erſten Takte ſchon;
an der Meiſterzunft Gebaren
mahnen ſie, an ihre Fron,
an der Regel ſtrenge Feſſel,
an den toten Formelkram,
den der Merker auf dem Seſſel
peinlich ſich zur Richtſchnur nahm;
doch auch an der Meiſter Würde,
die ein inneres Drängen trieb,
daß noch nach des Tages Bürde
ihnen Zeit zum Dichten blieb.
Dieſes Thema führt uns mächtig
durch des Bühnenſpieles Tor;
machtvoll klingt's und farbenprächtig,
naht der Meiſter ernſter Chor.
Und wie helles Meeresrauſchen,
wie der Orgel Sturmgebraus
allen, die ergriffen lauſchen,
klingt damit das Drama aus:


uſw.

R. Gottſchalk.

und Dr. Rudolf Becker-Erfurt, deſſen Löſung auf „Stottern“ wir als eine beſonders humorvolle, aber auch feinſinnige Leiſtung bewerten.

Zwei Damen, von denen eine erſt kürzlich eine ehrende Anerkennung verdient hat, dürfen ſich des zweiten Sonderbücherpreiſes im Werte von je Mk. 8.— erfreuen. Es ſind: Frau Agnes Vollering-Lübeck, welcher wir nebenbei für eine Druckfehler-Berichtigung beſonderen Dank ſagen und Eva Borgnis-Königſtein i. Taunus.

Nun kommen einige unſerer Muſiker, die ſich diesmal nicht gerade himmelſtürmend betätigt, dafür aber in bewährten und ſolid unterbauten Geleiſen bewegt haben. KMD Richard Trägner-Chemnitz und Friedrich Franke-Bad Köſtritz erhalten mit beſonderer Anerkennung des Preisgerichtes den ausgeſetzten dritten Preis im Werte von je Mk. 6.—.

Wir bitten alle Preisträger um baldige Bekanntgabe ihrer Wünſche. Ausführliches Verlagsverzeichnis ſteht auf Wunſch gerne jederzeit zur Verfügung.

Mit einer ehrenvollen Erwähnung müſſen ſich für diesmal folgende Dichter und Komponiſten begnügen:

Studienrat Georg Amft, Habelſchwerdt — Martha Brendel, Leipheim — Kgl. MD Ernſt Callies, Eſſen — MD Leo Creutz, München-Gladbach — Studienrat Ernſt Dahlke, Dortmund — Studienrat Martin Georgi, Thum — Paul Hoffmann, cand. ing., Danzig — Frau Profeſſor Maria Horand, Purkersdorf bei Wien — Lehrer Max Jentſchura, Rudersdorf — Wilhelm Kautz, Muſiklehrer, Offenbach/M. — KMD Arno Laube, Borna — Studienrat Ernſt Lemke, Stralſund — Peter Letzſchert, Rheinhauſen — Oberlehrer Adolf Rahns, Memmingen — KMD W. Rumpf, Karlsruhe — Karl Schlegel, Recklinghauſen — Verwalt.-Inſpektor Friedrich Stenglein, Nürnberg — Ernſt du Vinage, Hauptmann a. D. und Werbeberater — Lehrer Bruno Wamsler, Lauſcha.

Völlig richtige Löſungen ſandten ferner ein:

Heddy Aßmann, Ludwigshafen — Gymnaſialmuſiklehrer Ferdinand Auer, Achern i. B. —

Kantor Walter Baer, Lommatzſch i. Sa. — Freimut Balthaſar, Bitterfeld — Frau Gerda Barth, Flensburg — Hans Becker, Lehrer, Unterteutſchenthal b. Halle — Frau Studienrat Blank, Ottweiler/Saar — Herbert Bräcklein, Bautzen i. Sa. —

Hauptlehrer Otto Deger, Neuſtadt/Schwarzwald — Paul Döge, Borna b. L. —

Liſelotte Facius, Lugau i. Erzgeb. — Erich Flötenmeyer, Lyck/Oſtpr. — Dr. W. Friedrich, Lehrer a. Schleſ. Konſervatorium, Breslau —

Studienrat Dr. Werner Geck, Lüdenſcheid — Amtsgerichtsrat Guſtav Gland, Schlotheim/Thür. — Oberpoſtſekretär Arthur Görlach, Waltershauſen i. Thür. — Walter A. F. Graeber, Berlin — Alex Grimpe, Komponiſt, Hamburg —

Alfons Hagen, Solothurn/Schweiz — Erich Hammerſchmidt, Leipzig — Studienrat Curt Hermann, Leipzig — Kaſpar Heßler, Pianiſt, Gronau i. W. — Gerda Hick-Bodenſtein, Soenzei, Bahaſa, Sumatra — Hugo Hoffmann, Bielsko/Polen — Hilmar Hofmann, Muſiklehrer, Nordhauſen/H. —

Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer (dessen richtige Lösung des im letzten Heft veröffentlichten Rätsels leider versehentlich nicht mit erwähnt wurde, was wir hiermit nachholen) —
Dr. Emil Kaft, Karlsruhe i. B. — Maria Keyl, Musiklehrerin, Neiße/O.S. — Lehrer Rudolf Kocea, Wardt/Xanten — Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstadt i. O. —
Wilhelm Lange, Mühlheim/R. — MD Hermann Langguth, Meiningen — Karl Liebig, Berlin — Fritz Lorberg, Cuxhaven —
Max Menzel, Meißen — Hubert Meyer, Walheim — Otto Miehler, Augsburg —
Amadeus Neßtler, Leipzig — Artur Norkus, Stettin —
Albert Odermann, Sosnovice/Polen — Oberstudienrat Dr. Heinrich Oertel, Schweinfurt — Irmgard Otto, Berlin —
Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden/Ostfrsld. — Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover —
E. Reisewitz, Musiklehrerin, Neiße/O.S. — Gerd Ridder stud. theol., Bonn — B. Roloff, Musiklehrerin, Nordhausen/Th. —
Oberlehrer Oskar Schäfer, Leipzig — Johannes Schanze, Zwickau i. Sa. — Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Maria Schoch, Musiklehrerin, Gotha — Lehrer Josef Schuder, Kötzting — Ernst Schumacher, Emden — Elfriede Schwarz, Musiklehrerin, Neiße — Paul Schwarz, Pastor, Glogau — Studienassessor Alois Simson, Rosenheim/Bay. — Organist Wilhelm Steinheuser, Recklinghausen — Vera Suter, St. Gallen/Schweiz — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen C.S.R. —
Lehrer Edwin Telschow, Jabel/Wittstock — Lisa Telschow, Zehdenick/Havel — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Hauptlehrer Adolf Vautz, Kaiserslautern — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden/Ostfrsld. — Dr. Wilhelm Virneisel, Musikbibliothekar, Dresden —
Frau Frida Weber, Regensburg — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Th. — Christel Winzer, staatl. gepr. Klavierlehrerin, Lauenburg i. P. — Teda Wolff, staatl. gepr. Lautenlehrerin, Berlin — R. Zangl, Abiturient, Dessau — Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neiße.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Otto Miehler, Augsburg.

Aus den Silben

a — an — der — drae — ex — eys — fa — fried — ge — hardt — ka — ke — pert — la — land — leit — ler — ma — mal — mo — nach — ne — neit — o — ri — schlag — se — sieb — ten — tiv — zur

sind 13 Wörter mit nachstehender Bedeutung aufzufinden:

1. Komponist der Kreislerphantasie für Orchester,
2. musikalisches Kunstglied,
3. päpstlicher Komponist der Palestrinaepoche,
4. Bühnensängerin,
5. Nationaltanz,
6. hervorragender französischer Musikforscher,
7. Begründer des Berliner Domchores,
8. Komponist und begeisterter Liszt-Verehrer,
9. Operettenkomponist,
10. Deckelbrett in der Orgel (Windladenbrett),
11. französischer Musikschriftsteller des 19. Jahrhunderts,
12. berühmter lyrischer Operntenor des 19. Jahrhunderts,
13. melodische Verzierung.

Die Anfangs- und Endbuchstaben der 13 Wörter (beide von oben nach unten gelesen) nennen eine jüngste Oper und deren Komponisten.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Juni 1934 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—,

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Walter Niemann: Kocheler Ländler. 2- und 4händig. C. F. Peters, Leipzig.

Max Kronberg: Jung Siegfried. Der Jugendroman Richard Wagners. 290 S. Mk. 4.80. Koehler & Amelang, Leipzig.

Alte Wiegenlieder. Mit verschiedenen Instrumenten oder am Klavier zu singen, gesetzt von Alfred Stern. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Hermann Unger: Deutsche Werkhymne (gedichtet von Heinrich Lersch). Ausgabe für Gesang u. Klavier Mk. 1.—, Sängerpartituren für gem. Chor oder Männerchor je Mk. —.15. Für Volksgesang und Blasorchester nach Vereinbarung. Tischer & Jagenberg, Köln/Rhein.

Bruno Stürmer: Von deutscher Arbeit. Drei Männerchöre nach Texten von Albert Korn. Jede Partitur Mk. —.80, jede Chorstimme Mk. —.20. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Paul Geilsdorf: Drei vaterländische Männerchöre op. 44 (Fr. v. Schiller „Rütlischwur", Hoffmann von Fallersleben „Deutschland", K. G. Binding „Junges Deutschland"). Jede Partitur Mk. —.80, jede Chorstimme Mk. —.20. Ernst Eulenburg, Leipzig.

J. Gatter: Pro Patria. Chorsuite für drei gleiche Stimmen. op. 78. Partitur Mk. 1.—, jede Chorstimme Mk. —.25. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Friedrich der Große: Sechs Märsche. Zum ersten Male vollständig herausgegeben, für Klavier bearbeitet und mit einer Einleitung versehen von Erwin Schwarz-Reiflingen. Henry Litolff, Braunschweig.

H. J. Moser: Musiklexikon. 9. Lieferung. Mk. 1.—. Max Hesse, Berlin.

Hans Ulrich Lenz: Der Berliner Musikdruck von seinen Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. 116 S. Mk. 3.50. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Hermann Simon: Vier Neckmärchen, Chorlieder für 3 gleichartige Singstimmen. Der Butzelmann. Ein Spiel nach einem alten Kinderreim von Max Barthel für 4 gleichartige Singstimmen. Henry Litolff, Braunschweig.

Paul Juon: Divertimento. op. 92. Für Klav., Viol. I u. II, Viola ad lib., Violoncello oder Baß ad lib., Streicher in Einzel- oder Chorbesetzung. C. A. Challier, Berlin.

Musikantenblätter der Hitler-Jugend: 1. Blatt: Wanderlied. Lied der Hitlerjugend, instr. von Hermann Unger. 2. Blatt: Wir sind des Geyers schwarze Husaren, Zogen einst fünf wilde Schwäne, bearb. von Wilh. Fehres. 3. Blatt: Die Speere empor, Jetzt ist es Zeit, Satz von H. W. Schmidt. P. J. Tonger, Köln/Rh.

G. Frotscher: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Lieferung 3 und 4. Max Hesse, Berlin.

Hermann Zilcher: Tanzfantasie op. 74. für Orchester. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Herbert Graf: Das Repertoire der öffentlichen Opern- und Singspielbühnen in Berlin seit dem Jahre 1771. 1. Kochische Gesellschaft deutscher Schauspieler und Döbbelinsches Theater in der Behrenstraße. 47 S. Mk. 1.80. Afa-Verlag, Hans Dünnebeil, Berlin.

Hermann Zanke: Suite op. 7. für Flöte und Klavier Mk. 2.50. Richard Birnbach, Berlin.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

ALFRED LORENZ: Der musikalische Aufbau von Wagners „Parsifal". (Max Hesses Verlag, Berlin.) Mk. 8.50.

Unsere Hoffnung ist erfüllt: Lorenz hat seine Untersuchungen über das Geheimnis der Form bei Richard Wagner mit einem neuen Bande, der die Form des „Parsifal" betrifft, abgeschlossen und das große, vierteilige Werk steht nun als ein Ganzes vor uns, das uns die lauteste Bewunderung und den heißesten Dank abnötigt. Nie mehr wird es möglich sein, daß die alte Lüge von der Formlosigkeit Richard Wagners für wahr genommen wird. Hätten die zunftmäßigen Beurteiler der Wagnerschen Werke mehr Verstand gehabt, so hätten sie überhaupt niemals sagen können, daß Werke, die auch ihnen Eindruck machten und deren allgemeine tiefe Wirkung sie gar nicht leugneten, ohne Form seien. Denn das wäre ein Unding. Ohne Form gibt es keine künstlerische Wirkung. Und die Art, wie Wagner auf seine Zeitgenossen wirkte, war so rein künstlerisch, wie es in der Geschichte unserer geistigen Entwicklung nur sehr selten vorgekommen ist. Die einstigen sogenannten Wagnerianer verrieten mit jedem Wort, das sie sprachen, und mit jeder Zeile, die sie schrieben, daß sie nicht von irgend einem seelischen Rohstoff, dem Ausdruck einer Leidenschaft oder einer Zeitstimmung oder einer Tendenz, kurz: von etwas rein Persönlichem oder bloß Gedanklichem bewegt wurden, sondern daß sie künstlerisch gepackt waren und erst durch den Drang,

sich ihres Erlebnisses klar bewußt zu werden, zur Person Wagners und zu dem Gedankenhaften seines Wollens hingeleitet wurden. Die Form aber verstand sich für diese Begeisterten von selbst, und wenn sie sich leider nicht die Mühe nahmen, den musikalischen Aufbau der Meisterwerke sorgfältig zu prüfen und zu erläutern, sondern diese Aufgabe den Nachkommen überließen, was gewiß zu bedauern ist, denn wie bald wäre Hanslick zum Schweigen gebracht worden, wenn ihm ein Lorenz gegenüber gestanden hätte, so beruht diese Unterlassung doch nur auf der richtigen Erkenntnis, daß an der Form Wagners kein Mensch mit gesundem Hirn und redlichem Herzen zweifeln kann. Aber der Trugschluß, daß ein „hinreißendes" Werk dennoch in der Form verfehlt sei, weil diese sich nicht sofort nennen und deuten läßt — dieser ebenso verkehrte wie anmaßende Schluß kehrt immer wieder. Einem Anton Bruckner hat einmal ein Verleger oder Musikprofessor nach einer Aufführung gesagt: „herrlich, herrlich, lieber Bruckner, nur mit der Form haperts." Worauf Bruckner in seiner Treuherzigkeit nichts anderes zu erwidern wußte, als: „Ja, das haben sie beim Beethoven auch gesagt, die Ochsen." (Nach einer anderen Überlieferung: „die Viechkerln". Doch das war bei Bruckner eher der Ausdruck scherzhafter Anerkennung.) Die Fälle Wagner und Bruckner sollten der Welt endlich genugsam bewiesen haben, daß die Form sich beim wahrhaft künstlerischen Eindruck von selbst versteht, daß sie gewissermaßen das Erste ist, ohne das es zu gar keiner Wirkung kommen kann, daß aber ihre klare Erkenntnis allerdings meist das Letzte ist, das die Erforschung der Kunst und ihrer Gesetze zutage fördert. Wofür Wagner durch seinen Sachs die nötige Richtschnur gegeben hat: „Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf — der eigenen Spur vergessen, sucht d a v o n erst die Regeln auf!"

Lorenz hat nun die Regeln, nach denen Wagner schuf, oder vielmehr: die sich aus seiner Schaffensweise ableiten lassen, erstmalig und zugleich endgültig gesucht, gefunden und klargelegt. Am schwersten war seine Aufgabe beim „Parsifal". Der reife und hohe Meister schaltet nicht nur mit den überkommenen Regeln, sondern auch mit seiner eigenen, neuen Form in genialer Freiheit, ohne innere Fesseln zu spüren und äußere Bindungen anzuerkennen. Im „Parsifal" hat Wagner die letzte Höhe erreicht. Hier entfernt er sich für den ersten Anschein nicht nur von den alten, längst überwundenen Vorbildern, sondern auch von den Mustern, die er selbst aufgestellt. Wenn Lorenz, vom „Ring" über „Tristan" zu den „Meistersingern" fortschreitend, seiner Sache immer sicherer wurde, seine Gedanken immer leichter und verständlicher aussprechen konnte und hierin auch durch die Werke unterstützt wurde, in denen die von Lorenz entdeckten „Regeln" und Grundformen sich immer reiner und sichtbarer ausprägten, so stand er nun vor dem „Parsifal" in manchem Betracht wie vor etwas gänzlich Neuem, das ihm auch neue, anstrengende Arbeit kostete. Aber Lorenz hatte ja die von ihm entdeckten Grundformen Wagners auf die sonstigen musikalischen Grundformen zurückgeführt; in seinen Untersuchungen über die Form bei Wagner zeigten sich schon die Umrisse einer allgemeinen musikalischen Formenlehre. Ihm konnte es daher keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bereiten, auch dem freiesten und vollkommensten Werke Wagners die „Geheimnisse der Form" zu entreißen und uns in seiner zur Meisterschaft gediehenen, unübertrefflich klaren und eindringlichen Weise den Wunderbau des „Parsifal" erkennen und begreifen zu lassen. Alles, was in der Besprechung seines Meistersinger-Buches (im Januar-Hefte des Jahrganges 1932) von ihm gerühmt wurde, das gilt womöglich noch im verstärkten Maße von dem Buche über „Parsifal", dessen Verfasser zunächst für Leser, die die ersten drei Bände nicht kennen, alles Nötige vorausschickt und im Anhang alles „Regelhafte" übersichtlich zusammenstellt, in der Hauptdarstellung aber uns nicht nur ein sehr gewissenhafter musikalischer Führer ist, der vor unseren Augen die Gesamtform des Dramas erstehen läßt und im einzelnen immer wieder mit den überraschendsten Feststellungen die weitreichendsten Ausblicke auf das Gesamtwerk Wagners und auf die Tonkunst im allgemeinen verbindet, sondern auch, wie es ja bei Wagner und nach den bisherigen Gedankengängen des Verfassers kaum anders sein kann, den geistigen Gehalt des Dramas von der Musik her zu beleuchten weiß und gewissermaßen aus der musikalischen Form das Heldisch-Bejahende der seit Nietzsche so oft mißverstandenen und verleumdeten Gestalt Parsifals nachweist. Wieder muß man sagen: hier liegt nicht nur ein Buch über eine Wagnersche Partitur oder über Musik, sondern ein bedeutendes Buch über Wagner vor, worin all die geistigen und s i t t l i c h e n Zusammenhänge deutlich werden, durch die der Begriff „Wagner" sich erst vollendet. Ganz besonders aber sei der musikalische Fachmann auf das Buch verwiesen. Wer mit Lorenz die Partitur des „Parsifal" durchgenommen hat, dessen musikalisches Wissen und Verstehen ist unendlich bereichert worden. Die Verdienste, die sich Alfred Lorenz mit seinen vier Bänden sowohl um die Kenntnis Wagners, als auch um die Erkenntnis musikalischer Gesetzmäßigkeit erworben hat, sind im Augenblick gar nicht richtig abzuschätzen. Erst eine von Lorenz befruchtete Zukunft mag ihm völlig gerecht werden. Wir wünschen und hoffen, daß diese Befruchtung ungehemmt vonstatten gehe, daß vor

allem die Schulen und Lehranstalten sich das von Lorenz gehäufte Gedankengut so rasch als möglich zu eigen machen. Max Morold.

H. J. MOSER: Musiklexikon, 5. und 6. Lieferung. Max Hesses Verlag, Berlin.

Die außergewöhnliche Leistung, die das Mosersche Werk darstellt, tritt immer imposanter zu Tage, je weiter es voranschreitet. Auch die beiden vorliegenden Lieferungen enthalten wieder eine große Zahl inhaltlich ungemein reicher Artikel. Unter den historischen seien „Griechische Musik", „Italienische Musik", ferner „Humanismus", „Jugendmusik", unter den gattungsgeschichtlichen „Gegorianischer Gesang", „Kantate", unter den theoretischen „Kadenz", „Intervall", „Imbroglio", „isorythmisch" und „isometrisch", dann vor allem der ganz ausgezeichnete über den Kanon und seine Arten, unter den monographischen „Händel", „Gluck", „Haydn", „E. T. A. Hoffmann" genannt.

Wie in unsern Besprechungen der ersten vier Lieferungen sollen auch diesmal einige Anmerkungen zu einzelnen Artikeln gemacht werden; gewiß nicht, um zu kritteln — dies wäre angesichts der Leistung Mosers zu kleinlich —, sondern um einige kleine, aber vielleicht doch nicht unnützliche Hinweise zu geben. Zunächst einige die Literaturangaben betreffende Ergänzungen.

Artikel „H ö r e n". In seinem Literaturanhang fehlt Kurths Musikpsychologie. Auch H. Stephanis „Grundfragen des Musikhörens", Leipzig 1926 sind wichtig, wohingegen Mersmann „Versuch einer Phänomenologie" in diesen Zusammenhang nicht unbedingt gehört.

„H a n d s c h i n". In der sonst vollständigen Angabe seiner Publikationen vermißte ich den Aufsatz über die Musikauffassung des Joh. Scotus, Vierteljahrsschrift 5. Ebenso fehlen in der sonst überaus dankenswerten Zusammenstellung der Arbeiten v. H o r n b o s t e l s zwei größere wertvolle Aufsätze, „Die musikalischen Tonsysteme", Handbuch der Physik von Geiger und Scheel Bd. 8, und „Psychologie der Gehörerscheinungen", Bethes Handbuch der Psychologie Bd. II. Ihre Erwähnung scheint mir deswegen besonders wichtig, weil sie an Stellen stehen, an denen der Musiker nicht ohne weiteres sucht. Ist doch der psychologische Aufsatz, offenbar aus dem genannten Grund, sogar Kurth für seine „Musikpsychologie" entgangen. Für den Artikel über H i n d e m i t h darf ich wohl ohne unbescheiden zu erscheinen, auf einen größeren Aufsatz von mir in der „Schweizerischen Musikzeitung", 70. Jahrgang hinweisen, in dem ich speziell die Melodiebildung bei H. einer eingehenden stilanalytischen Untersuchung unterzogen habe. Unter den übrigen monographischen Artikeln dürfte der über J. N. H u m m e l seinem Gegenstande wohl nicht voll gerecht werden. Gewiß fing Hummel als Mozartepigone an — aber in Mozarts Bahnen begannen viele Frühromantiker, soweit sie Sonaten und Konzertwerke geschrieben haben, sogar Spohr noch —, die späteren Werke jedoch, vor allem die fis-moll-Sonate, die Klavierkonzerte in h-moll und As-dur enthalten jene reiche und höchst subtile Ornamentik, durch die Hummel zum entscheidendsten Vorläufer des Chopinschen Klavierstiles wurde.

Artikel „H a l b t o n". Der chromatische Halbton entsteht als Rest von k l e i n e m Ganzton und diatonischem Halbton; besser ist die Ableitung aus harmonisch-reiner Großterz (5/4) und harmonisch-reiner Kleinterz (6/5).

„H e m i o l e". Sie wird in der nach-mozartischen Zeit vor allem ausgiebigst von Schumann angewandt (Klavierwerke, Rheinische Sinfonie).

„I n d i s c h e M u s i k". Mit der anschaulichen Darstellung der Schrittgröße verschiedener Tonleitern aus Sachs' „Vergleichende Musikwissenschaft" ist auch ein offensichtlicher Irrtum von Sachs mit übernommen worden. Da „Pelog" aus der Verbindung der männlichen (ungeradzahligen) und weiblichen (geradzahligen) Blasquintenreihe 1—3—5—7—2—4—6 entstanden zu denken ist, bildet sich der große Schnitt im Wert von 210 Cents an 4., nicht an 3. Stelle. Er steht also nicht an der gleichen Stelle wie unser Halbton in der Durleiter, sondern eine Stelle später. Die Schritte müssen also heißen 156, 156, 156, 210, 156, 210 Cents.

„J a p a n i s c h e M u s i k". Die Bezeichnung des „Koto" als eines Psalteriums ist zu allgemein. Der von Sachs in die vergleichende Musikwissenschaft eingeführte Name „Halbröhrenzither" ist treffender und anschaulicher.

Dr. Kurt Westphal.

Musikalien.

ARNOLD EBEL: Zehn kleine Klavierstücke in leichter Spielart, op. 41. — Universal-Edition AG., Wien/Leipzig.

Der Schleswig-Holsteiner Arnold Ebel (Berlin) hat sich in diesen Miniaturen einmal von seiner Domäne nordisch-balladesker Klaviermusik großen Stils ab- und der modernen, „linear" orientierten Kleinkunst zugewandt. Es stecken ganz reizende kleine Dinge in diesem Heft: so das in Moll-Dur mit den charakteristischen Leitton-Erniedrigungen verschleierte „Lied des Savoyarden", so das zartfranzösisch- impressionistisch getönte, in eigenartig leiterfremden, gebrochenen und gedämpften Farben mattschimmernde „Wasserspiel", so die pikante, flotte „Schlittenfahrt" oder der übermütige kleine „Springinsfeld". Im übrigen aber hemmt den Komponisten sichtlich der strenge Zwang des möglichst dünnen, oft nur 2- oder 3st. Satzes; der

Intellekt überwiegt, die Erfindung wird blaß, dünn, spröd — wie in der „Dämmerung", dem „Langsamen Walzer" —, oder sie fällt bei dem Kirchenstück („In der Kirche") aus dem Rahmen des Ganzen und in weichliche Nachromantik zurück. Für Kinderstücke sind diese Miniaturen harmonisch, rhythmisch und metrisch viel zu schwer, für Erwachsene aber zu dünn und primitiv im Satz. Ich wünsche mir von Ebel noch viele heimatkünstlerische Klavierwerke.

Dr. Walter Niemann.

KURT THOMAS: Fünf dreistimmige Inventionen für Klavier, op. 16b. — Breitkopf & Härtel, Leipzig. Mk. 2.—.

Seinen sechs zweistimmigen Inventionen op. 16a hat der Leipziger Komponist nun fünf dreistimmige als 16b nachgeschickt und sie „Carl Adolf Martienssen und seinen Schülern" am Leipziger Landeskonservatorium gewidmet. Der Bachische Titel „Inventionen" bekennt Zweck und Stil: „Neu-Bachische" Unterrichts- und Gebrauchsmusik polyphonen, streng gebundenen Stils. Überflüssig, immer wieder zu sagen, daß Thomas ein eminenter Könner und Meister dieses Stils ist. Auch in diesen, je 2—3seitigen Inventionen führt er alle kontrapunktische Kleinkunst ins Feld: fugierte oder kanonische Einsätze, Engführungen, Umkehrungen u. a. und mischt gelegentlich (II. letzte 6 Takte) vor-Bachische, etwa Frescobaldi'sche kadenzierende Elemente mit hinein.

Trotzdem aber bleibt es Musik des reinen Intellekts, die uns im Herzen kalt läßt. Hat sich auch Thomas von den Idealen seines geistigen Mentors Carl Straube — Vieles, in vielen Gattungen und in großen Formen zu schaffen — und von seiner Scheu vor allem, was romantisch, weich, beseelt, klangschön, seiner Abneigung gegen alles, was groß im Kleinen heißt, viel freier gehalten, wie etwa Günther Raphael, so sind doch auch diese „Inventionen" auf dem rationalistischen und historisierenden Boden der „Neuen Leipziger Schule" erwachsen. Diese Schule verwechselt die Imitation Bachischen oder vor-Bachischen Stils mit der lebendigen Wiedergeburt alter Musik aus modernem Geiste. Um das zu verdeutlichen, nenne ich nur zwei, wie mir scheinen will, klassische Proben solcher Wiedergeburt in der Klaviermusik: Maurice Ravel's „Tombeau de Couperin" und „Pavane auf den Tod einer Infantin". Auch das sind alte Formen und Stilelemente, aber im Feuer eines wahrhaft modernen Künstlers umgeschmolzen zu einer Klaviermusik, die alle satztechnischen, harmonischen und pianistischen Errungenschaften des 19. und 20. Jahrhunderts nutzt. Was Thomas gibt, ist nur klanglich zwirnsfadendünne, schon in den vielen Querständen schlecht klingende, einfarbige, viel besser der Orgel oder dem Cembalo mit seiner Möglichkeit von Oktavkoppelungen aufbehaltene, künstlich und spielerisch konstruierte Imitation, ein „Neualt", das nicht neu und nicht alt ist und einfach alle ungeheure Entwicklung in der europäischen Klaviermusik des 19. und 20. Jahrhunderts in Klang, Harmonik, Rhythmik, Melodik, Satztechnik ignoriert.

Freue sich daran, wer kann. Die klavierpädagogische Nützlichkeit und die kontrapunktische Kleinkunst dieser „Inventionen" in hohen Ehren: ein klein wenig innere Musik spricht zu mir einzig aus dem anmutig bewegten Filigran der letzten Nummer. Dr. Walter Niemann.

MIKLÓS RÓZSA: Bagatellen (Kleine Stücke für Spiel und Tanz) für Klavier, op. 12. Edition Breitkopf (Breitkopf & Härtel), Leipzig. Mk. 2.—.

Das sechs kleine Charakterstücke umfassende, Meister Robert Teichmüller (Leipzig) gewidmete Werkchen bietet eine gute Probe moderner ungarischer Klaviermusik. Sie ist im beweglichen, scharfen Rhythmus und den bekannten Kadenzierungen, wie im feurigen Charakter und Temperament durchaus national verwurzelt. Daneben zeigt sie einerseits in dem scharfen und farbigen harmonischen Paprika, in der Polytonalität und der hart an der Grenze zur Neuen Musik stehenden strengen Linien- und Stimmenführung zum „volksnahen" Bela Bártok, andrerseits, freilich nur gelegentlich, zu den modernen Franzosen, namentlich Debussy, hinüber. Man vergleiche etwa den pikanten „Kleinen Marsch" mit dem Menuett in Debussy's „Suite Bergamasque". Aber — so „barbarisch" es harmonisch oder linear auch scheinbar einmal zugeht: es steckt doch ein so sicheres und außergewöhnliches Können, eine so strenge harmonische Logik, ein so intuitiver Formsinn, so viel Geist, ja im französischen Sinne „Esprit" dahinter, daß man sich dieses Werkchens aufrichtig freuen und es, trotz seiner kleinen Formen, fertigen und konzertreifen Spielern — nur solchen! — auch in Deutschland warm empfehlen kann. Tiefer ans Herz greift freilich nur ein Stücklein, die „Canzone", ein frommes „geistliches ungarisches Volkslied" von fast orientalischer Schwermut der Stimmung. Der größere Rest wendet sich an den Geist. Dies aber, namentlich in dem sprühend beweglichen, kurzgliedrigen Rhythmus des famosen abschließenden „Capricietto", sehr ausgiebig und kurzweilig.

Dr. Walter Niemann.

KURT GILLMANN: Poem für Violine (oder Cello) und Harfe (oder Klavier). Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig. Mk. 2.—.

Ein dankbares, kurzes Vortragsstück, das, obwohl es die Möglichkeiten der Harfentechnik nicht ausnutzt, bei sauberer Ausführung von guter Wirkung ist. Die chromatische Satzweise erfordert

ziemlich viel Pedalarbeit, ist aber bei dem vorgeschriebenen langsamen Tempo ausführbar, woran schon deshalb nicht zu zweifeln ist, da der Autor selbst Harfenist ist. Dr. Hans Kleemann.

P. OTTO REHM: Suite in A für Violine und Klavier. Verlag M. Ochsner-Einsiedeln-Schweiz. Mk. 4.—.

Diese Suite für Violine und Klavier von Otto Rehm kann unser Interesse nur teilweise fesseln. Wohl ist der Komponist ein gediegener Musiker, aber seine Erfindung hat wenig Eigenart, seine Gedanken dringen nicht in die Tiefe. Von den fünf Sätzen vorliegender Suite heben sich am vorteilhaftesten der „Gemütlich" überschriebene 3. Satz in seiner gefälligen und leicht ansprechenden Art und der „sehr ruhig und zart" überschriebene 4. Satz hervor. Ihm ist eine verträumte Stimmung eigen, die sich im weiteren Verlauf zu bedeutenden Steigerungen ausweitet, um gegen den Schluß wieder in dem stimmungsvollen Anfangsmotiv zu verklingen. Der erste und zweite Satz wirken recht schwach. Der letzte 5. Satz im $^3/_8$ Takt (äußerst lebhaft und leicht) ist recht dankbar, wird aber durch einen wenig besagenden Mittelsatz behindert. Adrian Rappoldi.

PAUL COENEN: Chaconne für Violine, Violoncello und Orgel. Verlag Bernh. Bosse, Leipzig.

Der junge saarländische Tonsetzer hat sich bereits durch verschiedene sehr erfolgreiche Uraufführungen (in Berlin, Heidelberg, Wittenberg und vor allem im Saarland) einen geachteten Namen gemacht. Unter diesen Werken möchte ich besonders die Orgelsonate, op. 2 hervorheben.

Die jetzt zur Veröffentlichung gelangende Chaconne Coenens baut sich auf einem schlichten viertaktigen Thema in phrygischer Tonart auf, das abweichend von der üblichen Art (Dreiertakt) im Viervierteltakt steht. Das meist unverändert auftretende Thema erscheint in allen Stimmen und wird nun in einzelnen Variationen weitergehend abgewandelt oder in seiner Verkürzung (Achtel, Triolen usw.) als Kontrapunkt in den Mittelstimmen verwendet; sonst liegt das Variierprinzip der Umspielung durch die übrigen Stimmen vor, welche Gegenthemen aufstellen und verarbeiten. — Die Variationen sind in drei zueinander kontrastierenden Gruppen angeordnet, die gewissermaßen die auftürmenden Grundpfeiler des architektonischen Baues darstellen. Im einzelnen steigern sich die Variationsgruppen vom langsamen Zeitmaß ausgehend in ihrer Bewegung sowie durch Häufung ihrer kontrapunktischen Verarbeitungsmittel (das erste Mal auch durch rhythmische Umbildung des melodisch fast unveränderten Themas). Hierdurch werden bedeutsame Höhepunkte erzielt.

Bemerkenswert ist die Einleitung der zweiten Variationsgruppe, die nach der jäh abbrechenden ersten Steigerung mit einem wie aus der Ferne herüberklingenden innigen Gesang in den beiden Streichern einsetzt und durch einen mystisch verhaltenen Orgelchoral weitergeführt wird. Hieran anschließend setzt in belebtem Zeitmaß ein frisch hingeworfenes spielerisches Streicherthema ein, und zwar in hypophrygischer Tonart. Dieses Thema wird in der Orgel durch breite Gegensätze unterbaut, die in akkordlicher Ballung zu einem zweiten Höhepunkt führen. Eine frei konzertierende ad libitum-Kadenz gibt allen drei Spielern Gelegenheit, ihr Können zu zeigen. Der kodaartige schnelle Schlußteil wirkt in seiner lapidaren Kürze durch mitreißende Vitalität des Einfalls sowie durch rhythmische und harmoniale Prägnanz.

Die einzelnen Instrumente — beziehungsweise Klanggruppen — sind äußerst wirkungsvoll gegeneinander ausgewogen und treten plastisch hervor. Das klar gegliederte Werk erstrebt in seiner harmonischen und architektonischen Einfachheit eine Loslösung von impressionistischen Klangspielereien in der Orgelmusik. Hinsichtlich der technischen Ausführung stellt das nicht sehr ausgedehnte Stück keine besonders großen Anforderungen an die Spieler. Ich begrüße in diesem weitesten Kreisen zugänglichen Werke eine außerordentlich wertvolle Bereicherung der wenig umfangreichen kammermusikalischen Orgelliteratur. Karl Linder.

LEO PORTNOFF, 50 Etudes en syncopes pour violon.

G. SCHNEIDER: Technik der Entwicklung der Finger der linken Hand und der Bogenführung.

OSCAR CRANZ: Tonleitern und Arpeggien für Violine. Sämtlich: Edition Cranz (Nr. 387, 731, 643), Leipzig.

Die Synkopenetuden von Leo Portnoff geben dem Lehrer ausgezeichnetes Rüstzeug zur rhythmischen Schulung der Hand. Rhythmus kann bekanntlich nicht erlernt werden, wenn keine Eignung dafür vorhanden ist; aber er muß gestärkt und geschliffen werden. Unrhythmisches Spiel ist meist auf mangelhafte Disziplin zurückzuführen. Dieses Übel zu bekämpfen, geben die in verschiedenster Form gestalteten 50 Synkopenetuden reichliche und musikalisch anregende Möglichkeit.

Weniger neues Material enthält das Studienwerk von Schneider. Es ist, wie er selbst sagt, ein Vade mecum für jeden Violinspieler, eine klare, sachgemäße und übersichtliche Zusammenstellung sämtlicher technischer Belange. Besonders die Übungen des II. Teiles, die Tremolostudien zur Beweglichmachung und Unabhängigkeit der Finger und die Doppelflageolettonleitern etc. dürften zum einschlägigen Etudenmaterial wertvolle Ergänzungen bieten.

Auch die Tonleitern und Arpeggien von Oscar Cranz sind gut und klar zusammengestellt und bedeuten eine brauchbare Beigabe zum Unterricht. Herma Studeny.

KREUZ UND QUER

Johannes Wolf als Fünfundſechziger (Geb. 17. April 1869).

Von Prof. Dr. Theodor Kroyer, Köln a. Rh.

Erinnert ſich der Jubilar noch der Münchner Corpus--Konferenz vor zwanzig Jahren? Wir ſaßen damals — es war kurz vor dem Krieg —, in dem Senatsſaal der Univerſität friedlich beiſammen — Deutſche, Franzoſen, Engländer, Italiener — und hatten nichts Geringeres vor als eine mit vereinten Kräften durchgeführte großzügige Neuausgabe der Scriptores de musica. Der Krieg hat dann freilich alle unſere Pläne zernichtet. Leider iſt ſpäter auch aus der im Schoß des Drei-Masken-Verlages keimenden „Encyklopädie", die als deutſches Unternehmen gedacht war und wohl auch die Corpus-Frage wieder aufgerollt hätte, nichts mehr geworden. Aber der Jubilar weiß vielleicht nicht mehr, daß ſich damals aller Augen auf ihn gerichtet und von ihm Weiſung geheiſcht haben in dieſer ungeheuren Aufgabe. Er galt ſchon damals als der beſte Kenner der mittelalterlichen Muſiktheorie. Er allein hat dann im Auftrag der Preußiſchen Akademie den Generalkatalog für eine ſolche Neuausgabe in Angriff genommen, und auch ſpäterhin an der Aufgabe mit einem Stab von Schülern weitergearbeitet, die, aus ſeinem berühmten Paläographen-Seminar hervorgegangen, ſozuſagen das heilige Feuer hegten und pflegten.

Die junge Muſikergeneration hat ja ein kurzes Gedächtnis. Und an uns iſt es, ihr immer zu wiederholen, wie ſchwer es die Muſikwiſſenſchaft in ihren Anfängen gehabt hat, und daß ihr Patriarchat mehr als ein halbes Martyrium geweſen iſt. Daran erinnern uns Chryſander, Spitta, Ambros und wie ſie alle heißen. Vor vierzig Jahren, als wir Alten doktorierten, war die Musica medii aevi im großen und ganzen ein ſchwach erhellter Knüppelweg durch die graue Theorie, und wir mußten uns von der Nachbarſchaft manchen Tadel gefallen laſſen, daß wir in dieſem Teil über die Patriſtik noch nicht hinausgekommen ſeien. Mit Recht. Aber die Tadler ahnen kaum, daß der Weg zur lebendigen Kunſt des Mittelalters durch unendliche Querriegel philologiſcher, paläographiſcher, grammatiſcher Art verbaut war.

Unter den ganz wenigen Wagemutigen, die von der Dringlichkeit erneuter methodiſcher Quellenſuche für die Muſikgeſchichtſchreibung erfüllt, ſich ſozuſagen in die Breſche geworfen haben, iſt Johannes Wolf einer der Erſten. Seine Geſchichte der Menſural-Notation, der er ſpäter die wertvollen Handbücher und Schrifttafeln folgen ließ, iſt der Schlüſſel zur mittelalterlichen Polyphonie. Keiner von uns hat vorher, trotz Jacobsthal, Riemann und den anderen verdienten Notenkundlern antiquioris styli, geahnt, wie verwickelt, aber auch wie reich das „Altertum" unſerer modernen Muſik iſt. Ohne die Forſcher-Verdienſte ſeines nächſten Fachverwandten, Friedrich Ludwig, zu ſchmälern, darf doch geſagt werden, daß die ungemein fruchtbare und vielfältige Tätigkeit Wolfs auf dieſem weiten Feld eine einzige Geſchichte muſikwiſſenſchaftlicher Entdeckungen iſt: eine davon, die Auffindung der Vorleſungen des Pariſer Magiſters Johannes de Grocheo hat der herrſchenden Meinung über die „altersgraue" Schultheorie der Scholaſtik einen ſtarken Stoß verſetzt. Damit hat uns Wolf auch zum erſten Male in die lebendige Praxis der ſogenannten Ars nova des 14. Jahrhunderts eingeführt. Seine Studie über das Florenz der Medici ſteht, mit Ludwigs Motetten-Studien, gewiſſermaßen am Anfang einer neuen Welt: Wie haben wir damals aufgehorcht bei dieſen Schilderungen jener fabelhaft bunten und geiſtreichen Kunſt! Damals kam uns auch unſer ererbtes Unrecht gegen die alte Muſik zuerſt und ſo recht zum Bewußtſein — eine Erleuchtung, die wir keinem andern als Wolf zuvörderſt verdanken. Seine profunde Notations-Wiſſenſchaft muß ihm doch ſehr lebendig ſein, um die alte Muſik und Muſikkultur ſo friſch zu geſtalten, und ſie mit ſolcher Fülle zu begaben, wie es in der Florentiner Studie der Fall iſt.

Aus der langen Reihe ſeiner Aufſätze möchte ich noch ſeinen kleinen, gehaltvollen Archiv-Beitrag über die Tänze des Mittelalters herausheben, der ein Problem der alten Inſtrumentalmuſik erneut aufrollt. Wolf iſt immer auf „Entdeckungsreiſen" — ſei es als Präſident, als Profeſſor, als Bibliothekar: Er iſt der Americo Vespucci der Musica medii aevi.

Daß ein Forscher wie er auch zu den Streitfragen unserer jungen Wissenschaft sein Teil beiträgt, kann nicht verwundern. So freut es mich, daß er in Sachen der Aufführungspraxis, insbesondere in der strittigen Acappella-Frage, schon immer für die vokale Praxis der Renaissance, aus gründlicher Sachkunde und Einsicht heraus, eingetreten ist. Seine ruhige Bestimmtheit muß ich heute um so herzlicher bedanken, als sie mich in meinem eigenen Feldzug für die Wahrheit wesentlich unterstützt hat. Er hat sich auch in anderen Streitfragen (wie z. B. in dem häßlichen, heute freilich längst vergessenen Konflikt Aubry contra Beck) als unbefangener tapferer Partner bewährt.

Besondere Verdienste hat sich Johannes Wolf als Herausgeber erworben, sehr früh schon als Schriftleiter der im Rahmen der alten Internationalen Musikgesellschaft erschienenen Sammelbände, dann als Mitherausgeber des Archivs für Musikwissenschaft. Volkstümlich sind seine Veröffentlichungen in der „Jedermanns-Bücherei". Die Fachwissenschaft hat ihm Publikationen großen Stils zu verdanken, unter denen seine Obrecht-Ausgabe und sein Isaac-Band (Isaacs weltliche Lieder) in den Österreichischen Denkmälern hervorragen.

Doch, mit diesem kurzen, nur andeutenden Hinweis auf ein arbeitsreiches Gelehrtenleben soll nur noch gesagt sein, daß unser Jubilar schließlich eben seinen Weg von der mittelalterlichen Mensuralmusik zum Acappella-Zeitalter folgerichtig weitergegangen ist, wie ja sein ganzes Schaffen bis zur Stunde von unverdrossener Arbeitsfreude zeugt: er hat fast alle Gebiete unserer Wissenschaft bebaut: er hat auch die evangelische Musik des 16. und 17. Jahrhunderts in den Kreis seiner Untersuchungen gezogen, und u. a. auch, wie fast jeder von uns Musikwissenschaftlern, den Wunsch gehabt, sich zusammenzufassen: seine kleine Musikgeschichte wird viel gelesen.

Und so brauchen wir den Musikern eigentlich nicht zu sagen, daß Johannes Wolf seinen 65. Geburtstag als Meister der Musikwissenschaft in hohen Ehren begeht. Wir wünschen ihm noch viele Jahre eines geruhigen und ruhmreichen Lebens — dem großen Gelehrten ein Zeichen unseres Dankes und unserer Verbundenheit!

Zum Gedenken an die 10. Wiederkehr des Todestages von Karl Eitz.

Von Otto Deger, Neustadt i. Schw.

Ich kenne Dich nur aus den Werken, Meister.
O hätt' ich Dich im Leben auch gekannt!
Die starke Kraft und Treue Deines Schaffens
zieht mich an Dich durch der Verehrung Band.

Ganz in der Stille wächst die Schar der Treuen,
die Deinem Wunderwort mit Mut vertraut;
fromm haben sie gesät den guten Samen
und auf des Tonworts eigne Kraft gebaut.

Es krönet bald Dein zuversichtlich Hoffen
der neu erwachten Zeit ehrlich Bemüh'n;
sie bürgt dafür, daß Du als deutscher Meister
magst ehrenvoll in deutschen Herzen blühn.

Wie kommt es, daß man Dich so tief verehren,
ja, mehr als dies, so innig lieben kann?
Ich glaube, weil der Wärme Deines Strebens
der Hauch der Liebe ewig haftet an.

So schlummre sanft; wir aber, die wir trauernd
die Blümlein Deiner Gruft mit Tränen netzen,
wir wollen wie die Jünger Deinen Glauben
ins Herz der Jugend unauslöschlich setzen.

Konzertmeister Anton Witek †

Über das vor einiger Zeit erfolgte Ableben des bekannten, in letzter Zeit in Amerika wirkenden Konzertmeisters Anton Witek, gelangten erst jetzt von dort nähere Nachrichten an seinen im Teplitzer Kurorchester tätigen Bruder, aus denen die überaus hohe Wertschätzung und der bedauerliche Verlust dieses ausgezeichneten Künstlers hervorgeht. Konzertmeister Witek wurde 1872 in dem kleinen böhmischen Städtchen Saaz geboren, studierte bei Bennewitz am Prager Konservatorium und wurde, erst 22 Jahre alt, unter siebzig Bewerbern an

das Berliner Philharmonifche Orchefter berufen, wo er vierzehn Jahre verblieb und fich als Solift und Kammermufikfpieler einen weitbekannten Ruf fchuf. Er fpielte unter berühmten Dirigenten und Komponiften wie Rubinftein, Lifzt, Brahms, Tfchaikowfky, Grieg, Nikifch, Hans Richter, Mottl, Siegfried Wagner und Karl Muck. Letzterer empfahl ihn fpäter als erften Konzertmeifter an die Philharmonie nach Bofton, wo er ebenfalls ftark gefeiert wurde. Witek beherrfchte die gefamte Violinliteratur, darunter nicht weniger als 24 große Konzerte, frei aus dem Gedächtnis; befaß einen blühenden Ton und eine ganz fabelhafte Technik, die fich mit vornehmer Mufikalität der Auffaffung und des Vortrages verband. Auch als Menfch und Kollege war er feines einfachen und befcheidenen Wefens wegen außerordentlich beliebt. Durch mehrere Feftfpielfommer hindurch ftand er den Bayreuther Wagnerfeftfpielen als erfter Konzertmeifter vor. Der Künftler erreichte ein Alter von 61 Jahren und wurde ganz unerwartet aus der Vollkraft feiner Tätigkeit im Richmonder Symphonie-Orchefter geriffen. Sein Gedenken wird in der geigenden Mufikwelt unvergeffen bleiben. — Plgr.

Die Reichsmufikkammer bekennt fich zu Karl Storck.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Drei Namen von leuchtendem Klange find es, die über der mufikpolitifchen Entwicklung der letzten Jahrzehnte thronen: Karl Storck, der zum erften Male den Begriff einer „Mufikpolitik" prägte, Hermann Kretzfchmar und Paul Marfop. Die geiftige Verbundenheit diefes Führer-Dreigeftirns betonte auch Arnold Ebel in feiner Begrüßungsanfprache anläßlich einer fchlichten würdigen Gedenkfeier, die der „Berliner Tonkünftler-Verein", der „Deutfche Schriftfteller-Verband" und der „Bund der Elfaß-Lothringer im Reich" dem vor 60 Jahren geborenen Kulturpionier Karl Storck in Anwefenheit der Witwe bereitete. Der gefchäftsführende Vorfitzende der Reichsmufikkammer, Heinz Ihlert, fprach von dem Glück, das Erbe Storcks antreten und mit gefetzlicher Macht auch durchführen zu können. Die Reichsmufikkammer lege das Gelöbnis ab, alle Gedanken Storcks zu verwirklichen. Im Namen des Deutfchen Schriftftellerverbandes entwarf Hofrat Arthur Rehbein ein Bild feiner Perfönlichkeit, die den Ehrennamen des „Volkserziehers" zu Recht trägt, und gab einen Überblick über feine fchriftftellerifche Tätigkeit. Grundlegende, gefchichtlich und äfthetifch breit fundierte Einzelheiten bot Prof. Dr. Eugen Bieder in feinem Vortrag über Storcks Bedeutung. Dem im Elfaß gebürtigen Gelehrten widmete Otto Kayfer im Namen der Elfaß-Lothringer einige Worte. Die gut befuchte Feier wurde durch ftimmungsvolle Vorträge des Fehfe-Quartetts mufikalifch umrahmt.

Am Tage zuvor wurde an dem Wohnhaufe Storcks in Berlin-Steglitz eine Gedenktafel enthüllt.

Der deutfche Geift in den Werken Anton Bruckners.

Von Prof. Dr. Fritz Grüninger, Weinheim.

Seitdem wir wieder gelernt haben, uns auf unfere deutfche Art zu befinnen, wird fo vieles, das in uns fchlummerte, im Bewußtfein wieder wach. So manche ftolze Kraft der Seele, deren wir uns nicht mehr bewußt wurden, entfaltet fich in neuer Schönheit. Wenn es wahr ift, daß die echte Kunft das Spiegelbild des Volkes darftellt, fo müffen wir aus diefem Spiegel die Seele des Volkes wiedererkennen. Verfuchen wir dies an Bruckners Werken!

Glühender als je leuchtet heute die Überzeugung, daß Richard Wagner als einer der deutfcheften, ja, wohl als der allerdeutfchefte Tondichter zu verehren ift. Deutfche Kraft, ftählerne Romantik, deutfche Heldengröße und deutfche Myftik erftehen in feinen Werken mit der eindrucksvollften Kraft plaftifcher Orchefterfarben zu einer vor ihm nie gekannten Lebendigkeit.

Wurde nun Anton Bruckner zu einer Zeit, da Wagner noch lange nicht die unumftrittene Größe bedeutete wie heute, da man feine Kraft als Lärm, als „brutale Effekte" verkannte,

da ihn ein Hanslick niederzuſchmettern ſuchte, wurde zu dieſer Zeit der Kriſe Bruckner im innerſten Mark von Wagners Muſik erſchüttert mit der Gewalt, die ihn Wagner ſeinen „Meiſter aller Meiſter" nennen ließ, die ihn nach der Parſifal-Aufführung auf die Knie zwang und ihm, dem damals ſelbſt ſchon reifen Schöpfer erſtaunlicher Werke, das Wort abrang: „O, Meiſter, ich bete Sie an!", ſo iſt das noch weit mehr als ergreifender Ausdruck erhabener Heroen-Verehrung: Es deutet klar auf tiefſte Geiſtes- und Seelenverwandtſchaft und iſt nur aus dieſer zu verſtehen. Ein Menſch faßt von der Größe anderer nur ſo viel, als er ſelbſt an Kraft in ſich hat, dieſe Größe zu begreifen.

In Bruckners Muſik lebt dieſelbe Kraft, dieſelbe Größe, dieſelbe echt deutſche Romantik und Myſtik. Es iſt vielleicht in der Muſikgeſchichte einzig, daß ein Meiſter ſich vor ſeinem Meiſter in kindlicher Ehrfurcht beugte, ohne darum von ihm abhängig zu werden. Man hat dies einmal ſo köſtlich wie treffend geſagt: „Bruckner war kein ‚Wagnerianer', er blieb ‚Selberaner'." Nachdem ſein Genius frei geworden war von den Feſſeln der Tradition der Form durch den „Tannhäuſer", ſchuf Bruckner — die d-moll-Meſſe! Obwohl die Muſikdramen des Bayreuther Meiſters das tiefſt einſchneidende Muſikerlebnis Bruckners bildeten, ſo blieb er doch dem dramatiſchen Gebiet fern. Er war der abſolute Muſiker, der Symphoniker, nach wie vor ſeinem Wagner-Erlebnis. Das iſt Größe, das iſt Kraft, das iſt Wahrheit des künſtleriſchen Schaffens. Es iſt daher grundfalſch, Bruckner den „Wagner" der Symphonie zu nennen!

Mit der Annahme der Widmung der Dritten Symphonie (d-moll) Bruckners und dem Verſprechen, alle ſeine Symphonien aufzuführen, bekundete Wagner auch ſeinerſeits die Wertſchätzung des ihn ſo hoch Verehrenden. Der Tod machte die Verwirklichung ſeiner edlen Abſicht unmöglich, und was nach der Dritten in Bruckners Werkſtätte noch erſtand, lernte er nicht mehr kennen. Er hörte nicht mehr das Hornthema, das die Romantik der deutſchen Landſchaft einfing, nicht mehr das zi—zi—beh der Waldmeiſe, nicht mehr das Jagdſcherzo der Vierten Symphonie, der „Romantiſchen". Er erlebte nicht mehr das Träumen und das kraftvolle Recken und Strecken des deutſchen Michels in der Achten.

Was hätte Wagner zu dieſen Werken geſagt, in denen ſich das geheimnisvolle Zauberreich der Naturmächte auftut, das uns in Wagners Tonwelt mit Macht umfängt!

Der tiefſte Zug des echt romantiſchen Sehnens, das ernſte Streben nach der geheimnisvollen Welt des Überſinnlichen, des Göttlichen, iſt in Bruckner mit einer Urſprünglichkeit und Selbſtverſtändlichkeit lebenskräftig wie nur ſelten bei einem anderen Tondichter. Aus der wahren Gottverbundenheit ſeiner Seele ſtrömten ſeine kirchlichen wie ſeine ſymphoniſchen Werke.

Bedingungsloſe Gottesgläubigkeit, das angeſtammte Bedürfnis jeder unverfälſchten deutſchen Seele, war ihm von Hauſe aus eigen, adelte ſeine ſchlichte Perſönlichkeit und hob ſein Schaffen über den Wandel der Zeiten empor zu Gott.

Überzeitlich alſo ſind ſeine Schöpfungen und dennoch aufs innigſte mit der Scholle verwachſen. Sie atmet kräftigen Erdgeruch in den Geſangsthemen, in den Scherzo- und Trioſätzen ſeiner Symphonien. So manches Motiv, das unſterblich weitertönt in ſeinen Werken, hat er dem Singen ſeines Volkes abgelauſcht. „Dös is halt Muſik aus der Heimat!" ſoll er, wie einer ſeiner einſtigen Schüler berichtet, geſagt haben, als er ihnen Teile der Achten vorſpielte. Wie ſehr liebte er dieſe Heimat! So heiß und innig, daß es ihn im ganzen Leben dorthin zurückzog, und daß er nirgends anderswo als dort auch im Tode ruhen wollte!

Überragende Größe, erhabene ſittliche Kraft, vor der jede freie Seele in Ehrfurcht ſich neigt, ſind in Bruckners Werken auf das ſtaunenswerteſte kriſtalliſiert. So wurden ſie monumentale Symbole des zur Gottheit ſich reckenden Sehnens nach Größe. Man hat ſie darum mit Recht verglichen mit hochragenden Domen.

In dieſem Koloſſalgebäude, geſchaffen, Gottesdienſt zu ſein, iſt keine Gelegenheit für ein Sich-Vordrängen des lieben Ich. Alles ordnet ſich dem großen, führenden Gedanken des Werkes unter. Soliſten, die glänzen wollen, ſind bei Bruckner nicht am Platz. Es kommt ihm ſtets auf den leitenden Gedanken an. Ihm hat ſich der ausführende Künſtler unterzuordnen, wie der ſchaffende Meiſter ſelbſt ſich ihm unterordnete. Liegt darin nicht etwas von dem, was wir heute als groß, als deutſchen Geiſtes würdig bewundern und verehren?

Daher iſt dieſer Muſik alles Unheilige, ja, auch die leiſeſte Sucht nach Effekt völlig fremd. Nicht einmal die Verwendung der Harfe liebte Bruckner; nur ein einziges Mal, in der Achten, läßt er ſie zu Worte kommen.

Wahrheit alſo iſt das Fundament des Domes ſeiner Kunſt, aber dieſer Dom iſt durchſonnt von echt deutſchem Gemüt. Nur ſo iſt die Überfülle der Erhabenheit ſeiner Offenbarungen zu faſſen.

Gewaltige Kämpfe einer ſtarken Seele entbrennen in ſeinen Werken. Aber ſie enden mit Sieg. Darum der hohe ethiſche Wert dieſer Kunſt: Sie erlöſt, ſie befreit! Ein großes Sehnen des heutigen Menſchen weiß ſie zu erfüllen.

Vorbild und Vorbildung.

Von Hans von Wolzogen, Bayreuth.

Als wir jungen Wagnerianer in den 70er Jahren den Gedanken des Bayreuther Theaters zuerſt in uns aufgenommen hatten, ja, auch nachher noch, nach dem Erlebnis des erſten Feſtſpiels 1876, als ich nach Bayreuth übergeſiedelt unter den unmittelbaren Einfluß des Meiſters eingetreten war, da ſchwebte mir wie anderen Gleichgeſinnten als Ideal ein Zuſtand vor, in welchem dereinſt alle größeren Städte als „Kulturſtätten" Deutſchlands einmal Theater im Bayreuther Geiſt und Stil, lauter Feſtſpielhäuſer, beſitzen, und ideale Kunſt in ihnen pflegen würden, wofür dann alſo des Meiſters eigenes Bayreuth das einzig maßgebende Vorbild geweſen wäre. Damit glaubte ich ſo durchaus auf dem rechten Wege zu ſein, daß es mich auf's Höchſte erſtaunte, faſt erſchreckte, als der Meiſter ſelber mir dieſe Auffaſſung ſeiner Schöpfung ſehr entſchieden verwies und mich über die Einzigkeit ſeines Bayreuth gründlich belehrte. Es ſollte keineswegs ein „Vorbild" für die freilich wenig verſprechenden Opernhäuſer ſein, die ſich ſelber und ihrer geſchäftlichen und ſpieleriſchen Welt zu überlaſſen ſeien, ſondern das rettende Aſyl für ſolche Seelen, die von der Kunſt „etwas Anderes" wollten und mit dem Meiſter dies eben nur in ſeinem einen, einſamen Bayreuther Hauſe fanden: ein Verlangen, wie es eigentlich erſt in der Feier des „Parſifal" 1882 ſeine vollbewußte Beſtätigung und Befriedigung gewann. Von hier an wußte, was Wagnerianer war, nun zum Bayreuther geworden, was das „Feſtſpiel" als Kulturwerk zu bedeuten hatte. Es für ein „Vorbild" zu halten, fiel wohl keinem von uns Rechtgläubigen mehr ein. —

Wieweit das Weſen der Opernhäuſer in der deutſchen Außenwelt ihrer ganzen Beſtimmung „zum Vergnügen der Einwohner" gemäß von dem Ideal eines feſtlichen Theaters entfernt blieb und bleiben mußte, wenn es beſtehen wollte, immerhin ſahen doch manche Leiter dieſer Bühnen mit der Zeit des Aufſtieges von Bayreuth ein, daß hier allerlei Wirkſames und Schönes zu lernen und einigermaßen nachzuahmen ſei, dergeſtalt, daß man meinen konnte, Bayreuth ſei doch eine Art „Vorbild" geworden, wenn auch nur in Einzelheiten und vielfach irrig verſtanden, falſch angewandt, in einer weſenhaft fremden Umgebung verloren. Vielleicht wäre eine noch erſichtlichere Hebung des künſtleriſchen Wertes jener gewöhnlichen Opernaufführungen anzuerkennen geweſen, wenn nur die allgemeinen Verhältniſſe, die zwiſchen Theater und Publikum beſtanden und beſtehen blieben, es erlaubt hätten aus einzelnen feſtſpielartigen Sonderdarbietungen einen gewiſſen Stil über einige ſchöne Abende hinaus zu erhalten und vor jeder Abſchweifung im täglichen Betrieb zu bewahren. Das „Vorbild" aber verblaßte und kam nie zu völliger Geltung; der Meiſter und ſein Bayreuth behielten Recht. Wer die Kunſt als Feier erleben, in einer anderen Welt erleben wollte, wo Ideale heimiſch ſind, der mußte nach Bayreuth pilgern und tat es auch, ſo oft und gut er's konnte. Aus einem Publikum ward eine Gemeinde, nicht einzelne „Muſteraufführungen" wurden erwartet, Erlebniſſe wurden uns zuteil. Das Vorbild war Bild geworden, als koſtbarer Schatz unſerer Seele behütet und mit ins Leben getragen. —

Nun ſcheint mit der großen Zeitwende zum bewußten Deutſchtum die Möglichkeit gegeben und in ein ſchon ſpürbares Beſtreben getreten auch dem deutſchen Theater ernſtlich zu völkiſcher und künſtleriſcher Stilpflege zu verhelfen. Wenn es zu erhoffen wäre, daß damit tatſächlich vortreffliche Aufführungen der Wagnerwerke genau nach des Meiſters An-

gaben — in der Weise der festlichen der „Meistersinger" zur Grundsteinlegung des Wagnerdenkmals in Leipzig (hier unter besonders günstigen Verhältnissen, kenntnisreicher und begeisterter Leitung, ein rühmenswerter Einzelfall), einigermaßen gesichert wären: so dürfte man wohl sagen, daß schon in der Außenwelt der theatralischen Öffentlichkeit allmählich ein Publikum hergebildet würde, das über Stil und Geist besser unterrichtet wäre als es bisher der Fall war. Daß aber ein vorgebildetes Publikum für Bayreuth ungemein erwünscht ist, wenn nun sogar von Reichswegen eine große Anzahl besonders jugendlicher Zuhörer in das Festspielhaus gesandt wird, deren Kenntnis und Verständnis bisher begreiflicher Weise nicht tief zu bemessen war, das liegt auf der Hand; und es liegt eben in der Hand der Theaterleitungen für solches Publikum eine Anleitung zu geben. So hätte sich die Stellung zwischen Bayreuth und Operntheater gewandelt: ein „Vorbild" war das Eine nicht, der Andere leistet eine Vorbildung, wenigstens möglicherweise! Die Vorbildung kann freilich eine Einbildung sein! Es gibt zu viele Hemmungen und Fragen — — —

Eine Frage höre ich schon: Wird damit nicht Bayreuth gerade seiner Einzigkeit beraubt? Wird noch nach etwas verlangt werden, was man zuhause haben kann? — An solcher Frage erkennt man nur, wie wenig überhaupt gewußt wird, was Bayreuth bedeutet und sein soll, auch heute noch und heute erst recht: Die „andere Welt", das Ziel der festlichen Pilgerschaft aus dem Alltag, auch in seinen besten Leistungen. Es ist vielmehr zu glauben, — Glauben gehört nun einmal zu allen idealen Dingen! — daß zu höherer Kunstauffassung erzogene Seelen unseres Volkes das Gefühl dafür gewinnen und die Sehnsucht danach empfinden werden dem Ideal in seiner Heimstatt so nahe zu kommen, wie es dem Lebenswerke des Meisters als Kunstwerk seines Bayreuth einzig zu danken ist. Wem das Edle fern blieb, der entbehrt auch des edelsten Bedürfnisses. Dies zu erwecken und zu nähren sollte und könnte die Aufgabe eines im Sinne des neu gegründeten Deutschland ausgebildeten Theaterwesens sein, und darüber hätte Bayreuth sich am wenigsten zu beklagen. Es grüßte in rechten Gesinnungsgenossen ein seiner würdiges Volk. — —

Ehrung eines verdienten „Wagnerianers".

Der durch sein Eintreten für Richard Wagner, Hugo Wolf und Anton Bruckner berühmt gewordene Richard Wagner-Verein zu Wien hat Prof. Dr. Alfred Lorenz-München, den verdienstvollen Herausgeber des grundlegenden Werks „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" mit folgender Ehrenurkunde ausgezeichnet:

Wiener Akademischer Wagner-Verein. Wien, 2. März 1934.
Zweigverein des Allg. Richard Wagner-Vereines
Wien 3., Lothringerstr. 30 / Konzerthaus.

Hochverehrter Herr Professor!

Hiermit gestattet sich der Vorstand des Wiener Akademischen Wagner-Vereines, Ihnen in herzlicher Freude mitzuteilen, daß der Verein anläßlich der Feier seines sechzigjährigen Bestandes Sie in seiner gestrigen Hauptversammlung zum

Ehrenmitgliede

ernannt hat. Wenn der Verein nach einem guten alten Brauche beim Rückblick auf seine nun vollstreckte sechzigjährige Lebensdauer und alle damit verknüpften großen und kleinen Siege und Erfolge nun auch den Männern danken wollte, die sich um die Sache des Vereines, um die Kenntnis und Erkenntnis der Wagnerschen Kunst und der Persönlichkeit Wagners weitleuchtende Verdienste erworben haben, so fühlte er sich gedrängt, vor allem Ihnen zu huldigen, der Sie durch die Ergründung der musikalischen Form bei Wagner die geistige und wissenschaftliche Durchdringung der durch Wagner gestellten Aufgaben zu einem krönenden Abschluß brachten. Es ist dadurch, wie Sie selbst am besten wissen, nicht nur der Wissenschaft, der Ästhetik, der Musikgeschichte Genüge getan und eine schwer empfundene Lücke in der beschreibenden und erläuternden Darstellung der Wagnerschen Kunst und Kunstlehre endlich in

einer wahrhaft großen Weise ausgefüllt worden, die nach allen Seiten Licht wirft und Geheimnisse der Tonkunst, der Dichtkunst, der Bühnenkunst erhellt, sondern Sie haben dadurch vor allem den gefühlsmäßigen „Wagnerianer", den Wagner-Schwärmer, von einem Druck erlöst: immer war er von der Musik des Meisters gepackt und erhoben, immer wußte er, daß dies nicht möglich sei ohne klare, dem Gefühl sich unmittelbar mitteilende musikalische Form, und immer wieder suchte er in den Büchern, die er gern zu Hilfe nahm, vergeblich nach einem richtig deutenden, sicher führenden Wort über die Form Wagners; sonst überall wurden die musikalischen Erscheinungen bis in die kleinsten, seelenlosen Bestandteile zergliedert, gemessen, eingeordnet — nur bei Wagner blieb alles im Nebel, da sollte das starke seelische Erlebnis hinreichen, um alles zu „erklären", da verzichtete die sonst so anspruchsvolle und hochmütige Wissenschaft auf alle ihre wirklichen und vermeintlichen Rechte, da ließen die Männer des Verstandes und der Gelehrsamkeit auf einmal das Wunder und das Geheimnis gelten und ließen andererseits nicht selten durchblicken, daß Wagner eben darum doch nur in gewisser Hinsicht, nur in einzelnen Beziehungen ganz ernst zu nehmen und als stilbildend zu betrachten sei. So geriet der Schwärmer immer wieder in Gefahr, an dem Wert der Wissenschaft oder aber an der eigenen Empfindung oder sogar an der unantastbaren Hoheit des Meisters zu zweifeln. Sie haben endlich die Wissenschaft zugleich gerichtet und gerettet, den Glauben der kunstsinnigen Laien gerechtfertigt und das ragende Bild des Meisters nicht nur von dem letzten Dunst befreit, der es noch umschleierte, sondern auch mit dem Boden, in dem wir wurzeln, mit den Grundlagen unseres Denkens und Urteilens unlösbar verbunden. Dafür gebührt Ihnen der Dank des deutschen Volkes, und es wird nur ein sehr geringer Teil dieser Schuld abgetragen, wenn der Wiener Akademische Wagner-Verein Sie bittet, Ihren Namen mit dem seinen dauernd verbinden zu wollen und die Ehrenmitgliedschaft gütigst anzunehmen.

Bei diesem Anlasse gedenken wir auch in dankbarer Treue Ihres lieben Besuches in Wien und der wertvollen Gaben, die Sie uns damals in so uneigennütziger Weise mit Ihren Vorträgen geschenkt haben. Alle Teilnehmer an der gestrigen Hauptversammlung, alle Mitglieder des Vorstandes senden Ihnen in ehrerbietiger Freundschaft die wärmsten Grüße und ich persönlich kann wohl diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne Ihnen wieder einmal in heißester Bewunderung und innigster Zugehörigkeit die edle Hand zu drücken.

Die förmliche Urkunde über die Ehrenmitgliedschaft wird Ihnen nach Ausfertigung zugehen.

Für den Vorstand des Wiener Akademischen Wagner-Vereines
gez. Max Millenkovich
Obmann.

Dank des Fünfzigjährigen.

Zu meinem fünfzigsten Geburtstag gingen mir von nah und fern so viele herzliche Glückwünsche und freundliche Grüße, aber auch so viele ehrende Presseaufsätze zu, daß ich auch an dieser Stelle dafür nochmals allen denen, die aus diesem Anlaß meiner gedachten, herzlich danken möchte. Es war mir eine Freude, aus vielen der mir zugegangenen Schreiben feststellen zu dürfen, daß die Leser der ZFM wirklich mit ihrem Herausgeber und dessen Mitarbeitern sich als eine Gemeinde empfinden. Dieses Gefühl ist gerade in einer Kampfzeit, wie der heutigen, besonders wohltuend. Nur aus solcher Gemeinschaft heraus kann die ZFM die ihr einmal gesteckte Aufgabe, der deutschen Musik zu dienen, wirklich erfüllen. Von den vielen Presseaufsätzen, Artikeln und Notizen bringe ich drei zur Kenntnisnahme für meine Leser nachstehend zum Abdruck. Gustav Bosse.

„Völkischer Beobachter" vom 4. Februar 1934:

Gustav Bosse zu seinem 50. Geburtstage am 6. Februar von Dr. Max Neuhaus.

Die vierzehn Jahre nach dem Novemberzusammenbruch des Jahres 1918 waren für einen jeden Deutschen eine Charakterprobe. Wer seinen eigenen Vorteil wahrnehmen wollte, ohne an seine Volksgemeinschaft zu denken, der konnte ihn leicht finden, der wurde von den roten

Machthabern besonders gefördert. Wer sich aber darauf besann, daß eines jeden wahren Deutschen Wirken niemals das gemeinsame Wohl außer acht lassen darf, der hatte es schwerer denn je, seinem Idealismus nachzustreben.

Es war die Zeit der grundsätzlichsten Prüfung gewiß für jene, die im geistigen Leben der Nation in führender Stellung standen. Wie wenige nur von diesen haben die Probe untadelig bestanden, wie wenige gab es, die den Lockungen der „Konjunktur des Verfalls" mit verbissener Entschlossenheit wiederstanden haben, ohne die geringsten Konzessionen zu machen?

Zu diesen wenigen gehört der Regensburger Verleger Gustav Bosse, ein Idealist, der mit aller Kraft für das kämpft, was ihm heilig ist. Seine Geistigkeit war ja auch genährt durch die Einflüsse, die von Bayreuth den deutschen Gedanken in der Kunst belebten und seine Lehrmeister in musikalisch-ästhetischen Dingen waren: Arthur Seidl und Hugo Riemann.

Als Gustav Bosse vor etwas mehr als 25 Jahren in Regensburg einen Musikverlag schuf, da war er sich der hohen Zielrichtung seiner Arbeit schon voll bewußt, und als dann nach dem Zusammenbruch die früher kaum merkbar aufgetretenen Zersetzungsbestrebungen jetzt ganz offen dem deutschen Kunstwillen den Krieg ansagten, die schöpferischen Kräfte des deutschen Volkes bewußt irreführten und vergifteten (wie mancher große deutsche Verlag ist da infiziert worden!), da kämpfte Gustav Bosse mit Entschlossenheit für sein, für unser aller Ideal weiter.

Er schenkte uns in seiner „Deutschen Musikbücherei" Schönheiten, die zur Selbstbesinnung aufriefen: Briefe von Heinrich Schütz, die Briefe, die Albert Lortzing geschrieben, Briefe, die von der Not des deutschen Künstlers, aber auch von seiner rührenden Sohnesliebe Zeugnis ablegen. Wir erhielten aus den Briefen Otto Nicolais fesselnde Aufschlüsse über das Musikleben aus der Zeit der Romantik und seines eigenen Schaffens, um so mehr, als diese Briefe vorher nie veröffentlicht waren.

Und dann kam der große Wurf: die Biographie Anton Bruckners von Göllerich-Auer, von der bisher drei Bände erschienen sind. Damit hat Gustav Bosse sich ein ganz besonderes Verdienst geschaffen.

Und dann erschienen noch außer der großen Anzahl von Bänden der „Deutschen Musikbücherei" etwa 50 Bändchen unter dem Titel „Von deutscher Musik", die volkstümlich gehalten, aber von hohem erzieherischen Werte sind: Abhandlungen prominenter Zeitgenossen über musikalische Fragen, Aufsätze aller Art der Musik und auch sehr fesselnde Erzählungen musikalischen Inhaltes.

Damit hat Gustav Bosse ein Bollwerk geschaffen, das den zerstörenden Fluten aus dem Osten trotzen konnte. Aber nicht genug damit; er hatte auch die „Zeitschrift für Musik" erworben, die einstens von Robert Schumann in Leipzig gegründet ward, und er hatte sie erworben, als sie schon fast dem Untergange verfallen schien. Wie witzelten die „Intellektuellen", die „Fortschrittlichen" über die ZFM, wie höhnten sie, daß man „gegen Windmühlenflügel kämpfe".

Aber Gustav Bosse blieb Sieger. Unter seiner Leitung wuchs die Auflagenziffer dieser alten vornehmen Zeitschrift bedeutend, und als im vorigen Jahre das Jahr des 100. Jubiläums herangekommen war, da zeigte sich ein äußeres Bild von imponierender Kraft und eine Fülle echten deutschen Geistestums.

Die ZFM hat mit dem Siege der Hitlerrevolution auch die Beglaubigung ihres endgültigen Sieges über alle undeutschen Gegenströmungen im deutschen Musikleben erhalten.

Das muß dem Manne, der jetzt seinen 50. Geburtstag feiert, ein stolzes Gefühl sein, das mag ihm aber auch ein neuer Ansporn werden, den Sieg weiter auszubauen, zum Wohle der deutschen Kunst.

Und dazu wünschen wir ihm von Herzen zu seinem 50. Geburtstage Glück und Segen.

„Bayeriſche Staatszeitung“ vom 7. Februar 1934

Dem fünfzigjährigen Guſtav Boſſe von Paul Ehlers.

Wer in der deutſchen Muſik daheim iſt, kennt den Namen Guſtav Boſſe. Am 6. Februar vollendete er das 50. Lebensjahr. Wiſſenſchaftler und tüchtiger Geſchäftsmann vereinigen ſich in ihm, dem Idealiſten von reinſtem Waſſer, zu einer Geſamtperſönlichkeit von ſcharfem, klarem Profil. Man kann Guſtav Boſſes Weſen vielleicht am beſten damit kennzeichnen, daß er ein Deutſcher iſt wie man ſich das Charakterbild eines echten Deutſchen vorſtellt. Man weiß bei ihm ſtets, wie man dran iſt. Was ſein großer, von ihm aufs hingebendſte verehrter Lehrer Arthur Seidl, deſſen weit über das enge muſikfachliche Gebiet hinausgreifende Unterweiſung Boſſe bei ſeinem Muſik- und Univerſitätsſtudium in Leipzig genoß, in ſeinem Geiſt geſät hatte, das mußte fruchtbringend aufgehen, weil es auf gutes, offenes Land gefallen war; Seidl weckte in ihm, was ſchlummernd ſchon in ihm lag. Was Boſſe in ſeiner „Deutſchen Muſikbücherei“, die der in die Verlagstätigkeit übergetretene Muſiker zu Regensburg im Jahre 1912 ins Leben rief, veröffentlicht hat, iſt praktiſche Arbeit auf durchaus idealiſtiſcher Grundlage. Eine imponierende Reihe hervorragender Bücher verſchiedenſten Inhaltes zeugt vom Verantwortungsbewußtſein Guſtav Boſſes ebenſoſehr wie von ſeinem auf dem Grunde ſoliden Wiſſens ruhenden ſcharfen Urteilsvermögen. Man braucht, um bloß einiges zu nennen, nur an die bei Boſſe erſchienenen Werke Arthur Seidls, ſodann an die wertvollen Veröffentlichungen über Bruckner, Hugo Wolf, Peter Cornelius, Albert Lortzing uſw., an die prachtvollen Deutſchen Muſik-Almanache, worin vor allem auch das Wirken Paul Marſops zu ſpüren iſt, an Boſſes mutiges Eintreten für den Bühnenbildner Hans Wildermann zu denken, um zu wiſſen, weſſen Geiſteskind Boſſe iſt. Denn das iſt das Bezeichnende an ihm, daß ſeine Verlagstätigkeit kein wahlloſes Sammeln von Publikationen darſtellt, ſondern ein durchaus perſönlicher Ausdruck ſeiner ſelbſt iſt. Auch die von ihm im Jahre 1929 in Verlag übernommene, von Robert Schumann gegründete „Zeitſchrift für Muſik“ trägt die unverkennbaren Merkmale ſeines Wiſſens und ſeines Willens. Daß Guſtav Boſſe darüber hinaus als tatkräftiger Förderer des Kultur- und Kunſtlebens ſeiner Wahlheimat Regensburg wirkt, entſpricht wiederum ſeinem nach Verwirklichung ſeiner Ideen ſtrebenden Charakter. Drum wünſchen wir ihm von Herzen ein kräftiges Sieg-Heil!

„Fränkiſcher Kurier“ vom 6. Februar 1934.

Guſtav Boſſe, dem Gründer der „Deutſchen Muſikbücherei“, zu ſeinem 50. Geburtstag von Wilhelm Matthes.

Am heutigen Tage feiert Guſtav Boſſe, Regensburg, der größte bayeriſche Muſikverleger und Gründer der „Deutſchen Muſikbücherei“, ſeinen 50. Geburtstag. Die deutſche Muſikerſchaft hat die nationale Kulturarbeit Boſſes ſtets als Vorbild eines von allen materiellen Rückſichten befreiten Idealismus zu würdigen gewußt. In einer der kritiſchſten Zeiten, in der das deutſche Muſikſchrifttum nahezu reſtlos von der Denkungsweiſe und ſpekulativen Dialektik eines Paul Bekker und Adolf Weißmann beſtimmt wurde, war es Guſtav Boſſe in Regensburg, der die geſinnungsmäßig beſten und die begabteſten Talente mit den wichtigſten Themen betraute.

Wir erinnern an ſeine Sammlung „Von deutſcher Muſik“, in der Hans v. Wolzogen über „Muſik und Theater“ ſchrieb, in der Max Graf in vier Geſprächen von deutſcher Muſik erzählte, in der Walther Nohl die geiſtigen Zuſammenhänge zwiſchen Goethe und Beethoven aufwies, in der Friedrich Kloſe ſeinen Band „Bayreuth“, Herma Studeny ihr „Büchlein vom Geigen“ und Max v. Oberleithner ſeine Erinnerungen an Anton Bruckner erſcheinen ließ.

Friedrich Nietzſches Randgloſſen zu Bizets „Carmen“, die muſikaliſchen Schriften Arthur Schopenhauers und Theodor Uhligs, eine lange Reihe vortrefflicher Biographien (Max Auers und Auguſt Göllerichs „Anton Bruckner“ ſei hier beſonders erwähnt), wertvolle Briefſammlungen deutſcher Meiſter, Eſſays und äſthetiſche Schriften, das alles machte die „Deutſche

Musikbücherei" zu einem Bildungsfaktor, der dank der weitschauenden Organisation und bewundernswerten Vielseitigkeit seines Schöpfers heute die zuverlässige Grundlage für eine umfassende musikgeschichtliche und musikästhetische Erziehung geworden ist.

Als besondere Aufgabe hatte es sich Bosse gestellt, für solche Musiker einzutreten, „die abseits der Anerkennung breiterer Massen wirkten, deren Schaffen aber gerade im deutschen Sinne außerordentlich wirksam ist". Diesem Bestreben danken wir heute die wertvollen Bücher über Heinrich Schütz, Gluck, E. Th. A. Hoffmann, Nicolai, Lortzing, Cornelius, Hugo Wolf u. a.

Es war ein besonderer Gewinn für das deutsche Musikleben, daß „im Drang der schlimmen Jahre" die von Robert Schumann gegründete „Zeitschrift für Musik" in die Hände eines so zielbewußten und verantwortungsvollen Verlegers überging. Mit einem Stab berufener und mutiger Mitarbeiter hat es Bosse in kurzer Zeit verstanden, diese Zeitschrift wieder zu einem vorbildlichen „Kampfblatt für deutsche Kultur" zu machen, und es ist heute, am 50. Geburtstag Gustav Bosses, unvergessen, daß wir gerade der unbestechlichen Initiative dieses Blattes in den kritischsten Jahren deutschen Kulturniederganges die entscheidendsten und erfolgreichsten Angriffe auf alle destruktiven Elemente einer innerlich vergreisten Musikerclique von sogenannten „Modernen" zu danken haben.

Auch diese „Zeitschrift für Musik" stellte Bosse rückhaltlos der Förderung eines gesunden Fortschritts zur Verfügung. Im Jahre 1929 erschienen u. a. Sonderhefte über Joseph Haas, Heinrich Kaminski und Heinrich Caspar Schmid, im Jahre 1930 über Friedrich Klose, Otto Siegl, Armin Knab und Hans Pfitzner, im Jahre 1931 über Hugo Kaun, Julius Weismann, Hermann Ambrosius, Siegm. von Hausegger und Kurt Thomas, im Jahre 1932 über Paul Graener, Richard Wetz, R. von Mojsisovics und W. Furtwängler, im Jahre 1933 über Paul Hindemith, Jos. Meßner und Theodor Kroyer usw.

Wir möchten dem 50jährigen Gustav Bosse mit seinen eigenen Worten heute erwidern: Wir fühlen uns dem abseits der Anerkennung wirkenden Schöpfer der „Deutschen Musikbücherei" gegenüber verpflichtet, unseren Lesern in kurzen Zügen einen Abriß dieser in deutschem Sinne vollbrachten Lebensarbeit von neuem vor Augen zu bringen. Wir möchten mit diesen Zeilen daran erinnern, welcher materiellen Opfer und ideellen Einstellung es bedurfte, um in den Katastrophenjahren einer unaufhaltsamen geistigen und wirtschaftlichen Inflation eine solche Kulturarbeit auf sich zu nehmen.

Zu Karl Hasses Vortrag

über „Die nationalsozialistischen Grundsätze zur Neugestaltung des Konzert- und Opernbetriebes" auf der Arbeitstagung der Reichsmusikkammer am 16. II. 1934.

Von Dr. Richard Baum, Kassel.

Die auf Seite 274—281 im vorigen Hefte dieser Zeitschrift abgedruckten Ausführungen Prof. Hasses enthalten soviel unrichtige Beurteilungen alles dessen, was man unter „Erneuerungsbewegung" oder „deutsche Musikbewegung" versteht, und so heftige Angriffe auf den „Arbeitskreis für Hausmusik" und seine Hauptveranstaltung, die „Kasseler Musiktage", daß ich mich als Leiter dieses Arbeitskreises genötigt sehe, hier in aller Kürze einige Berichtigungen folgen zu lassen. Ich verzichte dabei von vornherein bewußt darauf, den ganzen Fragenkreis mit seinen geistigen, weltanschaulichen wie religiösen Voraussetzungen und Folgerungen hier aufzurollen; das würde den Raum dieser Zeitschrift zu weitgehend beanspruchen.

1. Prof. Hasse wirft uns systematische Unterdrückung der Ansätze zu höherem Können und höherem Wollen vor. Dieser Schluß wird wohl aus der Tatsache gezogen, daß wir für Verbreitung der technisch leichter spielbaren Hausmusik der alten Meister und für Wiederbenutzung der leichter spielbaren Instrumente (Gambe, Blockflöte) jener Zeit eintreten. Wir halten es für notwendig, die deutsche Musikpflege, insbesondere die Hausmusik, von unten her zu erneuern. Unter anderem gehört dazu das Streben, solche Menschen wieder

zur Muſik zu führen — und zwar zur Selbſtbeſchäftigung mit ihr — die bisher, ſei es aus Mangel an Vorbildung, Zeit und Geld oder aus Mangel an Mut, ganz darauf verzichtet hatten. Deswegen darf aber noch nicht der Schluß gezogen werden, daß wir Höheres, Schwierigeres unterdrückten, im Gegenteil: wir ſchaffen ja damit erſt wieder die Vorausſetzungen dazu durch Wiederherſtellung des notwendigen Unterbaues. Gegen die Überſpanntheiten des Virtuoſentums allerdings haben wir uns des öfteren ausgeſprochen und halten das auch aufrecht.

2. Unſere Muſikanſchauung ginge nicht vom inneren Werte aus. Dazu genügt ein Hinweis auf die Hunderte von Singwochen und die vielen Tauſende von Menſchen, die auf dieſen Wochen und in den Singgemeinden gerade zum inneren Wert der Muſik geführt werden wie ſonſt nirgends. In dieſen Kreiſen wird nicht nur „muſiziert", ſondern die Muſik wird aufs engſte mit der ganzen Lebenshaltung in Beziehung gebracht. So wird z. B. in der geiſtlichen Chormuſik der Hauptwert auf die Darſtellung des „Wortes", alſo gerade auf den inneren Gehalt der Muſik gelegt.

3. Gegen ein Konzertweſen des Verfalls hätte unſer Kreis nie ernſtlich etwas eingewendet. Ich verweiſe auf neun Jahrgänge der „Singgemeinde", begonnen im Jahr 1924 mit fortgeſetzter, teils kritiſcher, vor allem aber poſitiver Arbeit gegen intereſſante oder raffinierte Experimente, gegen die Auswüchſe des Konzertweſens.

4. Prof. Haſſe behauptet, wir würden den perſönlichen Einſatz in der Kunſt ausmerzen. Dieſe Behauptung wird ſich allein ſchon im Hinblick auf die „Kaſſeler Muſiktage 1933" nicht aufrecht erhalten laſſen. Daß man über dieſe Veranſtaltung auch weſentlich anderer Anſicht ſein kann als Prof. Haſſe beweiſt der Bericht dieſer Zeitſchrift, Jahrgang 1933, Oktoberheft, von Pg. Dr. Struck, in dem es u. a. heißt, daß wir die „Wiederbelebung des alten ſchönen vokalen und inſtrumentalen Muſiziergeiſtes *als innere Vertiefung und Läuterung unſeres Muſikgefühls und als Vorbereitung auf die einmaligen Höhenerlebniſſe der ewigen Meiſter und ihrer zu letzter Vollendung geſteigerten Kunſt*" auffaſſen, und in dem von einem „*verheißungsvollen Weg zu einer neuen Bodenſtändigkeit in der deutſchen Muſik*" geſprochen wird.

5. Bei Erwähnung deſſen, was wir unter Hausmuſik verſtehen, läßt Prof. Haſſe einen wichtigen Teil des betreffenden Satzes einfach aus. Wir müſſen das als bewußte Sinnentſtellung auffaſſen. Der Satz lautet: „Unter Hausmuſik verſtehen wir nicht nur die Klavierſonate oder das Streichquartett, ſondern ſie beginnt für uns mit dem Wiegenlied der Mutter, mit dem Lied der Kinder, und ſie findet ihre Grenze im kleinen Kammerorcheſter oder im gemiſchten Chor eines Laienkreiſes im Collegium musicum der „Kenner und Liebhaber". Daß wir die vom echten Volkslied und Choral ausgehenden Impulſe für unſer häusliches Muſizieren für *beſonders* wertvoll und lebensnotwendig halten, heißt doch noch nicht, daß wir alles andere ablehnen. Der Aufſatz z. B. in der „Zeitſchrift für Hausmuſik" über „Haydns Klavierſonaten", ferner unſer Eintreten für zeitgenöſſiſche Muſik (Hugo Diſtler) ſind Zeugen für die Unſinnigkeit einer Darſtellung, die glauben machen möchte, daß wir nur Muſik des 16. oder 17. Jahrhunderts genehmigen.

Zur Entgegnung von Herrn Dr. Baum.

Ich ſtelle feſt, daß Herr Dr. Baum mir „unrichtige Beurteilung" vorwirft, daß er als „Berichtigung" aber mir nichts Tatſächliches widerlegt. Denn was die „Erneuerungsbewegung" für ſich beanſprucht, weiß ich ſo gut wie Herr Dr. Baum. Bemerkenswert iſt nur, daß dieſe „Erneuerungsbewegung" jetzt nur ein „Unterbau" ſein ſoll, während bisher doch die ganze Muſikauffaſſung erneuert werden ſollte, wobei die großen deutſchen Meiſter des 19. Jahrhunderts zu Gunſten eines Begriffes von Muſik überhaupt ſyſtematiſch zurückgedrängt wurden. (Das Eintreten für Hugo Diſtler kann nicht als Gegenbeweis gelten.) Im übrigen kann ich nur nochmals auf meine Ausführungen in dem betr. Vortrag verweiſen in dem man ſchon alles findet, was auf Dr. Baums „Berichtigungen" zu erwidern wäre. Nur einige

Punkte muß ich nochmals streifen. Die verschiedene Auffassung über den Begriff des „Wertes" in der Musik kann im Rahmen kurzer Erwiderungen nicht abgehandelt werden, ich hoffe auch, daß die meine allmählich wieder an Boden gewinnt, nicht weil sie etwa von mir stammte, sondern weil sie die der größten deutschen Meister ist, auf deren Führertum in einem erneuerten Musikleben es mir ankommt. Die Beschäftigung mit leichter spielbaren Instrumenten, als die sind, für die die neueren Meister geschrieben haben, möchte ich niemanden verargen, aber man soll nicht zwischendurch behaupten, daß durch sie jemand zu Beethoven, Brahms oder Reger geführt werden kann, oder daß dies überhaupt die Absicht wäre! Da muß er schon sich zu einer Technik bequemen, die zwar ebenso zur „Virtuosität" (Spiel an sich) ausarten kann, wie es die „Erneuerungsbewegung" doch so vielfach (wer wollte es leugnen!) für die alten Instrumente anstrebt (— oder angestrebt hat?), die aber eine weit größere und persönlichere Durchgeistigung und Durchseelung zuläßt als die vermeintliche „alte" Technik. Daran kann auch die „Darstellung des Wortes" nichts ändern, wenn man am Begriffe der Objektivität und der Spiel- und Laienmusik festhält. Ich kenne die Art, wie man auf den vielgerühmten Singwochen das Wort einzuschalten sich bemüht. Darüber habe ich mich aber bereits mit verschiedenen, besonders theologischen Vertretern der „Singbewegung" öffentlich auseinandergesetzt. Gegen die „Auswüchse des Konzertwesens" stehe ich länger im Kampfe als die „Erneuerungsbewegung", und habe dabei die Bundesgenossenschaft dieser immer schmerzlich vermissen müssen. (Die Annäherung an die „Donaueschinger" wird von den „Finkensteinern" den Jöde-Anhängern zugeschoben — aber jetzt sind ja alle Richtungen vereinigt, wie die Unterschriften unter dem Prospekt der „Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik" zeigen). Sie kennt sie auch gar nicht genügend, um etwas Durchgreifendes zugunsten eines gesunden Konzertwesens, dessen Aufbau dringlich ist, tun zu können.

Nur ungern befasse ich mich mit dem üblen Anwurf, als hätte ich in einem Zitat aus einem Satz absichtlich „einfach" etwas weggelassen, — um bewußt den Sinn zu entstellen! Herr Dr. Baum!! Wie können Sie so etwas schreiben!! Ich habe leider — in Urlaub befindlich — das Märzheft der „Zeitschrift für Musik" nicht zur Hand und kann nicht feststellen, welche Worte da etwa fehlen. Welchen Grund aber sollte ich gehabt haben, hier etwas auszulassen? Und warum bezeichnen Sie die „Darstellung, die glauben machen möchte", daß Sie nur Musik des 16. und 17. Jahrhunderts „genehmigen", als „unsinnig"? Ich möchte niemand etwas „glauben machen", aber Ihre Ableugnung des Bestrebens, den Schwerpunkt des heutigen Musizierens auf die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts zu verlegen, ist doch wirklich ein starkes Stück! Hier haben wir ein deutliches Beispiel jener Dialektik, die ich in meinem Vortrage erwähnt habe. Bekennen Sie sich doch offen und uneingeschränkt zu Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Reger! Dann werden Sie inne werden, wo Sie bisher angreifbar sind und angegriffen werden müssen. Dann werden Sie vielleicht auch zu den alten, vorbachschen Meistern in ein fruchtbareres Verhältnis kommen als bisher. Jetzt kommt es Ihnen offenbar mehr darauf an, Recht zu behalten. Oder glauben Sie, mich, einen alten Mitarbeiter Ihres Verlages, durch Beleidigungen zu anderen Ansichten bekehren zu können? Eine Entgegnung habe ich nach meinem Vortrage von Ihnen erwartet, aber eine solche doch nicht!

Prof. Dr. Karl Hasse.

Zur Berliner Gesamtaufführung von Draesekes „Christus".

Ein offenes Wort an den Kritiker Dr. Brust.

Von Dr. Erich Roeder, Berlin, 2. Vorsitzender der Felix Draeseke-Gesellschaft.

Es mag wohl unkollegial erscheinen, wenn ein Kritiker zu Auslassungen eines anderen Stellung nimmt. Aber es gibt Fälle, wo die Größe einer Sache Hintansetzung persönlicher Empfindungen verlangt. Ein solcher liegt hier vor.

Bekanntlich begann am 9. Januar Bruno Kittel in Berlin eine erneute Gesamtaufführung des „Christus-Mysteriums" von Draeseke, dessen 3. Oratorium — wie die Leser der ZFM

wiſſen — alljährlich ein- bis zweimal irgendwo in Deutſchland gegeben wird. Obwohl nicht die beſten Soliſten verpflichtet werden konnten, wurde bereits der erſte Abend zu einem ganz großen Erfolg für den begeiſterten Chor und ſeinen tatkräftigen Dirigenten. Das hat die Preſſe einſtimmig anerkannt und entſprechend gewürdigt. Hinſichtlich des Werkes und Autors gingen die Meinungen ſehr auseinander. Die Stimmen der Ablehnung dürften überwogen haben. Auf zwei derſelben ſei hier näher eingegangen!

Im „Tag" vom 10. Januar ſchreibt Herr Dr. Bruſt Folgendes: „Vieles iſt hier zu äußerlich, zu laut, ohne wirkſame Gliederung und Gegenſätzlichkeit, und überall vermißt man eine perſönliche, originale Handſchrift. Die böſen Geiſter und die Verſuchung durch den Satan ſind merkwürdigerweiſe die beſten, dramatiſch erfüllteſten Teile in dieſem erſten Oratorium."

Aus Erfahrung wiſſen wir, daß Herr Dr. Bruſt im Falle Draeſeke zu den Unglücklichen gehört, die das Weſentliche überſehen und das Selbſtverſtändliche für etwas Beſonderes halten. Das konnte man vor anderthalb Jahren ſchon einmal feſtſtellen, denn damals ſchrieb er gelegentlich einer Rundfunk-Aufführung von Draeſekes h-moll-Requiem, es ſei ihm beſonders aufgefallen, daß die 1. Geigen zumeiſt die oberſte Singſtimme mitſpielten. In ſeiner „Chriſtus"-Kritik paſſiert ihm etwas Ähnliches. Er findet „merkwürdigerweiſe" die große Verſuchungsſzene uſw. des 1. Oratoriums als die dramatiſch-erfüllteſte. Das iſt ſo gut wie ſelbſtverſtändlich. Denn da nun einmal dieſes Werk ganz in dramatiſcher Form angelegt iſt, und jedes Drama einen dramatiſchen Höhepunkt hat, ſo muß auch dies Oratorium einen haben. Und dieſer findet ſich eben in jener Szene kurz vor dem Schluß. Er ragt um ſo mehr hervor, als ihm in Geſtalt des vom Engelchor geſungenen 100. Pſalms und dem volkstümlich-ſchlichten Schlußchor „Machet die Tore weit" unmittelbar eine ausgeſprochene „Reinigung der Leidenſchaften" folgt, von der aber Herr Dr. Bruſt nichts bemerkt zu haben ſcheint. Er ſchreibt wenigſtens an anderer Stelle, er ſei „mit ſchmerzlichem Bedauern unbewegt" aus dem Konzertſaal gegangen. Das hat außer ihm nur noch ein einziger ſeiner Kollegen von ſich feſtgeſtellt, nämlich der B.Z.-Kritiker Stuckenſchmidt, der bekanntlich bei Anhörung eines Alban Berg in Verzückung gerät.

Gerade aber in dem Übergang von jener dämoniſchen Dramatik zur einfachen Lyrik hätte Herr Dr. Bruſt ſchon erkennen müſſen, daß dem Werke künſtleriſche Gegenſätze und wirkungsvolle Gliederung durchaus nicht abgehen. Von einem ſo eminent ſcharfen und überlegenen Kunſtverſtand wie dem Draeſekes darf man ſchon verlangen, daß er ſolch primitive Kunſtforderungen beachtet. Er hat dies denn auch in überzeugender Weiſe von A bis Z getan, wie ein Blick allein ſchon in ſein Textbuch, das eines der ſtärkſten Oratorien-Bücher überhaupt iſt, belehrt. Wenn jemand, vielleicht aus verzeihlichem Zeitmangel, vielleicht verwirrt von der Fülle des Gebotenen, deſſen nicht gleich inne wird, ſo braucht durchaus nicht der Autor dafür verantwortlich zu ſein. Als Wilhelm Tappert vor ſechzig Jahren zum erſten Male den grandioſen Schlußſatz von Draeſekes Klavierſonate hörte, ſchrieb er, es ſei ihm bei der Überfracht der Gedanken nichts Mitteilſames in Erinnerung geblieben, die Schuld werde wohl aber nur an ihm ſelbſt liegen.

Mit dem von Bruſt erwähnten Fehlen einer „originalen, perſönlichen Handſchrift" dürfte es wohl ähnlich ſein. Wer Draeſeke einigermaßen kennt, weiß, daß er bereits in den erſten fünf Noten der großen Eingangsfuge ſeine Erkennungsmarke abgibt und daß ſich gerade hier die ſeiner Schreibart eigenen Lieblingswendungen und harmoniſchen Schritte — man denke nur, was er alles mit Mendelsſohns weichem Nonenakkord macht — zu Dutzenden und Aberdutzenden vorfinden. Natürlich muß das Ohr dafür geöffnet und geſchärft ſein. Ohne Übung und Erfahrung, alſo auf Anhieb, gibt ſich das nicht. Schon Bülow hat in den erſten Werken Draeſekes die originale Schreibweiſe bewundert, wie aus ſeinen Briefen zu erſehen iſt. Auch der hochmuſikaliſche Feldherr Moltke ſoll ein Draeſekelied von einem anderen haben unterſcheiden können. Für ihn war Draeſeke allerdings nicht der große Unbekannte, der er für viele andere iſt.

Bedauerlicherweiſe hat es Herr Dr. Bruſt mit dieſen Äußerungen nicht bewenden laſſen. In einem Bericht, den er in Vertretung des erkrankten Herrn Schwers für die A. M. Z. ſchrieb,

ging es noch viel weiter. Einen Satz aus Kittels Programmheft herausgreifend, sagt er da, nachdem er Draeseke so ziemlich jede schöpferische Fähigkeit abgesprochen und nur ein großes Können gelassen hat: „Man leistet dem über zwanzig Jahre toten Draeseke auch heute keinen Dienst, wenn man diesen „Christus“ als eines der gewaltigsten Werke der Musikliteratur bezeichnet und damit maßlos überschätzt.“

Es ist nicht ganz klar, was Herr Dr. Brust mit „diesem Christus“ meint. Meint er den Christus, der „als eines der gewaltigsten Werke der gesamten Musikliteratur“ bezeichnet wurde, dann muß er darunter den gesamten Draesekeschen „Christus“ verstehen, der drei Oratorien umfaßt. Von dieser Trilogie hat Herr Dr. Brust, der sich drei Tage vor der ersten Aufführung hilfesuchend an den Verfasser wandte und in freundschaftlicher Weise mit Notenmaterial bedacht wurde, ein Sechstel in Partitur gesehen und etwas mehr als ein Viertel gehört. Ob ihn das zu einem solchen Gesamturteil berechtigt, mag die Öffentlichkeit beurteilen. Wir finden solche Betrachtungsmethode zum mindesten aprioristisch und bar jeder deutschen Gründlichkeit.

Vielleicht hatte er aber nur das Bedürfnis, den Unterzeichneten zu schulmeistern. Der läßt sich gern belehren, vorausgesetzt, daß die Belehrung belegt und überzeugend ist. Allerdings hat er gerade im Falle „Christus“ unter den Lehrmeistern freie Wahl, denn mit diesem Werk haben sich seinerzeit so ziemlich alle führenden Häupter der Theorie und Praxis befaßt und ihre Meinung niedergelegt. Er wird natürlich den wählen, zu dem er am meisten Zutrauen hat, und als solcher erscheint ihm Hermann Kretzschmar, der bei allem Wissen und praktischen Können sich die Mühe nie verdrießen ließ, eingehend vorher das zur Kenntnis zu nehmen, über was er schrieb. Von Kretzschmar aber stammt das bekannte Wort, der „Christus“ von Draeseke sei die größte oratorische Leistung der neueren Zeit, die bedeutendste Messiade seit Händel. Kretzschmar hat dem Werke einmal gewünscht, daß es ein „zweites Bayreuth finden möge, von dem aus es den Weg ins Volk nehmen“ könnte. Ob gerade Berlin der geeignete Schauplatz für dieses Werk ist, mag die Zukunft beweisen. Vorerst steht fest, daß die Aufführung erst einmal fortgesetzt werden muß, um überhaupt die Möglichkeit zur Gesamtbeurteilung zu geben; denn es genügt ja nicht, daß man den ersten Teil hört, um dann mit seinem Urteil schon fertig zu sein. Wie zum „Rheingold“ „Siegfried“, „Walküre“ und „Götterdämmerung“ gehören, so gehört zu „Christi Weihe“ auch „Christus als Prophet“ und „Tod und Sieg des Herrn“. Die voreiligen Beurteiler — von einem noch viel krasseren Fall vorerst zu schweigen — werden bis dahin Zeit haben, sich ein wenig mit dem Fall Draeseke zu befassen.

Nachahmenswert.

Von Dr. Fritz Tutenberg, Berlin.

Da hat ein Literaturmann, ehemaliger Theaterkritiker und feinsinniger Kunstkenner, namens Sten Hellberg, gleich zwei Lokale in Stockholm aufgemacht. Keine großen Gasthäuser mit Spiegelscheiben und ähnlichem Drum und Dran, sondern kleine Schmuckkästchen, die er, als alter Kunstkenner und -liebhaber, mit vielerlei echten Kunstgegenständen und alten Italienern vollgestellt und verhängt hat. Diese beiden Lokale sind ein Treffpunkt der Künstler; aber außerdem findet sich hier alles zusammen, was mit der Kunst Berührung hat oder in Berührung kommen will: Presseleute, Kunstfreunde, Theaterbesucher usw. Beide Lokale tragen, der Vergangenheit ihres Besitzers entsprechend, Namen von Werken schwedischer Künstler, das eine heißt „Bränndatomten“ (nach Strindbergs „Scheiterhaufen“ [wie es im Deutschen heißt]), das andere „Bäckahästen“ (nach Kurt Atterbergs Märchenoper „Das Bachpferd“ oder „Wogenroß“ — wie sie bei ihrer reichsdeutschen Uraufführung in Dessau genannt wurde. — Es ist übrigens kein „Rhinozeros“ gemeint, sondern eine schonische Sagengestalt.)

Nun aber hat dieser Kunstfreund und gute Gastwirt noch das Restaurant im berühmtesten Freiluftmuseum Europas „Skansen“ übernommen. Sein Erstes war, den schaffenden jungen

schwedischen Musikern zu helfen. Statt das Publikum die ganze Woche mit Jazz zu delektieren, veranstaltet er jeden Dienstag einen Abend schwedischer Volksmusik und Musik leichterer Art mit einem Streichorchester; zwischendurch werden neue Lieder erstmals aufgeführt. Jede Woche gibt es eine andere Vortragsfolge, und jeder schwedische Musiker, der repräsentativ genug ist, wird herangezogen. Der Eintritt ist frei.

Das ist eine Tat von großer Bedeutung. Der junge schöpferische Musiker bekommt Gelegenheit (abgesehen von der finanziellen Unterstützung), zunächst mit kleineren Werken vor die Öffentlichkeit zu treten, um bekannt zu werden. Gleichzeitig wird das Niveau der Unterhaltungsmusik gehoben, — und die schwedischen Besucher damit vertraut gemacht, daß Komponisten nicht immer alle tot sind. — Darüber hinaus erscheinen die aufgeführten Werke jetzt in der „Edition Suecia" im Druck (eine Veröffentlichung der schwedischen Komponistenvereinigung, verlegt bei Breitkopf & Härtel in Leipzig).

Wie wäre es, wenn man auf diese Art und Weise auch den jungen deutschen Komponisten helfen würde??? Sicher sind bei uns im Land Plätze genug, wo das möglich wäre; wir würden damit eine Ehrenpflicht der schaffenden Generation gegenüber erfüllen. Und uns selber erbauen.

Buntes Allerlei.

Das Auftreten von Nichtariern auf deutschen Bühnen. Amtlich wird verlautbart: Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda hat an die Landesregierungen folgendes Ersuchen gerichtet:

„In zunehmendem Maße wird beobachtet, daß Nichtarier, die bereits verschwunden und großenteils offenbar ins Ausland geflüchtet waren, in Theatern, Variétés, Kabaretts usw. wieder auftreten. Ich weise darauf hin, daß das Auftreten auf deutschen Bühnen von der Zugehörigkeit zu einem der Fachverbände der Reichstheaterkammer abhängig ist (§ 4 der Ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz, RGBl I Seite 797) und daß Nichtariern die Aufnahme in diese Verbände gemäß § 10 der bezeichneten Verordnung regelmäßig verweigert wird. Ich bitte deshalb, die Polizeibehörden anzuweisen, in allen in Frage kommenden Fällen den Nachweis der Verbandszugehörigkeit zu verlangen, und wenn er nicht erbracht werden kann, das Auftreten zu verhindern. Ich stelle weiter anheim, Fälle, in denen eine Verbandszugehörigkeit nachgewiesen wird, zur Kenntnis des Präsidenten der Reichstheaterkammer zu bringen, damit der Fall einer Nachprüfung unterzogen wird.

Ich bitte um nachdrückliche Durchführung meines Ersuchens. Es darf nicht dahin kommen, daß sich das Publikum gegen das Auftreten von Elementen, von denen es bereits befreit zu sein glaubte, mit Selbsthilfe zur Wehr setzt."

Damit dürften wohl nun auch endlich alle Nichtarier aus den leitenden Stellungen unserer Theater, wo sie noch immer als Dramaturgen, Kapellmeister etc. wirken, verschwinden, da ihr Walten an solchen Stellen um ein Vielfaches schädlicher ist, als das einfache Auftreten als Sänger, Schauspieler und dergl.

Arbeiter spenden einen Kulturzug. Anläßlich zweier Freivorstellungen des „Waffenschmied" für die 2600 Mann starke Belegschaft der Daimler-Benz-Werke in der Jahnhalle zu Gaggenau wurde von der begeisterten Zuhörerschaft eine Anregung des badischen Arbeiterführers, Pg. Fritz Plattner, aufgegriffen, die in vorbildlicher Weise zur Ausbreitung deutscher Kulturgüter beitragen soll. Die Arbeiter der Daimler-Benz-Werke werden durch freiwilligen Lohnverzicht für das Badische Staatstheater einen sogenannten „Kulturzug" erstellen, der aus Personen- und Kulissenwagen bestehen wird und dem Badischen Staatstheater die Möglichkeit geben soll, seine Kunst auch zu den Arbeitern entfernt liegender kleinerer Landgemeinden zu tragen.

Eine Orgel ohne Pfeifen. Dem französischen Physiker Prof. Armand Givelet und dem Orgelbauer Eloy Coupleux ist die Konstruktion einer elektrischen Orgel gelungen, die

mit Spieltisch, Manualen, Registerzügen und Pedalanordnung äußerlich das Bild einer gewöhnlichen Orgel bietet, die aber anstelle des Pfeifwerkes eine elektrische Röhrenanlage zeigt. Mit Lautsprechern werden die in Schallwellen umgewandelten elektrischen Schwingungen verbreitet. Als Vorzüge dieser Erfindung bezeichnet man die Verringerung der Anschaffungskosten und die große Raumersparnis. Wie die „Frankfurter Zeitung" erfährt, sind in Frankreich bereits vier elektrische Orgeln in Sendesälen und Kirchen in praktischem Gebrauch. Die größte dieser Orgeln im Sendesaal von „Radio Paris" hat 66 elektrische Register, weitere Orgeln sind im Bau, darunter eine „Protativ-Orgel" für Konzertzwecke, die leicht zu transportieren und in wenigen Stunden aufzustellen ist.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Werner Wehrli: „Das Vermächtnis", tragische Oper (Luzern).

Flotow: „Rübezahl" in der Bearbeitung von Rudolf Senger (Braunschweig, 10. März).

Ernst Schliepe: „Der Herr von gegenüber", kom. Oper (Danziger Staatstheater, 23. Febr.).

Bernhard Zeller: „Deutsche Mythe", Tanzspiel (Duisburg).

Jean Poueigh: „Perkain", Oper (Paris).

Jaromir Weinberger: „Auf Rosen gebettet", Operette (Prag).

Konzertwerke:

Kurtfriedrich Pistor: Solosonate für Bratsche (Rostock, Erich Seidl).

Maria Hofer: Volks-Singmesse, Liturgisches Gedicht von Richard Seyß-Inquart (Wien).

Fritz v. Bose: Klavierkonzert c-moll, op. 32 (Mitteldeutscher Rundfunk).

Ernst Lothar v. Knorr: Concerto grosso für 2 Orchester (Düsseldorf).

Edmund v. Bork: Präludium und Fuge für Orchester (Rom).

Paul Gläser: „Es ist vollbracht", Oratorium (Großenhain, 11. März).

Ludwig Weber: „Der Natur" f. gem. Chor u. Orchester (Mülheim a. R.).

Jan Bresser: Violinkonzert in d-moll (Düsseldorf).

Hans Wedig: Passionskantate für 2 Soli, gem. Chor und Orch. (Essen, 20. März unter Joh. Schüler).

Paul Hindemith: Symphonie „Matthis der Maler" (Berlin, 12. März).

Hermann Grabner: „Gesang zur Sonne" f. Altsolo, Ch. u. Orch. (Halle).

Wolfgang Fortner: Konzert für 2 Soloviolinen, 1 Solocello und Streichorchester (Basel).

Paul Coenen: Konzert für Orgel und Orchester (Berlin).

Karl Seidemann: Zweite Sinfonie (Hagen).

Hugo Distler: Orgelpartita über „Jesus Christus unser Heiland" (Berlin, 17. März).

Hans Wedig: Passionskantate f. 2 Soli, gem. Chor, Orchester (Essen, 20. März).

Ernst Reinstein: „Cyklopen", Chorkantate (Zittau unter Leitung von Oskar Schneider).

Waldemar v. Baußnern: Trio aus dem Nachlaß (Mskrpt.) und

Kurt Schubert: Kleine Stücke für Violine und Kl. und gem. Chöre (Berlin, 9. März).

Herbert Brust: „Spielwerk", Bläserquintett (Ostmarkenrundfunk, 12. März).

Gust. Ad. Schlemm: Streichtrio (9. März, Deutschlandsender).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Mozart: „Figaros Hochzeit" in der textlichen Neugestaltung von Dr. Siegfried Anheißer (Köln, Anfang April).

Wilhelm Kempff: „Familie Gozzi" Oper (Stettin, Ende April)

PARISER UR- bzw. ERSTAUFFÜHRUNGEN im I. Vierteljahr 1934.

G. Dandelot: Klavierkonzert (Urauff.)

v. Franckenstein: Lieder (Urauff.)

Lazare-Levy: Streichquartett (Urauff.).

Fromaigeat: Flötensonatine (Urauff.).

Rohozinsky: Klaviertrio (Urauff.).

Duperier: Tombeau, Orch. (Urauff.).

H. Barraud: 3 Préludes f. Klavier n. Poème f. Orch. (Urauff.).

Trebinsky: Streichquartett (Urauff.).

Ferroud: Bläsertrio (Urauff.).

Fitelberg: 4 Etüden, Sonate für Klavier, Streichquartett, Violinsuite (Urauff.).

L. Aubert: 3 Lieder (Urauff.).

Paffani: Suite für Streicher (Urauff.).

L. Durey: III. Streichquartett (Urauff.).

Staelenberg: Klaviervariationen (Urauff.).
Pirion: Klavierſtücke (Urauff.).
D'Ollone: Temple-Suite, Orch. (Urauff.).
Leo Haßler: Luſtgarten,
J. P. Krieger: Trio-Sonate,
Erlebach: Harmon. Freude
J. S. Bach: Flötenſonate G-dur
} erſte Aufführung in Frankreich
Bach-Honegger: Franz. Suite, Orch. (Urauff.).
Milhaud: Songes. Orch. (Urauff.).
Delannoy: Symphonie (Urauff.).
Rouſſel: 2. Bacchus-Suite (Urauff.).
Gallon: Quintett, Harfe u. Streicher (Urauff.).
J. S. Bach: Sonata a tre (Arrang. Caſella).
Schubert: Trio-Sonate (Caſella).
Vuillermoz: Bläſerquartett (Urauff.).
H. Horne: 3 Klavierſtücke (Urauff.).
M. Orban: Streichtrio (Urauff.).
Vellones: 2 Lieder f. Sopran (Urauff.).
Jean Cras: 3 bretoniſche Lieder (Urauff.).
Bozza: Suite im alten Stil (Urauff.).
Neugeboren: Kleine Serenade (Urauff.).
Ferroud: Bläſertrio (Urauff.).
Rivier: Streichtrio (Urauff.).
Haydn: Cassation F-dur (nach dem Berliner Manuſkript arrang. von Fendler).
Filip Lazar: Bläſertrio (Urauff.).
Prokofieff: Quintett f. Bläſer u. Streicher.
Hindemith: Duos en canon (2 Violinen).
Couperin-Cortot: Concert dans le goût théâtral für Orcheſter.
Françaix: Concertino, Kl. u. Orch. (Urauff.)
Manziarly: Triptyque f. Geſ. (Urauff.).
Bozza: Offrande lyrique, Orch. (Urauff.).
Simon: „Licht u. Schatten" Poeme f. Violoncell u. Orch. (Urauff.).
Krenek: „Suite du Triomphe" f. Orch.
Mozart: 19tes Klavierkonzer F-dur.
Lazarus: Symphonie avec Hymne (Urauff.).
Delannoy: Petite Suite für Orch.
Webern: 5 Mouvements für Streicher.
Mozart: 5 Contredanses (1791).
Demarquez: Barcarolle für 2 Klaviere.
Ferroud: Serenade für 2 Klaviere.
Harſanyi: Pièces für 2 Klaviere.
Ropartz: Serenade champêtre (Urauff.).
Vl. Vogel: Ritmica ostinata f. Orch.
Szymanowſki: Symphonie mit Klavier.
Ibert: Flötenkonzert (Urauff.).
Goleſtan: Concert roumain f. Viol. (Urauff.).
Lamirault: Valse triste (Urauff.).
P. Lucien: Klavierſonatine (Urauff.).
Caſadeſus: Chant du Mistral f. Violine.
Leclair: Violinkonzert D-dur.
Martelli: Streichquartett (Urauff.).
Martinu: Klavierquintett (Urauff.).
Mozart: Kanon für 4 Soprane (Ave Maria, Alleluja, Lacrimoso etc.).
Turina: Symphonie sevillane.
J. Nin: Alte ſpaniſche Geſänge.
San Juan: Initiation (Liturgie règre).
Ch. Sohy: Streichquartett (Urauff.).
Loucheur: Klarinetten-Sextett (Urauff.).
Soulage: Variationen f. Bratſche (Urauff.).
Breville: Fantaisie f. Cello (Urauff.).
Bondeville: Marine f. Orcheſter (Urauff.).
Donastia: Aquarelles basques (Urauff.).
Espla: Canciones playeras (Urauff.).
Harſanyi: „Lebensfreude" muſik. Kinozeichnung (Orch.-Urauff.).
Vuillermoz: Kammerkonzert (Urauff.).
Staromirſky: Preludes f. Klav. (Urauff.)
Tomaſi: Ajax f. Orch. (Urauff.)
Jaubert: Suite française (Orch. Urauff.).
Arenſky: Silhouettes für 2 Klaviere.
J. Manen: Concerto di camera.
Chaſins: Parade für Orcheſter.
Paſſani: „Amour et grammaire" f. Orch.
Jolivet: Streichquartett (Urauff.).

A. v. R.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 2. Febr.: Nikolaus Bruhns: Präludium u. Fuge e-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — Philippus Dulichius: „Gloria patri" f. 8ſt. Ch. — J. S. Bach: „Komm, Jeſu, komm" Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 9. Febr.: Max Reger: Introduktion u. Fuge e-moll (vorgetr. v. Herbert Collum). — Phil. Dulichius: „Gloria patri" f. 8ſt. Chor. — Günter Raphael: „Vom jüngſten Gericht" f. gem. Ch.

Freitag, 16. Febr.: Samuel Scheidt: Aeoliſche Fantaſia (vorgetr. v. G. Ramin). — Joh. Eccard: „Vom Leiden Chriſti" f. 6ſt. Ch. — Joh. Herm. Schein: „O Domine", Mot. f. 6ſt. Ch. — Joh. Kuhnau: „Tristis est anima mea", Mot. f. 5ſt. Ch.

Freitag, 23. Febr.: Dietr. Buxtehude: Präludium u. Fuge g-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Komm, Jeſu, komm", Mot. f. 2 Ch. — Joh. Chriſtoph Bach: „Unſer Leben iſt ein Schatten", Choralmot. f. 2 Ch. — H. Schütz: „Selig ſind die Toten", Mot. f. 6ſt. Ch.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 13. Jan.: Max Reger: Phantasie und Fuge über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern" f. Orgel. — Arnold Mendelssohn: Motette zum Epiphaniasfest f. gem. Chor. — Joh. Eccard: „Maria wallt zum Heiligtum" f. 6st. Chor. — Heinrich Schütz: „Lobt Gott mit Schall" f. 4st. Chor.

Sonnabend, 20. Jan.: Gottfried Müller: Zwei Orgelchoräle, Werk 3. — Heinrich Spitta: „Kyrie" und „Sanctus" aus der Deutschen Messe f. 3st. Knabenchor (Erstauff.). — Max Reger: Dankpsalm f. Orgel. — Joseph Haas: „Ein deutsches Gloria" f. 8st. Chor (Erstauff.).

Sonnabend, 27. Jan.: G. Frescobaldi: Passacaglia in B-dur f. Orgel. — Heinrich Schütz: „Viele werden kommen" und „Sammlet zuvor das Unkraut" f. 5st. Chor. — „In lectulo per noctes" f. 3 Fagotte, Cantus, Altus und Cembalo; „Das ist gewißlich wahr" Motette f. 6st. Chor.

Sonnabend, 3. Febr.: J. S. Bach: Toccata d-moll f. Org. — Gottfr. Aug. Homilius: Magnifikat Nr. 2 f. Ch. — Karl Heinr. Graun: 2 Motetten f. 4st. Ch.

Sonnabend, 10 Febr.: Fritz Lubrich d. J.: Fantasie u. Fuge d-moll (Erstauff.). — Gustav Schreck: „Woher kommt denn die Weisheit" f. gem. Ch. u. Baritonsolo. — Edvard Grieg: Drei Psalmen f. gem. Chor u. Baritonsolo.

Sonnabend, 17. Febr.: J. S. Bach: Präludium u. Fuge d-moll. — Josquin de Prés: Stabat mater f. 5st. Ch. — Joh. Eccard: Zwei Motetten f. 5- u. 6st. Ch.

Sonnabend, 24. Febr.: Hermann Simon: Choral „Christus, der ist mein Leben" f. Org. — „Glückseligkeitsode" f. Singstimme u. Harfe. (Uraufführungen.) — Klopstock-Triptychon (Erstauff.).

Sonnabend, 3. März: J. S. Bach: Fantasie und Fuge in c-moll f. Orgel. — Albert Kluge: Kl. Passionsmusik f. 8st. Chor. — Arnold Mendelssohn: „Ich danke dir für deinen Tod" Motette f. 4st. Chor.

ANSBACH. Die alte Markgrafenstadt, an deren einstigem Hofe die Musik eine sorgsame Pflege erfuhr, weist auch in der Gegenwart eine Reihe von Darbietungen auf, die durchaus auf einem Niveau stehen, das sich mit mancher Großstadt vergleichen darf. Dank der eifrigen Arbeit der Genossenschaft „Haus der Volksbildung", die vor ein paar Jahren ein modernes Theatergebäude errichtete, werden in den Wintermonaten zahlreiche Abonnementsvorstellungen durchgeführt, zu denen meist erste Künstler der Münchner Oper verpflichtet sind. So ragte aus den bisherigen Aufführungen hervor ein Opern-Gastspiel „Die Toten Augen", wobei Kammersänger Fritz Krauß und Kammersängerin Felice Hüni-Mihacsek von der Münchner Staatsoper die Hauptpartien innehatten. Den Chor und das Orchester stellt das seit dieser Spielzeit auf eigenen Füßen stehende Stadttheater Fürth, mit dem auch verschiedene Operettengastspiele getätigt werden. Musikalischer Leiter der Opernaufführungen ist der bekannte Kapellmeister Dr. Rudolf Kloiber, der letztlich auch eine ausgezeichnete Aufführung von Puccinis „Bohème" dirigierte. Hildegard Ranczak und wiederum Fritz Krauß gaben hier Proben ihrer reifen Darstellungs- und Gesangskunst. — Das Konzertleben Ansbachs wird geleitet von dem jungen, überaus rührigen Stadtkantor Hermann Meyer, der als Dirigent des Sing- und Orchestervereins kürzlich im Rahmen seiner geistlichen Abendmusiken in der altehrwürdigen Johanniskirche neben Kantaten von Bach die Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen gemischten Chor von Johannes Brahms in einer nach jeder Richtung hin überragenden Einstudierung herausbrachte. Ein Konzert des Gesangvereins „Harmonie" darf deswegen besonders hervorgehoben werden, weil der Dirigent, Oberlehrer Beer, hier den Versuch unternahm, Fritz Volbachs „Mette von Marienburg" aufzuführen, ein Beginnen, das in Anbetracht der beschränkten Mittel Anerkennung verdient, obwohl die Ausführung naturgemäß nicht die letzten Erwartungen erfüllen konnte. Der Gesangverein „Frohsinn" beging vor wenigen Wochen das Jubiläum seines 80jährigen Bestehens und wußte unter seinem Chorleiter Robert Funk erneut seine hohe musikalische Kultur zu beweisen. Dr. F. J.

BAMBERG. Der Musikverein eröffnete den diesjährigen Konzertwinter mit einem Liederabend der Kammersängerin Maria Ivogün, die erstmals in Bamberg sang. Von ihrem Gatten Michael Raucheisen meisterlich begleitet, wußte sie mit ihrer ungekünstelten Interpretationskunst auch längst bekannte Lieder von Mozart, Schubert und Trunk in die Sphäre blutwarmer Lebensnähe zu heben. Den Höhepunkt im Musikleben unserer Stadt, die immer noch ohne eigenes Konzertorchester ist — das neu gegründete „Kampfbundorchester" konnte infolge innerer Krise noch nicht wirksam werden — stellte das Gastkonzert der Dresdener Philharmonie unter Werner Ladwig dar, das neben einer prächtigen Wiedergabe der ersten Symphonie von Brahms in c-moll für Bamberg

auch zwei interessante Erstaufführungen brachte: Paul Graeners mit übersichtlicher Formenklarheit und scharfkantiger Thematik gestaltete „Sinfonia breve" und Max v. Schillings' Violinkonzert op. 25, in dem sich Milly Berber der oft dominierend aufdringlichen Orchesterbegleitung gegenüber mit erstaunlich männlichem Spiel zu behaupten wußte. Den Freunden der Kammermusik bereitete das „Quartetto di Roma" der Herren Zuccani, Montelli, Perini und Silva einen auserlesenen Genuß, der für manche Zuhörer nur etwas getrübt war durch die technisch meisterhafte Interpretation der zwischen Boccherini und Verdi eingelegten, reichlich problematischen „Cantari alla Madrigalesca" des italienischen Neutöners Malipiero. Von den großen Solisten hörte man bereits zum zweiten Male in Bamberg Wilh. Backhaus, der wieder durch seine hohe, psychisch-manuelle Leistungsfähigkeit die restlose Anerkennung eines begeisterten Publikums erzwang. Aus dem bodenständigen Musikleben der Stadt ist neben einer gelungenen Morgenaufführung von Heinr. Zöllners „Columbus" durch die „Frankonia" unter Josef Strätz ein deutscher Abend des „Liederkranz Bamberg" zu nennen, der unter der zügigen Leitung Georg Bauers die Uraufführung von Werken einheimischer Komponisten (Franz Berthold, Heinrich Hild, Alfred Küffner, Otto Messeth) brachte. Gelegentlich eines volkstümlichen Konzertes der „Cäcilia" unter der Leitung von Georg Aumüller hörte man erstmals das Bamberger Streichquartett in seiner neuen Zusammensetzung (Schürer - Bauer-Hild - Knörl). Beachtliche Solistenleistungen zeigten bei verschiedenen Veranstaltungen Hans Knörl mit dem Cellokonzert von Schumann, Arthur Zapf als Pianist mit der großen C-dur-Fantasie des gleichen Komponisten. Das Stadttheater machte sich neben der stilvollen Pflege der guten alten Operette um die Wiedererweckung der Haydnschen Oper „Die Welt auf dem Monde" verdient. Franz Berthold.

BOCHUM. Im ersten Konzert legte Leopold Reichwein wieder ein Bekenntnis zu Bruckner ab, zu jenem Komponisten, dem er gefühlsmäßig am nächsten steht und dessen Werke er sich im Laufe der Jahre so erarbeitet hat, daß er mit ihnen restlos vertraut ist. Die 6. Sinfonie erklang in allen Sätzen wundervoll ausgeglichen. Der günstige Eindruck von Pfitzners auf dem Dortmunder Tonkünstlerfest aufgeführter cis-moll-Sinfonie verstärkte sich bei erneuter Bekanntschaft, obwohl die Wiedergabe Siebens zwingender und eindrucksvoller war als die des Bochumer Dirigenten. Die Gegenüberstellung der Pastorale und der Sinfonia domestica in einem Konzert erwies sich als äußerst interessant. Gottfried Müllers Variationen über das Volkslied „Morgenrot, Morgenrot" wurden erstaufgeführt. Man kann nicht behaupten, daß sich das gewählte Thema zum Variieren eigne; es wäre für den Komponisten vorteilhafter gewesen, wenn er sich auch in dieser Beziehung Reger zum Vorbild genommen hätte, anstatt nur dessen Kompositionstechnik nachzuahmen. Die Durcharbeitung ist bester Reger, von eigener Schöpferkraft verspürt man noch nichts. Als Solisten hörten wir die Cembalistin Else König-Buths (Bach), Georg Kulenkampff (Mozart) und Walter Gieseking (Schumann). Giesekings Spiel riß zu höchster Bewunderung hin. Dieser Pianist, dessen technisches Rüstzeug den Stempel der Vollkommenheit trägt, besitzt wirklichen Sinn für die Poesie des Klavierspiels. Er entwickelte einen romantischen Klang von bezaubernder Schönheit, musizierte schwärmerisch und draufgängerisch und adelte durch seine Musizierlust die Virtuosität des Finales.

Die Aufführung von Bruckners Großer Messe in f-moll durch den Städt. Musikverein war in jeder Beziehung diszipliniert, klanggerundet und von einer vorbildlichen Klarheit in den Fugen. Das gut aufeinander abgestimmte Solistenquartett bestand aus Hilde Wesselmann, Eva Jürgens, Hans Hoefflin und Oskar Jölli.

Rud. Wardenbach.

DANZIG. (Uraufführung im Danziger Staatstheater: Ernst Schliepe, „Der Herr von gegenüber".) Ernst Schliepes Gelegenheitswerk „Der Herr von gegenüber" fand am 23. Februar im Danziger Staatstheater seine erfolgreiche Uraufführung. Schliepes lustiger Einakter entwickelt mit den Personen der commedia dell'arte, die im Biedermeier-Gewand auftreten, eine harmlose Eifersuchtskomödie, die durch eine lebendig parodierende Musik unterstrichen wird. Die Formen der Musik sind die geschlossenen der alten Oper; neben der Buffoarie steht das Duett, Terzett und Finale. Schliepes Musik, durchaus modern mit gelegentlichen Seitensprüngen ins Atonale gehalten, parodiert mit einer beweglichen Motivik, ohne die bei Stilparodien üblichen derberen Mittel heranzuziehen. Gelegentlich kommt freilich neben der durchgehenden lebhaften Bewegung die lyrisch gespannte Melodik zu kurz, so daß eigentliche Kontrastmittel fehlen. Auf jeden Fall ist aber Schliepes Intermezzo ein lustiger Scherz, dessen sich wohl weitere Bühnen annehmen werden.

Der Erfolg der Uraufführung beruht nicht zuletzt auf der ausgezeichneten Wiedergabe unter der überlegenen Führung von Erich Orthmann und der Spielleitung von H. R. Waldburg mit den Sängerinnen Elsa Bast, Maria Kleffel, Betti Küper und den Sängern Hubert Klur und Axel Straube. G. Frotscher.

FREIBURG I. BR. Die Zeit des nationalen Aufschwungs, der Aufstieg zum dritten Reich hat natürlich auch das Freiburger Musikleben mit sich gerissen. Organisatorisch und ideell tritt der Umschwung am stärksten im Leben der größten Gesangsvereine hervor, die durch ihre Konzertabende in der Städt. Festhalle die Musikauffassung weiter Kreise aufs Stärkste beeinflussen. Auf diesem Gebiet ist zunächst die Auflösung des sozialistisch eingestellten Arbeiter-Sängerbundes zu vermerken. Die Eingliederung ihm früher angehöriger Sänger in den „Badischen Sängerbund" mit seinen 1055 Vereinen und etwa 30500 Sängern, der in der Person von Dr. Rathmann einen neuen und im Sinne der Neuordnung sehr tatkräftigen Führer erhalten hat, hat zur Verstärkung und Kräftigung der beiden großen bisherigen bürgerlichen Gesangvereine des „Männergesangvereins" und der „Concordia" geführt, die ihre bisherigen verdienstvollen Leiter, den zum Ehrenchormeister ernannten Wilh. Weiß und den Kirchenmusikdirektor Ernst Ketterer behalten haben. Beide Leiter und Vereine haben schon in Konzerten nationalen Gepräges ihr künstlerisches Gelöbnis abgelegt, im Sinne der neuen Zeit an deren Durchdringung mit deutschem Geist mitarbeiten zu wollen. Während die „Concordia" das mit dem ragenden Werke deutschen Bürgergeistes und Bürgerehre, mit dem Schillerschen „Lied von der Glocke" in der machtvollen Vertonung für Chor, 4 Solostimmen, Orchester (das Städtische Orchester) und Orgel von Max Bruch zum hallenden Ausdruck brachte, hatte Wilh. Weis ein ausgesprochen nationales Programm aufgestellt. Mit Textdichtern wie Maria Kahle und Baldur von Schirach, mit Vertonern wie Weis (Uraufführung des „Gebets der Toten"), Herm. Erdlen, Herm. Simon, Rich. Trunk, von Altmeister Karl Türk wurde dem Wesen des verinnerlichten völkischen Umschwungs nachdrücklichster Ausdruck gegeben. Auch im Stadttheater und damit auch in der Leitung der Symphonie-Konzerte hat der Umschwung zu einem Wechsel in der Leitung geführt. GMD Balzer hat sich in seinen alten Wirkungskreis Düsseldorf zurückgefunden und in seiner Neuanstellung den entscheidenden Einfluß auf das gesamte Musikleben der rheinischen Kunststadt erreicht, die ja fünfmal so groß ist wie Freiburg Br. mit seiner beinahe erreichten „Großstadt"-Einwohnerzahl von fast 100000 Einwohnern. Ein Rückblick auf Balzers künstlerische Tätigkeit in Freiburg kann sich nur auf den Ausdruck der Anerkennung und Dankbarkeit gründen. Andrerseits kann man sich mit der Wahl seines Nachfolgers in Franz Konwitschny (bisher Stuttgarter Landestheater) nur restlos befriedigt erklären. Das auch besonders im Hinblick auf seine nunmehr halbjährige Leitung der Symphoniekonzerte. Von seiner außergewöhnlichen musikalischen Begabung, von seinem stärksten künstlerischen Einfluß auf die schon nach kurzer Zeit seines Amtierens ihm eng verbundenen Orchestermitglieder sei nur der umfassenden Fähigkeit seines freien partiturlosen Dirigierens gedacht. Daraus erfließt natürlich eine staunenswerte gedächtnismäßige und ideelle Beherrschung des gesamten Orchester-Apparats. Der Programmcharakter der Symphoniekonzerte unter ihm ist in der Hauptsache auf deutsche Musik der Klassik und Romantik abgestellt. Eine Uraufführung des charakteristischen Werkes von Wilhelm Kempff „Friederizianische Ouvertüre" paßte sich dem heutigen nationalen Empfinden an. Unter den uns besuchenden Künstlern glänzte Wilh. Backhaus in dem echt und überzeugend romantischen Klavierkonzert von Rob. Schumann, Hans Bassermann bot uns im Jahr des feiernden Gedenkens an Brahms dessen charaktervolles Violinkonzert D-dur op. 77, Lubka Kolessa erinnerte verdienstvoll an das geistvolle Es-dur-Klavierkonzert von Liszt, dessen höchste klavieristische Ansprüche sie voll erfüllte.

Die Harms-Konzerte schreiten weiter auf ihren alten jetzt in mehr als 70 Vierteljahrs-Cyklen verdienstvoll verfolgten Bahnen der Übermittlung ausgewählten kammermusikalischen Edelguts namentlich deutscher Meister unter Heranziehung hervorragender Kammermusikvereinigungen und Solisten. Künstlerisch sehr fruchtbar wirken engere Beziehungen des Organisators Ernst Harms — das Brahms-Jahr erinnerte u. a. auch an seine persönlichen Beziehungen zu dem Lehrer von Brahms, zu Eduard Marxsen, (Hamburg 1806/07) — zu Wilh. Furtwängler. Die jährliche Einkehr des Philharmonischen Orchesters, die schon 1900 und 1903 unter Führung von Hans Richter und Rich. Strauß begonnen hat, brachte uns diesmal im Brahms-Jahr die 1. Sinfonie c-moll des Meisters. Diese Beziehungen erstrecken sich auch auf die kammermusikalische Auslese des ersten deutschen Orchesters, dessen Vereinigungen in zwei Harmskonzerten u. a. auch das monumentale Oktett F-dur von Schubert mit dem sieghaften Reiz der Klarinettenstimme zum Erklingen brachten. Aus der Reihe weiterer Solisten des 72. und 73. Cyklus seien die Namen des Riele Queling-, des Leipziger Gewandhaus-Quartetts, von Pauer, Gieseking herausgegriffen. Den weiten Wirkungskreis der Konzertorganisation Harms läßt auch ein dem Berliner Staats- und Domchor unter seiner neuen Leitung von Prof. Alfred Sittard gewidmeter Abend erkennen, namentlich aber, daß es gelang, den vielseitigen Künstler großen Formats den jetzt 75jährigen Ludwig Wüllner mit Freiburg zu verbinden: durch eine melodramatische Mitwir-

kung im Stadttheater (Hexenlied von Wildenbruch) mit der Musik des heimgegangenen Max von Schillings erinnerte er an die Möglichkeiten stärkster Wirkungen der gesprochenen Handlung mit Musik.

Auf dem Gebiet der Kammermusik ist das Hervortreten eines alten Instruments, der Gitarre, festzustellen. Ihr hiesiger, musikalisch sehr vielseitiger Vertreter Anton Stingl setzte das Instrument nicht nur als Generalbaß-Instrument ein, indem er in der bekannten Follia von Arc. Corelli den Generalbaß originalgetreu für die Gitarre übertrug, sondern führte auch sein eigenes sehr beachtliches und kompositionell gekonntes Trio op. 8 für Geige, Bratsche und Gitarre in Uraufführung vor. Die Gitarre scheint als Nachfolgerin und Erbin der Laute nicht restlos auch die Erbin von deren klanglicher Eigenart zu sein. Aber man wird ihr und ihren klangtechnischen Eigenheiten nicht einen Vorzug absprechen können: die Erziehung der Händel und Bach eigentümlichen Polyphonie und des alten Cembaloklanges. Musik für alte Instrumente findet seit geraumer Zeit in Freiburg eine besondere Pflege in dem Freiburger Kammertrio für alte Instrumente unter Führung von Edgar Lucas, eine hervorragende Vertreterin des Cembalo und des Clavichords ist Aenne Winterhalter. Diese alten Instrumente und eine dem Paulussaal von der verdienten Orgelfirma Welte und Söhne überwiesene Kammerorgel bildeten das begleitende und auch das selbständig auftretende instrumentale Element eines „Weihnachtssingens" des Reichsbundes „Volkstum und Heimat". Unter dieser Flagge segelt jetzt die frühere Ortsgruppe des „Finkensteiner Bundes" unter der Führung von Wilh. Ehmann. Und zwar mit entschiedenem, weit umgreifenden Erfolge. Er drückte sich u. a. auch darin aus, daß während und namentlich am Schluß des Singens eine gesangliche Teilnahme der Zuhörer erreicht wurde: mit der einstimmigen Volksweise für Chor, Instrument und Orgel „Alle Welt springe und lobsinge" verließen Sänger und Zuhörer singend den Saal, wie von letzteren auch schon vorher gesangliche Mitwirkung erbeten und erreicht worden war. Dr. v. Graevenitz.

HALLE (S.). Der Wechsel allein ist das Beständige. Das Stadttheater hat abermals einen neuen I. Kapellmeister, der glücklicherweise nach der einjährigen ausgezeichneten Tätigkeit J. Schülers keine Enttäuschung bedeutete. Bruno Vondenhoff hat sich dank seiner jugendlichen temperamentvollen Art, seines untadeligen technischen Könnens und seiner unbestechlichen Treue gegenüber dem Werk schnell die Gunst des Publikums und der Kritik erworben. Seine Ausdeutung der Meistersinger, des Palestrina, dessen Ansprüche in höchst achtunggebietender Weise erfüllt wurden, und des Freischütz standen auf bedeutender Höhe. Walter Trolldenier, der bisher nur der Operette vorstand, hat jetzt auch einen Teil des Opernspielplans übernommen und sich mit dem Waffenschmied in seinem neuen Amt gut bewährt. Zigeunerbaron und Vogelhändler, sorgfältig studiert, verfehlten nicht ihre alte Anziehungskraft. Von Neuigkeiten wurde H. Streckers Aennchen von Tharau freundlich aufgenommen. Als Gast wirkt zeitweilig Hanns Roessert am Pult, der früher hier ständig tätig war und jetzt den Barbier von Bagdad in guter Form herausbrachte.

Die eignen Sinfoniekonzerte des Stadttheaterorchesters sind weggefallen, dafür ist es stärker an den Veranstaltungen der Philharmonie beteiligt. Das erste Konzert brachte Pfitzners Sinfonie cis-moll (instrumentiert nach dem Streichquartett) unter Leitung des Komponisten, der sein Werk sowie Schumanns d-moll-Sinfonie mit überzeugender Kraft gestaltete. Beethovens Leonore II und Bruckners Vierte wurden dem Hörer durch Vondenhoff als inspiriert Nachschaffenden in ihrem innersten Wesen nahegebracht. Auch erlebte in diesem Konzert ein gefühlsstarker Orchestergesang von Heinz Schubert, Die Seele, mit Martha Fuchs als Solistin ihre eindrucksvolle Uraufführung. Höhepunkt des dritten Abends war Rudi Stephans Musik für Orchester.

Eine treue Zuhörergemeinde sammelte wieder Benno Plätz mit seinem Kammerorchester um sich. Sein Aufgabenkreis ist durch die Zusammensetzung eindeutig begrenzt, und Werke wie Händels Concerto grosso c-moll, Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 4, Teile aus Mozarts Divertimento Nr. 17, auch die mit konzertierenden Elementen durchsetzte Sinfonie Le soir von Haydn erlebten saubere und stilvolle Aufführungen. Dagegen fällt Beethovens Violinkonzert schon aus dem Rahmen des Möglichen heraus.

Des Totenfestes gedachte die Rob. Franz-Singakademie unter Prof. Dr. Alfred Rahlwes mit einer die starken Stimmungswerte zu starkem Eindruck verdichtenden Wiedergabe der Nänie und des Requiems von Brahms. Mit dem Lehrergesangverein unternahm derselbe Dirigent einen Ausflug in die deutsche Romantik, die durch Marschner, Loewe und Franz charakteristisch vertreten war. Viel wertvolles, z. T. wenig bekanntes Musikgut wurde dabei in edler Form erschlossen.

Auch um die Kammermusik machten sich verschiedene hallische Künstler verdient. Anita Wendt (Klavier) und Arthur Bohnhardt (Geige) erfreuten in Werken von Händel, Reger und Schumann durch sorgfältig aufeinander bezogenes und temperamentvolles Zusammenspiel, Irma Thümmel (Klavier) hat mit Hans Bü-

low (Geige) und Otto Kleist (Cello) ein Klaviertrio gegründet, das im Vortrag von Haydn und Beethoven gesunde Musikalität offenbarte, während die mitwirkende Altistin Susi Schoembs-Schneider mehr durch die Güte ihres Materials als durch einwandfreie Behandlung desselben und Gestaltungskraft fesselte. Zum Tag der Hausmusik trat der KfDK mit einem künstlerisch gelungenen Lieder- und Kammermusikabend (aus 3 Jahrhunderten) hervor, dessen dritter Teil ausschließlich hallischen Komponisten gewidmet war (Schwendler, Rahlwes, Kleemann, Gittel, Frey). In einem eigenen Liederabend gab Kurt Wichmann, von Theo Blaufuß feinfühlig begleitet, Proben seiner in jeder Hinsicht reifen Kunst. Unser Heldenbariton Hans Wrana bewies, daß er auch als Sänger von Liedern und besonders Loewe-Balladen ein Künstler von ansehnlichem Format ist. Sehr musikalisch begleitete Josef Zofel. Dr. Hans Kleemann.

HEIDELBERG. Das Musikleben Heidelbergs stand, so sehr auch auf ihm die Not der Zeit lastet, immerhin auch während des letzten Konzertwinters und der Sommermonate auf einer künstlerischen Höhe, um die uns manche größere Stadt beneiden kann. Der Sieg der nationalen Bewegung hat auch hier eine erfreuliche Vereinheitlichung der künstlerischen und wirtschaftlichen Kräfte hervorgerufen, die sich hoffentlich in der Folgezeit noch mehr auswirken wird.

Der Bachverein eröffnete seine Konzertreihe mit einem festlichen Konzertabend des Städtischen Orchesters, verstärkt durch Mitglieder des Pfalzorchesters, bei welchem kein Geringerer als der Altmeister Richard Strauß den Dirigentenstab führte. Gute Aufführungen von Haydns „Jahreszeiten“ und Bachs Johannes-Passion, sowie eine Brahms-Gedenkfeier befestigten den bekannten guten Ruf des Bachvereins-Chores unter seinem Leiter, Professor Poppen. Des weiteren vermittelte der BV. eine Reihe genußreicher Kammermusik- und Solistenkonzerte, aus denen der Abend des Klinglerquartetts, des Elly Ney-Trios und ein Liederabend von Maria Ivogün (trotz eines minderwertigen Programmes) hervorgehoben seien.

Die Städtischen Symphoniekonzerte unter dem neuen Städtischen Musikdirektor Kurt Overhoff, dem das Musikleben unserer Stadt einen sehr bemerkbaren Aufschwung verdankt, erfreuten durch die Reichhaltigkeit ihrer Programme, weniger durch die Auswahl der Solisten, unter denen nur der treffliche Pianist Willy Hülser (Düsseldorf) hervorragte. Die seit 1932 eingeführten sommerlichen Serenadenkonzerte im Schloßhofe haben sich gut eingebürgert und bilden schon heute einen unentbehrlichen Bestandteil unserer Konzerte.

Aus der Fülle sonstiger Veranstaltungen seien genannt: Ein Konzert Furtwänglers mit dem Berliner Philharmonischen Orchester und Edwin Fischer, dem allgewaltigen Pianisten, eine interessante Wagnerfeier des Liederkranzes mit dem „Liebesmahl der Apostel“, die Kammermusikabende des Heidelberger Rudolf Stolz-Streichquartetts und des Mannheimer Karglquartetts, eine großzügige Wagner-Gedenkfeier des Richard Wagnerverbandes Deutscher Frauen mit dem Städt. Orchester unter Overhoff und Professor Panzer als Redner. Brahmsfeiern veranstalteten ferner die hiesige Pianistin Irmgard Weiß mit den Herren Stolz (Violine), Schaper (Cello) und Mühlhäuser (Horn), sowie das Städt. Konservatorium.

Das Städtische Theater hat manche Wandlungen erlebt. Nachdem zwei Jahre lang der Spielplan sich auf Schauspiele, öde Schwänke und miserable Operetten beschränkt hatte, gelang es der Initiative des neuen Städt. Musikdirektors Overhoff, die Oper zu neuem Leben zu erwecken. Eine Anzahl durchschnittlich auf beachtlicher Höhe stehender Vorstellungen lohnte die energische Arbeit, und so gelangten folgende Werke im Laufe des Winters zur Aufführung: „Die Entführung aus dem Serail“, „Fidelio“, „Barbier von Bagdad“, „Troubadour“, „Waffenschmied“, „Madame Butterfly“ und der „Fliegende Holländer“. Mit dem jetzt begonnenen Winter hat ein neuer Intendant die Zügel ergriffen Herr Kurt Ehrlich aus Schwerin, der allen Anzeichen nach auch unser Theater der kulturellen Höhe zuführen wird wie sie die neue Zeit mit ihren hochstrebenden künstlerischen Zielen verlangen muß.

Nicht unerwähnt mögen die musikalischen Veranstaltungen der hiesigen Ortsgruppe des „Kampfbundes für Deutsche Kultur“ bleiben. Außer der hier bereits besprochenen großangelegten Festkundgebung im Heidelberger Schloßhofe (Beethovens IX. Symphonie, Alfred Rosenberg als Festredner) fanden drei klassische Kammermusikabende, die von dem einheimischen Stolz-Quartett mit den ersten Bläsern des Städt. Orchesters bei stilvoller Kerzenbeleuchtung in der Kapelle des Friedrichbaues gegeben wurden, warmen Beifall. O. Seelig.

HEIDELBERG. In der Reihe der „Abendmusiken junger Musiker“, die von Kantor Karl Linder — der kürzlich einem Rufe nach Berlin folgte — ins Leben gerufen wurden, fand jetzt die zweite Abendmusik statt, die unter Leitung von Paul Keßler stand und Werke von Telemann, Bach, Hugo Herrmann und Fritz Reuter brachte. Den Höhepunkt bildete aber zweifellos die Uraufführung der Chaconne für Violine, Cello und Orgel op. 19b von Paul Coenen, dem

jungen auch als Cellisten bekannten Berliner Komponisten. In dem durch soviel krampfhaftes und oft beziehungsloses Suchen gekennzeichnetem zeitgenössischen Schaffen nimmt das Werk Coenens eine Sonderstellung ein insofern, als es anknüpft an das bewährte Gut der Vergangenheit und sich damit auseinandersetzt. Neben dem Zurückgreifen auf alte Kirchentonalität (Phrygisch) sind harmonisch Beziehungen zu Max Reger feststellbar, die aber nie den Stempel eines kopierenden Epigonentums tragen. Die Form der Chaconne wird, der alten Tradition sich entgegenstellend, stark aufgelockert zugunsten einer von Ekstase erfüllten melodischen Linie, die die Klangmöglichkeiten der ihr anvertrauten Instrumente geschickt ausnützt. Im Ganzen also ein gelungener Wurf. Interpreten der hervorragenden Uraufführung waren Hans Bender, Violine, ferner Adolf Müller, Cello, und Paul Keßler, Orgel, dessen ausgezeichnete oganistische Leistungen noch besonders lobende Erwähnung verdienen (Fritz Reuter, Passamezzo-Variationen; Bach, Präludium u. Fuge h-moll).

Bruno Penzien.

KIEL. (Erwin Zillinger: „Der zoologische Garten", Erstaufführung in Kiel.) Mit diesem Konzertwerk hat der Schleswiger Domorganist Zillinger etwas im Thema ganz Neues Eigenartiges geschaffen. Der Titel, das muß man schon sagen, gibt Rätsel auf. Mancher mag an ein oratorienähnliches Gebilde in der Art von Haydns „Schöpfung" denken, ein anderer an ein Liederspiel, das Stimmungen aller Art zum musikalischen Ausdruck bringt. Der Komponist will dem Verhältnis von Tier und Mensch, der Geschöpfe zueinander, künstlerische Gestalt geben in der Absicht, mit diesem allgemein menschlichen Problem einen möglichst weiten Hörerkreis zu erfassen. Grundlage für seine musikalische Schöpferarbeit wurde ihm eine sinnvolle Zusammenstellung von Gedichten, die dieses Problem behandeln. Es finden sich in dem Text Gedichte von Rilke, Hermann Claudius, von Ernst Peters und anderen. Gedichte mit verbindendem Inhalt geben den Zusammenhang.

Im ersten Teil hören wir da von einem Ehepaar, das sich frohgelaunt in einen Zoo begibt: Känguruh, Krokodil, Papageien werden bewundert. Beim Anschauen des vielen Lebens stellt sich Nachdenklichkeit ein. — Die Gedichte des zweiten Teiles behandeln nun das Leid der in Gefangenschaft lebenden Tiere, und im dritten Teil kommt dann besonders das Verhältnis zwischen Mensch und Tier zur poetischen Darstellung.

Ein äußerst reizvolles musikalisches Gewand umhüllt das Ganze, wobei der Komponist sich von dem Bestreben leiten ließ, praktische Gebrauchsmusik zu schaffen. Vierstimmiger Chor, zwei Solisten (Sopran und Bariton) und ein kleines Kammerorchester: Streicher, Klavier, einige wenige Blasinstrumente (darunter Saxophon) und Schlagzeug genügen ihm als Mittel zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten. Es ist das Werk also etwas für die Musikpflege in kleineren Orten, wo große Chöre und große Orchester nicht zur Verfügung stehen. — Zillinger hat den Mut zur Melodie und auch zur Schlichtheit. Ein ganz herrlicher Humor lebt in der Musik des ersten Teiles. In behaglichem Walzerdreiviertel schlendert der Eingangschor dahin. Dann gibt es dort ein Baritonstück, das von drolligen Einfällen nur so strotzt. Die besonderen Wertstücke des Ganzen liegen in dem ernsten, zweiten Teil; hier meldet sich der fein empfindende Kirchenmusiker, der eine sehr poetische Ader hat und der der Tiefgründigkeit seiner Textvorlagen ganz wundervoll aparten Ausdruck zu geben weiß. Die musikalischen Höhepunkte des zweiten Teiles erreicht der Schluß zwar nicht mehr, jedoch gibt es auch da noch genug wertvolle Eindrücke. Nur hätte man bei dem religiösen Charakter der Gedichte dieses Teiles gerade von dem Kirchenmusiker Zillinger doch Stärkeres erwartet.

In der Behandlung des instrumentalen Teiles zeigt sich Zillinger als ein Könner von Rang, der die Instrumente aufs feinste gegeneinander abzuwägen weiß. Nirgends Überladung, nirgends ein Überschreiten der Schönheitsgrenze. — So stellt sich also diese Gabe des Komponisten als ein saft- und kraftvolles Werk dar, an dem jeder Hörer, — der verwöhnte ebenso wie der ungeübte, — sofort unmittelbar teilhaben kann. Das Werk macht froh und besinnlich zugleich und ist eine wunderbare Mischung von gemütvoller Heiterkeit und tiefem Ernst. Wegen der Eigenart seiner Haltung, der Sicherheit in der Gestaltung der Motive und Melodien, der interessanten Rhythmik und nicht zuletzt wegen der aparten Färbung des Klanglichen stellt dieses Konzertwerk entschieden eine Bereicherung der Literatur dar.

Der Erfolg der Kieler Aufführung unter der ausgezeichnet feinfühligen Leitung Hans Gahlenbecks, mit dem städt. A-cappella-Chor und tüchtigen Solisten, war jedenfalls ein unbestrittener und der Eindruck auf die Hörer ein sehr starker.

A. Maas.

LEIPZIG. In die Vorweihnachtszeit fallen noch eine Reihe Konzerte, die erst heute behandelt werden können. Da ist zunächst einmal eine wohlgelungene, nur im Agnus Dei etwas zu stark verbreiterte Aufführung der selten gehörten „Graner Messe" von Liszt und das Te Deum von Bruckner durch den Riedelverein, der unter Max Ludwigs Leitung damit aufs Neue seine führende Stellung im Leipziger Musikleben kundtat.

Möge ihm das Neue Jahr die ſo dringend nötige finanzielle Unterſtützung bringen, ferner einen Zuwachs an friſchen, jugendlichen Stimmen. Soliſten dieſes Konzertes: Ilſe Helling-Roſenthal (Sopran), Meta Jung-Steinbrück (Alt), Hans Hoffmann (Tenor), Philipp Göpelt (Baß), an der Orgel: Karl Hoyer. — Eine im choriſchen Teil faſt durchweg ausgezeichnete Aufführung des „Liebesmahls der Apoſtel" konnte man in einer Wagner-Feier Leipziger Männerchöre (Teutoniabund) zum 70. Geburtstag des dirigierenden Guſtav Wohlgemuth hören. Leider ſtand die Orcheſterſtärke (Vereinsorcheſter des Leipziger Männerchors) in keinem Verhältnis zu dem aufgebotenen Maſſenchor. Das „Brauſen des Heiligen Geiſtes" war nicht erſchütternd und vermutlich hätte darauf kein Apoſtel ſonderlich reagiert. — Von Orcheſterkonzerten beſuchte ich vertretungsweiſe das achte Gewandhaus-Konzert. Schuricht dirigierte ungemein plaſtiſch Brahms' 2. Sinfonie und, in einer ganz perſönlichen Auffaſſung, Schuberts B-dur-Sinfonie Nr. 5: verſchleiert und traumhaft unwirklich, nur im letzten Satz offener. Noch ſollen die tragiſchen Kräfte ſchlummern, wenngleich ſie ſich bereits in ſchmerzlichen Akzenten ankündigen. So dürfte Schuricht gedacht haben. Louis Graveure ſang mit ſeiner herrlichen Stimme einige Händel-Arien mit nicht gerade ſtilgemäßer Orcheſterbegleitung. — Das 2. Sinfonie-Konzert der Deutſchen Bühne ſah Hans Weisbach als Dirigent, dem der glänzend gegebene „Don Juan" von Strauß beſſer zu liegen ſcheint als Tſchaikowskys V. mit ihrer großartigen Apotheoſe auf das Heilige Rußland. Die bezaubernd muſikaliſch ſpielende Poldi Mildner hatte ſich mit Brahms' d-moll-Klavier-Konzert zu beſchäftigen: eine Nymphe, die mit Felsblöcken hantiert. — Ein Beethoven-Konzert des Konſervatoriumsorcheſters unter Walther Daviſſon erfreute namentlich durch die ſehr lebendige, elaſtiſche Wiedergabe der 1. Sinfonie, das von Annelieſe v. Thüle geſpielte Violinkonzert iſt jedoch nicht als konzertreife Leiſtung anzuſprechen. Die Technik iſt gut, aber der unreinen Töne waren es eine Legion.

Von den 4 Mozart-Kammermuſiken des Genzel-Quartetts konnte ich leider nur ein Konzert beſuchen. Ich freue mich, mein früheres Urteil über dieſe Vereinigung ändern zu können. Die Genzels ſind auf dem Wege, ausgezeichnete Mozartſpieler zu werden. Bleibende Eindrücke hinterließ eine Gewandhaus-Kammermuſik. Ausführende: Günther Ramin (Cembalo), Reinhard Wolf (Viola d'amore), Paul Grümmer (Viola da Gamba). Herrlichſte alte Muſik von Meiſtern des Barock (Loeillet, Arioſti, Purcell, Buxtehude etc.) war zu hören. Ramins Ausnützung der Cembaloregiſter in Bachs D-dur-Partita Nr. 4 geht jedoch zu weit. — In einem Konzert zugunſten der Winterhilfe hörte man erſtmals Lieder von Kurt Taut, dem Bibliothekar der Muſikbibliothek Peters. Daß in der Bruſt dieſes Muſikwiſſenſchaftlers ein warmes Muſikantenherz ſchlägt, erfuhr man hier. Gar manche dieſer echtempfundenen, von Margarete Welz mit innerer Anteilnahme geſungenen Lieder könnten ſich mit Ehren auf zeitgenöſſiſchen Liedprogrammen ſehen laſſen. Weiterhin angemerkt zu werden verdient die am gleichen Abend ſtattgefundene Uraufführung einer „Braten-Kantate" nach Wilhelm Buſch für Kinder- oder Frauenchor und Schulorcheſter von Hannes Bauer, ein friſches, humorvolles, dabei leicht ausführbares Werk, deſſen ſich unſere Schulen gerne annehmen werden.

Endlich ſind noch 2 Klavierabende zu erwähnen. Zunächſt ein ſehr anregender Beethoven-Abend Fritz Weitzmanns. Die erhabene Seele der langſamen Sätze hat ſich dieſem ausgezeichneten Pianiſten aber noch nicht ganz erſchloſſen. Noch zu ſehr iſt er hier dem unruhigen romantiſchen Rubato ergeben. Gerade z. B. der erſte Satz der Mondſcheinſonate erfährt dadurch eine ſubjektive Verkleinerung. — Der treffliche Anton Rohden erfreute an ſeinem Klavierabend vor allem durch ſein delikates, ausgewogenes Mozartſpiel (C-dur-Sonate, K.V. 330), während wir ſeinem Schumann noch einen Schuß von jugendlichem Enthuſiasmus gewünſcht hätten. Wilhelm Weismann.

MÜNCHEN. Sehr bedeutend war die Zahl der Orcheſterkonzerte in den letzten Wochen, zumal eine Reihe feſtlicher Anläſſe und Jubiläen zu ihrer Steigerung nicht unweſentlich beitrug. Münchens ſtädtiſches Orcheſter, die Philharmoniker, konnten auf ihr vierzigjähriges, bezw. fünfundzwanzigjähriges Beſtehen zurückblicken. Im Jahre 1893 hat Hofrat Franz Kaim in der Erkenntnis, daß München neben dem durch Operndienſt vollauf beſchäftigten Theaterorcheſter eine hohen und höchſten Anſprüchen gewachſene Konzertkapelle bedürfe, das urſprünglich nach ihm benannte Orcheſter begründet. 1908 ging dieſes in ſtädtiſche Regie über. In den Jahrzehnten ihres Beſtehens haben die Philharmoniker unermeßliche, aus dem Muſikleben Iſarathens nicht mehr fortzudenkende Kulturwerte geſchaffen. Unvergeſſen ſind die zahlreichen Muſikfeſte und zykliſchen Aufführungen, die durch dies Orcheſter ermöglicht wurden, unvergeſſen die zahlreichen Kunſtreiſen, die die Münchener durch ganz Deutſchland, Öſterreich, die Schweiz, Italien und Frankreich führten, unvergeſſen die Pflege klaſſiſchen Beſitzes wie zeitgenöſſiſchen Schaffens durch die Abonnementskonzerte, die neben den muſikaliſchen Akademien des Staatsorcheſters ſich längſt

eine ebenbürtige Stellung erobert haben. Besonders bedeutsam ward das Wirken der Philharmoniker in den Jahren des Wiederaufbaus. Denn hier brach sich in entscheidender Weise die Erkenntnis Bahn, daß Genuß bester Musik nicht ein Vorrecht bevorzugter Gesellschaftsklassen sein darf, sondern gleichmäßig allen Schichten der Bevölkerung zugute kommen muß. Die Einrichtung der „Volkssinfonie-Konzerte" zu billigsten Eintrittspreisen, der „Populären Konzerte", die allsonntäglich mit wertvollen Vortragsfolgen den Kampf gegen minderwertige Unterhaltungsmusik, insbesondere jazzhafter Prägung und undeutscher Artung, aufnahmen, erfüllten eine kunsterzieherische Aufgabe höchsten Ranges und gewannen vor allem die der Kunst teilweise entfremdete Nachkriegsjugend dem Musik-Erleben wieder zurück. Auch hat die Leitung der Philharmoniker seit Jahren bereits für die erwerbslosen Volksgenossen eintrittsfreie Sinfoniekonzerte unter der Stabführung namhafter Dirigenten veranstaltet und damit einer dringendsten sozialen wie künstlerischen Verpflichtung in beispielhafter Weise genügt. Die Münchener Philharmoniker haben das Glück genossen, fast durchweg persönlichkeitsstarke, von deutschem Musikempfinden durchblutete musikalische Führer am Pulte zu sehen. Ich nenne nur Hermann Zumpe (1895—97), Ferdinand Löwe (1897—98 und 1908—14), Felix von Weingartner (1898—1905), Georg Schneevoigt (1905—08), Peter Raabe (1903—07), Walter Courvoisier (1907—08), Hans Pfitzner (1919—20) und endlich Siegmund von Hausegger (1899—1902 und 1920—34).

Der jetzige musikalische Führer, Hausegger, leitete denn auch das erste der offiziellen Jubiläumskonzerte. Max Regers „Gesang der Verklärten" eröffnete das Programm. Die sehr freie und willkürliche Art, in der der Bearbeiter Karl Hermann Pillney mit der Regerschen Originalpartitur umgesprungen ist, muß freilich Bedenken grundsätzlicher Art erwecken. Es brauchte schon der großartigen Deutung der Eroica, die den Abend beschloß, um über die Verstimmung, die diese Entstellung der Reger-Partitur weckte, einigermaßen hinwegzukommen. Die enge künstlerische Verbindung, in der die Philharmoniker und die Münchener Konzertgesellschaft für Chorgesang stets gewirkt haben, ward durch eine weihevolle Aufführung von Haydns „Schöpfung" unter der Leitung von Adolf Mennerich neu bestätigt. Hervorragende Solisten wie Amalie Merz-Tunner, Marius Andersen und Ernst Osterkamp unterstützten aufs eindringlichste die Güte der Chor- und Orchesterleistungen. Von echt deutschem Musiziergeist war das der Führung Peter Raabes anvertraute Jubiläumskonzert getragen, das Webers „Freischütz-Ouvertüre" und die zweite Sinfonie von Brahms in beglückend authentischer Wiedergabe bescherte. Herrlich spielte Rudolf Metzmacher Robert Schumanns Cellokonzert. Wenn Hans Pfitzner am Pulte erscheint, läßt sich stets ein gründliches Aufräumen mit jeglicher Art billigen oder gar pultvirtuosen Programmschemas erwarten. So war es auch diesmal: gleich die erste Nummer, Marschners „Templer-Ouvertüre", eine begeisterungweckende „Ehrenrettung", dann ein hingegebenes Werben um die A-dur-Serenade op. 16 von Brahms und Haydns D-dur-Sinfonie (mit dem Hornsignal) und schließlich als Abschluß ein Juwel deutschen Musikschaffens, des Meisters Käthchenouvertüre. Das letzte der Jubiläumskonzerte leitete Georg Schneevoigt, der mit einer sehr bedeutenden Wiedergabe der Bahmsschen c-moll-Sinfonie begann, um dann mit dem zweiten Teil der Vortragsfolge zum zeitgenössischen finnischen Musikschaffen überzuleiten. Das Klavierkonzert „der Fluß" von Selim Palmgren (Solistin Sigrid Sundgren-Schneevoigt) führt in seinem etwas breiten und eintönigen Strome manche impressionistisch reizvolle Einzelheit mit sich. Die Tondichtung „Orjan poika" (Der Sklavensohn) von Toivo Kuula mutet wie eine Auseinandersetzung der finnischen Volksseele mit dem Vorbild Richard Wagners an. Alle Fesseln der Harmonie schüttelt die „Karelische Rhapsodie" von Uuno Klami ab, Urinstinkte werden entfesselt, denen jedoch noch nicht Klärung und Läuterung vergönnt ist. Doch braust der Sturm echter Begabung durch das Werk.

Unter den Städten, die Richard Strauß aus Anlaß seines 70. Geburtstages im Juni ihre Huldigung darbringen, mußte seine Vaterstadt München eine der ersten sein. Die Ehrung durch die Stadt mit einer Ansprache des Oberbürgermeisters Fiehler erfolgte im ersten Festkonzert der Philharmoniker, in dem Siegmund v. Hausegger den selten gespielten „Macbeth" und „Heldenleben" in Anwesenheit des Meisters außerordentlich eindringlich interpretierte. Dazwischen erklangen das Vorspiel und die „Friedenserzählung" aus „Guntram". Letztere hatte in Helge Roswaenge einen stimmedlen Vertreter gefunden. Ein weiterer Abend brachte, vom Domchor unter Berberich ohne jede Instrumentalstütze gesungen, die „Deutsche Motette", deren virtuose Wiedergabe schon beim letzten Brucknerfest entzückt hatte, die reizende Bläser-Serenade op. 7 unter Mennerichs Leitung, die Cellosonate op. 6 (Rud. Metzmacher und Aug. Schmid-Lindner) und einige Stücke aus dem Liedschaffen des Meisters (Hanns Hermann Nissen). Im Volkssinfoniekonzert vereinte Adolf Mennerich die sin-

fonische Fantasie „Aus Italien" mit der „Burleske" (Klavier Emmy Braun) und „Till Eulenspiegels lustigen Streichen". Die bedeutenden Eindrücke dieser Festwoche fanden ihre letzte Steigerungsmöglichkeit beim glanzvoll abschließenden Abend des Staatsorchesters, mit dem Hans Knappertsbusch „Don Juan", „Suite aus der Musik zum Bürger als Edelmann" und „Domestica" zur Aufführung gelangen ließ. Eine Opern-Festwoche folgt Anfang Juni.

In München begann auch die „Banda fascista" ihre große Konzertreise durch Deutschland. Zwei Eigenschaften zeichnen dies unter der straffen musikalischen Leitung von C. M. Valenti Cavaliere Domenico stehende Blasorchester vor allen Dingen aus: das musikantische Temperamentsfeuer und die technische Brillanz des Spiels. Freilich, was die Banda bringt, ist in erster Linie, wenn ich so sagen darf, Freilichtmusik, die nach dem Spiel auf freien Plätzen drängt. Im Konzertsaal dagegen, insbesondere in dem verhältnismäßig kleinen Münchener Odeon, machte sich zuweilen ein gewisser Überklang bemerkbar. Die virtuosen Höhepunkte erreichten die Gäste mit der 2. Ungarischen Rhapsodie von Liszt (herrlicher Klangzauber der Holzbläser!), Tschaikowskis tonmalerisch so ergiebiger „Ouvertüre 1812" und einer nicht minder farbenprächtig gespielten Rigoletto-Fantasie. Dagegen erwies sich der Versuch, den ersten Satz der Schubertschen h-moll-Sinfonie mit den Mitteln des Blasorchesters zu bewältigen, als Fehlgriff.

In einem Kompositionsabend machte Rudolf Bode mit seinem eigenen Liedschaffen bekannt. Der Komponist läßt in warmempfundener, dem Wortakzent sich anschmiegenden Lyrik fast durchwegs der Singstimme die Vorherrschaft und knüpft damit teilweise wieder beim vorschubertschen Liede an. Der volkstümliche Zug tritt dadurch stark hervor. Bode ist ein echter Lyriker, wenngleich sein Ausdrucksgebiet etwas begrenzt ist. Margret Langen verhalf durch die Innigkeit ihrer Gestaltung dem Uraufführungsabend zu einem herzlichen Erfolg.

Die Staatsoper ergänzte ihr sehr umfassendes Puccini-Repertoire durch das „Mädchen aus dem goldenen Westen". Hans Knappertsbusch dirigierte; Hildegard Ranczak-Schaetzler gestaltete die Titelrolle mit einer darstellerischen und gesanglichen Ausdrucksglut, die nur an größten Vorbildern zu messen ist. Das Haus erdonnerte von Beifall.

Dr. Wilhelm Zentner.

MÜNSTER. (Uraufführung: Richard Greß, op. 55 „Serenade für Orchester".) Man hat es sich angewöhnt, von jedem neuen Komponisten einen eigenen, möglichst „epochemachenden" Stil zu verlangen und von jedem zur Uraufführung gelangenden Werk die Erfüllung eines zukunftsmusikalischen Ideals zu erwarten. Das muß man sich ernstlich abgewöhnen, da sonst nur wenige neuere Werke kaum auch nur einmal zu Gehör kommen würden. Manches treffliche und hörenswerte Werk eines nicht „epochalen" Komponisten müßte dann verborgen bleiben. Eine respektable Arbeit, die man zu dieser Gruppe neuerer Kompositionen rechnen kann, ist die „Serenade für Orchester" des schwäbischen Komponisten Richard Greß, die soeben in Münster unter der Leitung des jugendlichen Georg Ludwig Jochum ihre beachtete Uraufführung erlebte. Die Komposition ist ein Variationenwerk, dessen Stärke im Strukturellen liegt. Als Thema hat Greß ihr eine Melodie aus dem Lochheimer Liederbuch (All mein Gedanken, die ich hab) zugrundegelegt, die eine vorwiegend aus dem Melodischen stammende Abwandlung erfährt. Sie zeigt jene Greßschen Eigentümlichkeiten, die wir bereits von seiner Symphonie (ZFM 1931 Juliheft) kennen, an die das Werk qualitativ auch anschließt. Besonders gefällt uns an dem Werk die sorgsame Abwägung reizvoller Instrumentierungen und die formale Geschlossenheit, hingegen die Komposition einen gewissen Schwung und größere Weitbogigkeit noch vertragen könnte. Formal wäre es wohl glücklicher, wenn der Komponist statt mit einer ohne großen Aufschwung verlaufenden Durchführung die Serenade zu schließen, eine krönende Fuge an den Schluß setzen würde. Die Verknüpfung der Sonatenform mit der Variationsform, wie sie Greß hier darlegt, ist interessant, jedoch nicht genügend verschmolzen, als daß man diesen Versuch als gelungen bezeichnen könnte. Musikdirektor Jochum hätte dem Werk stärkere Akzente aufsetzen und größere Gliederungen vornehmen müssen, die den Erfolg gewiß wesentlich hätten steigern können. Gerhard Kaschner.

SALZBURG. Infolge persönlicher Gegensätze innerhalb des Mozarteumsorchesters kam es zur Scheidung von zwei Gruppen, von denen sich nun jede als eigenes Orchester konstituierte. Dies hatte auch die Einstellung der herkömmlichen Orchesterabonnementskonzerte der Internationalen Stiftung Mozarteum zur Folge. Das Orchester der Theatermusiker, ursprünglich zum Teil dem Mozarteumsorchester zugehörig, veranstaltete auch bereits einige Konzerte, die eine ernste Bemühung an den Tag legten, aber die notwendige Dirigierbegabung vermissen ließen. Eine solche zu gewinnen, wäre wohl die wichtigste Aufgabe. An kammermusikalischen Darbietungen war kein Mangel. Zu den Konzerten unter Führung Theodor Mül-

lers, die an ihrer nun schon langjährigen Tradition einer Programmgestaltung aus Klassik und gediegener Moderne festhalten — man hörte neben unseren großen Meistern klassischer Zeit etwa Max Regers Streichquartett op. 109, eine Auswahl Egon Kornauthscher Kammermusik —, kamen wieder die Abonnementsveranstaltungen Karl Stumvolls, die gerne einmal etwas weniger Bekanntes ans Licht ziehen, einen Vorklassiker, eine ungewöhnliche Besetzung und dergleichen. Sie besitzen ob solcher „Entdeckungen" einen dankbaren Zuhörerkreis. Stellen sie doch, an kein festes Ensemble gebunden, von Zeit zu Zeit wieder interessante, hier selten gehörte Künstler heraus. Ich nenne von solchen etwa die talentvolle Sängerin Riquette Wehrle oder den Virtuosen auf der Harfe Dr. Albert Riester. Dem Gedenken Max v. Schillings galt eine Aufführung des Hexenlieds im Rahmen der Kammerkunstabende Franz Ledwinkas. Einen recht interessanten Einblick in H. P. Hubers kammermusikalisches Schaffen bot ein Kompositionsabend dieses jungen Salzburger Künstlers. Lieder, Violin-, Flöten- und Quartettmusik, überall findet sich des Eigenartigen, Beachtenswerten. An den Darbietungen waren besonders die Sängerin Irene Reichl und das Mozartquartett verdienstvoll beteiligt. Von den Solisten dieses Winters gehören die Pianisten Heinz Scholz und Sus. Narbeshuber hierorts bereits zu den guten Bekannten, desgleichen der junge, strebsame Geiger Norbert Hofmann. Den frühreifen Virtuosentyp vertritt der Cellist Amedeo Baldovino. Helge Roswaenge, von der Bühne bestens bekannt, stellte sich nun auch als nicht minder bezaubernder Konzertsänger vor. Er erschien mit seiner Gattin Ilonka Holndonner, die ebenfalls bedeutende Gesangsqualitäten besitzt. Nicht als Notwendigkeit empfand man das Konzert des vom Rundfunk und Film her sattsam bekannten Tenors Josef Schmidt. Wenn wir noch eines Operngastspiels „Tosca" mit Jolanthe Garda und Kalenberg und einer recht reizvollen Vorstellung der Wiener Sängerknaben (unter anderem mit dem Singspiel „Bastien") gedenken, ist das Wesentliche gesagt. Dr. Roland Tenschert.

SCHWERIN (Meckl.). Der nach Werner Ladwigs bedauerlichem Fortgang verpflichtete GMD Dr. Ernst Nobbe begann seine Schweriner Tätigkeit mit einer die lyrischen Momente stark betonenden Lohengrin-Aufführung, wußte mit den beiden örtlichen Neuheiten, Irmlers Claudine von Villa Bella und Tschaikowskys Eugen Onégin, wohl zu fesseln und war auch weiterhin dem Werke Richard Wagners (Tannhäuser in der Pariser Fassung, Meistersinger und Parsifal) ein treuer, kundiger Sachwalter. Nach einer kurzen Führung der Intendanzgeschäfte durch Dr. Nobbe übernahm der Operndirektor der Wuppertaler Bühne, Fritz Mechlenburg, die Gesamtleitung der Mecklenburgischen Staatsbühne. Seine Interpretation des Nibelungenringes und von Figaros Hochzeit ließen bereits echte musikalische Führerqualitäten erkennen, so daß man der neuen Spielzeit mit gutem Vertrauen entgegensehen kann. Der langjährig bewährte Staatskapellmeister Lutze war ein guter Vermittler der stimmungsreichen Hirtenlegende von Eugen Bodart und der dramatischen Schlagkraft eines Verdi in dem hier kaum bekannten Maskenball. Mehrfache Gastspiele von Jenny von Thillot (Aida), Walther Ludwig (Friedemann Bach) und Hilde Singenstreu (Aida und Sieglinde) dienten neben einer Reihe weiterer Opern und Operetten der gewünschten Abwechslung im Spielplan. — An Neuheiten gab es in den ersten vier Konzerten der Staatstheaterkapelle, die noch unter Leitung Dr. Nobbes standen, eine symphonische Dichtung von Irmler und zwei Orchestersätze von Overhoff, beides Werke, die in ihrer stark hervortretenden lyrischen Form der Wesensart des Dirigenten auf das glücklichste entsprachen. Solistisch wirkten an diesen Abenden mit: Professor Gustav Havemann (Beethoven Violinkonzert), Karl Knochenhauer als stilgerechter Vermittler der Arpeggiosonate Schuberts in einer eigenen Bearbeitung für Cello und Orchester, Erna Hauer-Aubel (Wesendonklieder und Isoldens Liebestod) und Hans Beltz (Beethoven Klavierkonzert c-moll). Das fünfte Konzert leitete sicher und zielbewußt Professor Josef Frischen (Hannover). In dem letzten Johannes Brahms gewidmeten Konzert unter Mechlenburgs anregender und zielklarer Stabführung wußte die Leipziger Pianistin Elisabeth Holzheu durch dynamische, geistig vertiefte Beherrschung des d-moll Klavierkonzertes stark zu fesseln. Zu wahrhaft musikalischen Feierstunden wurden die beiden Konzerte der Dresdner Philharmoniker unter Werner Ladwig. Die vier Kammermusikabende des Schweriner Streichquartetts zeichneten sich wiederum durch vorbildliche Programmgestaltung und erlesene künstlerische Wiedergabe aus. Am letzten Abend verabschiedete sich der langjährige Führer dieser Kammermusikvereinigung, Konzertmeister Karl Krämer von der Stätte seines Wirkens, dem hier die Freunde dieser edlen Kunst unvergessene Stunden echten künstlerischen Genusses zu danken haben. Mit der Kunst in Schwerin bleibt sein Name in guter Erinnerung verbunden.

A. E. Reinhard.

ULM/Donau. Auch im vergangenen Winter war es nicht möglich, eine größere Anzahl von Sinfoniekonzerten zu veranstalten. Das Orchester

des Stadttheaters hatte zu viel andere Arbeit zu leisten. Für größere sinfonische Aufgaben mußten zudem Verstärkungen herangezogen werden, die aus Zeitmangel nicht genügend in den Stamm eingeschmolzen werden konnten. So mußten wir uns wieder mit zwei Sinfoniekonzerten begnügen. In einem setzte Otto Schulmann seine Bemühungen um Brahms mit der Vierten fort, ohne die nötige Ausgeglichenheit des Tonkörpers zu erreichen. Besser gelang dies seinem Kollegen Karajan im zweiten Konzert mit Tschaikowskys Pathetique, wenngleich er gut getan hätte, seine Kraft an einem andern Werk zu erproben. Dankbar war man für die Bekanntschaft mit Debussys „Nachmittag eines Faun". In Mozarts d-moll Klavierkonzert erwies sich Karajan auch als frisch zupackender Pianist.

Das Rückgrat unseres Musiklebens bildeten nach wie vor die Aufführungen des Vereins für Klassische Kirchenmusik. Allen Bachfreunden zur Freude brachte Fritz Hayn das seit dem Krieg hier nicht mehr gehörte Weihnachtsoratorium, ferner zu Ehren von Haydn und Brahms die Jahreszeiten mit Ria Ginster als Hanne und das Deutsche Requiem (Orgel: Adolf Kern). Eine Weihestunde seltener Art bereitete Karl Straube mit den Thomanern, die sich sogar der Tücke der Münsterakustik gewachsen zeigten. Mit Chor und Orchester der Liedertafel führte Hayn geschmackvolle Programme durch. Mehr interessant als überzeugend war der improvisatorisch anmutende „Totentanz" von Wilhelm Kempff.

Die Kammermusik wurde etwas stiefmütterlich behandelt. Auch die Morgenfeiern des Stadttheaters kamen hierin über Ansätze nicht hinaus. Konzertmeister Schad entpuppte sich im Vortrag von Reger und Hindemith als Geiger mit einwandfreier Technik und musikalischem Empfinden.

Eine Arbeitsgemeinschaft bemühte sich, den Anschluß an die moderne Musik herzustellen. Willy Henzler, der verständnisvolle Musiklehrer der Oberrealschule, studierte Hindemiths Schuloper „Wir bauen eine Stadt" ein mit großem Erfolg bei jung und alt. Weniger bahnbrechend nahm sich daneben Hermann Reutters musikalisch wertvoller „Neuer Hiob" aus, während sich Tochs Lehrspiel „Das Wasser" als unfruchtbare Konstruktion erwies.

Die Oper hatte im letzten Winter einige große Tage. So in erster Linie mit der Neueinstudierung von M. von Schillings „Mona Lisa", bei der Orchester und Solisten (vor allem Käthe Bürkner in der Titelrolle) außergewöhnliche Leistungen vollbrachten. Weniger auffallend, aber um so nachhaltiger war eine vorbildliche Einstudierung der „Lustigen Weiber" mit Helga Kittel als Frau Fluth. An Weihnachten erschien zum erstenmal Pfitzners „Christelflein" im Spielplan der Ulmer Bühne. Verantwortlich für den erfreulichen Hochstand der Oper zeichnen die Kapellmeister Karajan, Schulmann und Kojetinsky und Intendant Erwin Dieterich, der die meisten Opern in Szene setzte. F. W.

WUPPERTAL. Trotz schwerer wirtschaftlicher Sorgen konnte ohne Störung die letzte Opernspielzeit glücklich zu Ende geführt werden. Dieser schöne Erfolg ist nicht zum geringen Teil der geschäftlichen und künstlerischen Leitung unserer Wuppertaler Bühnen zu verdanken. Die Eintrittspreise wurden von vornherein möglichst niedrig gehalten, so daß sich der in seinem Einkommen mehr oder weniger Geschädigte den Theaterbesuch nicht zu versagen brauchte. Für die Erwerbslosen gab es mehrere Vorstellungen bei freiem Eintritt. Den Wünschen der Bevölkerung Rechnung tragend, brachte der Spielplan durchweg nur solche Werke, deren Anziehungskraft feststeht.

Wenn in der Pflege der Oper auch die deutschen Meister nicht vergessen werden — wir hörten in der 2. Spielhälfte: Figaros Hochzeit, Die Zauberflöte von Mozart, Tannhäuser von R. Wagner, Undine von Lortzing, Martha von Flotow, Evangelimann von Kienzl — so neigt sich die Wagschale doch zu Gunsten eines Thomas (Mignon), Leoncavallo (Bajazzo), Mascagni (Cavalleria rusticana), Verdi (Maskenball, Aida, Othello), Puccini (Manon Lescaut).

Die Vorstellungen sind als gute Durchschnittsleistungen zu bewerten. Als besonders gute Darbietungen seien hervorgehoben: Figaros Hochzeit, worin unter Leitung von Fritz Mechlenburg echter Mozartgeist den Abend umwehte. Echt und gewandt war das Spiel von Ernst Gerlach in der Titelrolle. Musterhaft klangen die von Heinz Anraths einstudierten Chöre.

Mit künstlerischer Feinheit leitete Franz von Hoeßlin die Zauberflöte. Gehaltvolles Spiel und stilvoller Gesang zeichneten den Tamino des Josef Banding aus. Technisch klar und flüssig zeichnete Käthe Munk die Königin der Nacht. Frisch und tonrein erklangen die Priesterchöre.

Anläßlich des 75. Geburtstages des Komponisten wurde Kienzls Evangelimann geboten, dessen melodische Volkstümlichkeit und musikalische Charakterzeichnung F. Mechlenburg ins beste Licht setzte. Als örtliche Erstaufführung hatte unbestrittenen Erfolg Puccinis jugendliches, lyrisches Drama Manon Lescaut, die Verwässerung eines Romans, wobei die Musik über den Text den Sieg davonträgt. Überreich ist die melodische Erfindung, natürlich die Harmonik,

farbenprächtig die Malerei der Stimmung. Verstreut als Blüte in die Handlung ist u. a. ein wundervolles Menuett und Madrigal. Das Werk hatte Dank einer ausgezeichneten Aufführung einen nachhaltigen Erfolg. —

Die wenigen bisher im soeben zu Ende gehenden Winter 1933/34 stattgefundenen Konzerte brachten eine gediegene Auswahl der besten Vokal- und Instrumentalwerke aus älterer und neuerer Zeit. Da auch die Eintrittspreise niedrig bemessen waren, erfreuten sich die Veranstaltungen trotz der wirtschaftlichen Ungunst eines guten Besuches.

Die Konzertgesellschaft (Dirig. H. Schnackenburg) gab aus Anlaß der einjährigen Kanzlerschaft Adolf Hitlers in feierlichem Rahmen ein eindrucksvolles Festkonzert mit H. Pfitzners tiefgründigem „Von deutscher Seele", mit größtenteils tüchtigen einheimischen Kräften. Über die erfolgreiche Uraufführung des verstorbenen Wuppertaler blinden Organisten H. Pfeiffer „Gesang an die Sonne" ist in der Dezember-Nummer der ZFM eingehend berichtet worden. Zur Feier des Totensonntags erklang „Ein deutsches Requiem" von J. Brahms, tiefen Eindruck hinterlassend. Als eine glückliche, sehr freundlich aufgenommene Ausgrabung erwies sich Mozarts Idomeneo, in der Neubearbeitung von H. Schnackenburg. Wichtige Kulturarbeit leistet der von H. Grote umsichtig geleitete Barmer Bach-Verein. Ausgezeichnet wiedergegeben wurde u. a. die Motette „Singet dem Herrn", sowie Fugen, Orgelchoräle des Thomaskantors. Hoch zu bewerten sind die Leistungen des Barmer Konservatoriums (Direktor Everts) in Händels Messias, des Barmer Oratorien-Chors (Dirigent H. Suderau) in Zöllners auf Bibel- und Lutherworte gestütztem in edler Volkstümlichkeit erklingendem Luther-Oratorium; der von J. Arnold geleiteten Musikalischen Gesellschaft in Weckmanns schöner Kantate „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird", in Chören von Mozart, Gallus, Brahms; der Elberfelder Kurrende (Erich von Baur) in den Fest- und Gedenksprüchen von J. Brahms; die Volks- und Kunstgesänge der größeren Männerchöre: Columbus, Gesangverein der städt. Beamten, u. a. — Erlesene Perlen der sinfonischen Literatur — Haydns Sinfonie mit dem Paukenschlag, Beethovens 1., Brahms' 4., Bruckners 5. Sinfonie — geben einen interessanten Einblick in die Entwicklung dieser Kunstgattung. Orchestralwerke großen Stiles waren vertreten durch Haydns blühendes Cellokonzert (E. Grote-Elberfeld als Solist), Beethovens Violinkonzert (solistisch durch G. Havemann glänzend bestritten), Chopins f-moll Klavierkonzert (von E. Potthof-Elberfeld meisterhaft gespielt). Aus der Zahl sonstiger Meisterwerke leuchten hervor: Beethovens Egmont-Ouvertüre, Mozarts Deutsche Tänze, Bachs 1. brandenburgisches Konzert. — Wenig bedacht war die Kammermusik. Käte Heidersbach und Marcell Wittrisch-Berlin sangen vorbildlich, von Alfred Schmidt-Berlin feinsinnig am Flügel begleitet, Lieder und Arien von Schumann, R. Strauß, Bizet, Puccini. Tiefen Eindruck hinterließ der Sonatenabend von W. Smit und Renate Kreß, worauf selten gehörte Kompositionen von Nardini, Mozart und R. Strauß (Es-dur Sonate) stilvoll zu Gehör kamen.

Das Bestreben unserer Bühnenleitung (Intendant Paul Smolny) in möglichst weiten Kreisen lebendige Teilnahme an dem Schaffen der beiden Theater in Barmen und Elberfeld zu erwecken, hat einen schönen Erfolg gezeitigt. Für die zahlreichen Mitglieder der „Deutschen Bühne" sind 6 Ringe gebildet, worin den Teilnehmern zu billigen Eintrittspreisen, je nach Rang und Platz zu 0.60 Mk. bis zu 3.80 Mk., erlesene, fleißig vorbereitete Werke vorgeführt werden. Außer dem umsichtigen Intendanten P. Smolny sind an führender Stelle tätig: Operndirektor Wilhelm Schleuning, Kapellmeister August Vogt, Chordirektor Eichhorn, Regisseur Heinz Arnold; Paul Mehnert und Albrecht Langenbuh bemühen sich um künstlerische Bühnenbilder.

Geflissentlich wird alles Oberflächliche, Wertlose von der Bühne ferngehalten, das echt Deutsche in den Vordergrund gestellt. Zur Aufführung gelangten während der vier ersten Wintermonate u. a. Wagners Meistersinger, Walküre, Siegfried; R. Straußens Rosenkavalier; E. Humperdincks Hänsel und Gretel statt der früheren seichten Weihnachtsmärchen; Lortzings Waffenschmied; Puccinis Bohème; die Operetten: Walzertraum, Förster-Christl. Sehr stimmungsvoll verlief die Sylvesterfeier. Chor und Solisten sangen u. a. mit Orchesterbegleitung Beethovens „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre"; glänzend wurde der 2. Akt der Fledermaus dargestellt. Der Rosenkavalier gab mehreren Solisten — Else Fieberg, Grete Berthold, Elli Mirkow, Hans Wunderlich, Hellmut Schweebs, Karl Walther — Gelegenheit zur Entfaltung ihrer gesanglichen und darstellerischen Leistung. Einen idealen Siegfried in Gesang und Spiel lernten wir in Fritz Pesson kennen. Mit überzeugender Verinnerlichung sang H. Wunderlich den Wanderer. Else Fiebich war als Brünhilde eine treffliche Bühnenerscheinung mit ausdrucksvollen Stimmitteln. Das Gastspiel der Scala Mailand zeichnete sich aus durch ein einheitliches, unübertroffenes Zusammenspiel aller Beteiligten, feinen Instinkt für alles Theatermäßige, impulsives Temperament, selten anzutreffendes Gefühl für Kleinkunst.

H. Oehlerking.

RUNDFUNK-KRITIK

BAYERISCHER RUNDFUNK. Nun da die Einzelsender wieder selbständig in der Programmgestaltung geworden, heißt es für alle, kräftig den Aufbau zu fördern. Die Qualitätskurve darf nicht weiter nach abwärts stoßen, sondern wir alle haben dafür zu sorgen, daß sich das Niveau des Rundfunkes so weit als möglich und trotz der Hörermassen hebt. Der Februar brachte die Auflösung der Sendergruppen; so befand sich auch der Bayerische Rundfunk in ausgesprochenem Übergangsstadium. Die vielen Schallplattenkonzerte scheinen darauf hinzuweisen, daß das ersehnte Geldschiff noch nicht eingetroffen. So kann sich der Bayerische Rundfunk noch keine großen Opernübertragungen, keine Orchesterkonzerte aus der Tonhalle, dem Odeon leisten; muß sich vorläufig noch mit „funkbearbeiteten" Opern aus dem Senderaum behelfen: musikalisch arg zusammengestrichene Aufführungen von „Figaros Hochzeit" und des „Don Carlos". Dort zwei funkisch lehrreiche Fehlbesetzungen. Der Figaro Wildhagens in der Stimmlage viel zu „schwarz", der Almaviva Voggenauers dagegen viel zu hell; so entstand ein völlig verdrehtes Hörbild. Die Besetzung des „Don Carlos" erstklassig. Martha Martensen, Lissy Bühler, Andersen und die Funkentdeckung des Baritons Fäcknitz. Selbstverständlich, daß beide Sendungen zu treuen Händen Hans A. Winters in Tempo und geistiger Durchdringung bestens aufgehoben waren. Karl List dirigierte eine köstliche „Fledermaus"; spritzig, witzig. An den ganzen Faschingssendungen wurde übrigens wieder einmal die Tatsache deutlich, wie sehr echter Humor an den Dialekt gebunden ist. Damit werden alle diesbezüglichen Übertragungen blitzartig ins rechte Licht gerückt. Die nun vorliegenden Erfahrungen werden sich bei den Großsendungen des nächstjährigen Karnevals nützen lassen.

Wie sehr der Bayerische Rundfunk noch mit sich selbst beschäftigt ist, wie wenig also noch vorläufig die lebendige Verbindung zum Münchner Musikleben funktioniert, das haben wir zu unserm „funkbesessenen" Leidwesen erfahren müssen. Denn neben der völlig unnötigen Kollission zweier Bruckner-Symphonien an demselben Abend (die 3. im Funkhaus, die 4. im Volkssymphoniekonzert) hatte man im Bayerischen Rundfunk keinerlei Notiz vom 40jähr. Jubiläum der Münchner Philharmoniker (5 Orchesterkonzerte), ebenso keinerlei Notiz von der groß angelegten Richard Strauß-Feier (4 Veranstaltungen) genommen. Man hätte doch wahrhaftig das eine oder andere Konzert übernehmen können, um zu beweisen, wie eng man mit dem Münchner Musikleben verbunden ist. Das Alles sind bedauerliche Schönheitsfehler.

Übrigens war die 3. Bruckner-Symphonie aller Achtung wert. Winter interpretierte sie groß in der Gestaltung, sehr schöne Tempi; dramatisch jedoch überbetont. In einem anderen Symphoniekonzert hörten wir den 1. Satz des Brahms-Doppelkonzertes von Milly Berber und Hoehnes intensiv gespielt. Karl List brachte die Schumann-d-moll-Symphonie in prächtig agogischer Einfühlung. Amalie Merz-Tunner sang dann die Katharinen-Arie von Götz und entzückte durch die wahrhaft edle Stimme. Funkisch ausgezeichnete Idee des Gastdirigenten Ludwig K. Mayer war, die Rosamunden-Chöre und das „Pique Dame"-Schäferspiel Tschaikowskys ins Programm einzubauen. Nachahmenswerte Abwechslung wurde damit geschaffen.

An neuer Orchestermusik ist eigentlich nur die Ballade für großes Orchester „Aus Erlkönigs Reich" von R. Mors erwähnenswert: kenntnisreiche Satztechnik; neuromantische Stimmungsmalerei. Die uraufgeführte Chorsuite Hanns Schindlers verwendet Volkslieder in liebevoll einfacher Arbeit. Die Programmgestaltung all der Orchesterkonzerte dürfte nunmehr doch etwas fortschrittlicher behandelt werden. Es kann nicht schaden, ab und zu ein neues Werk in die Alltäglichkeit „hineinzuschmuggeln"!, ohne daß der reinen Unterhaltung Abbruch geschieht. Sehr viel mehr Sorgfalt verwendet man in den Konzertstunden auf Neue Musik. Hier geht der Bayer. Rundfunk vorbildlich voran. Das sei ihm gedankt. Wertvolle Arbeiten: die Uraufführung des Streichtrios von Heinz Schubert, das Flötentrio Becherts, die Streichquartettbagatellen des Münchners Ludwig Weber, das gehaltvolle Streichquartett Schiffmanns, die im melodischen Bogen überströmende Bratschensonate Siegfried Kuhns, das liebenswürdige Violincapriccio Heinrich K. Schmids. In der Gesangslyrik sehr schön empfundene Lieder Hans Langs, die Gesänge auf chinesische Texte von Perleberg, die gekonnten, dramatisch schwingenden Lieder Hans Sachsses; die prachtvollen Gesänge an Gott von Joseph Haas. Schwächer die Traumballade Helmuth Schmids, die Lieder Graebers. Wundervoll die Stunde Isländischer Musik; die Quintwirkung im Männerchorklang faszinierend. Kallenberg wies auf die Bedeutung dieser Nordlandskunst hin. Reizvoll blies Kechanoff auf der bulgarischen Langflöte alte Melodien. Diese Folklorestunden sind weiterzuführen. Für die Pflege der Hausmusik wie geschaffen sind die neuentdeckten Mailän-

der Streichquartette Mozarts, die Dr. Gerheuser dankenswert vermittelte. v. Bartels.

MITTELDEUTSCHER RUNDFUNK. An großen, wirklich durchgreifenden musikalischen Funkereignissen war der Monat Februar arm wie selten einer. Es hatte doch im alten Jahre den Anschein, als ob man der Sendeoper gesteigerte Aufmerksamkeit zuwenden wollte! Kann man sich denn nicht wenigstens hier einmal zu konsequenter Fortführung einer einmal eingeschlagenen Linie entschließen? Eine gelegentliche Übertragung aus einem mitteldeutschen Theater verleiht allein dem Programm noch keinen Charakter. So mußten einige Konzerte mit bekanntester Opernmusik als Ersatz für die Sendeoper dienen. Besser erging es der Operette. „Der verlorene Walzer" erwies sich als durchaus funkeigen, nur wäre es gut gewesen, im ersten Akt den Dialog wesentlich zu kürzen; man muß der Tatsache noch mehr Rechnung tragen, daß durch das Fehlen von Bühnenbild und Ausstattung die Sendeoperette in erster Linie auf Musik gestellt wird. Die Ausführung war recht anerkennenswert. In Thomas Koschats Liederspiel „Am Wörther See", das man wieder hervorgeholt hatte, war das gesprochene Wort zwar stark zurückgedrängt, doch stimmt diese Sendung in anderer Beziehung nachdenklich.

Wenn man für das literarische Programm heute die Dorfgeschichten von Berthold Auerbach neu frisieren würde, dann kämen wahrscheinlich von allen Seiten entrüstete Proteste gegen diese Verkitschung des Bauerntums und der berechtigte Hinweis, daß wir in Gotthelf, Polenz, Wiechert, Stehr u. a. lebensnahe Darsteller des ländlichen Volkstums haben und daß wir damit auf die falsche Romantik des „Barfüßele" ohne weiteres verzichten können. In der Musik dagegen glaubt man, dieses Salontirolertum — das in der Dresdener Sendung übrigens sehr gut herauskam — auch weiterhin kultivieren zu können. Dabei beweist der MR selbst durch manche gelungene Volksliederstunde, daß echte Volkskunst einer zivilisatorischen Färbung gar nicht bedarf. Das Prinzip, Volkslieder zu einer losen dramatischen Form zusammenzufassen, soll damit keineswegs verworfen werden — dieses Verfahren hat im Rundfunk sogar eine große Zukunft — doch vermeide man Gefühlsverkitschung, die mit wahrer Innerlichkeit nichts zu tun hat.

In eine dem Volkslied musikalisch völlig entgegengesetzte Welt führt das Liedschaffen von Hermann Simon, der volkstümliche Texte durch Singstimme und ziemlich selbständig geführte Instrumentalstimmen realistisch ausdeutet. Wirklich überzeugend wirkte diese Kompositionsweise freilich nur bei der „Poggenkantate", die wohl bewußt Groteske sein will. Bei den übrigen Liedern blieb der Eindruck zunächst zwiespältig, woran die geringe Modulationsfähigkeit der Tenorstimme zum Teil die Schuld trug. Daß in Simon ein bedeutendes Talent steckt, ist zweifellos, doch wird man erst auf Grund eines größeren Instrumentalwerkes klar sehen; wir hoffen, ihm im Sendeprogramm wieder einmal zu begegnen.

In den Tagen der Grundsteinlegung des Richard Wagner-Denkmals wurde von Kapellmeistern und Schallplatten naturgemäß viel Wagnersche Musik geboten. Auf einen sehr naheliegenden Gedanken war man aber nicht gekommen: Musik aus Wagners Leipziger Zeit zu bieten. Bei dieser Gelegenheit hätten die C-dur-Sinfonie oder eine einschlägige Ouvertüre sicher lebendige Teilnahme angetroffen, während sie sonst nur als Ausgrabungen empfunden worden wären. Bei der Grundsteinlegung hatte man es wohl mehr dem Zufall überlassen, ob die Musik im Lautsprecher schön klingt oder nicht — das Horst Wessel-Lied habe ich noch nie so schlecht übertragen hören wie gerade hier — und die Hörberichterstattung war ein Kapitel für sich. Warum mußte man überhaupt zwei Berichterstatter hinstellen? Der eine mit dem österreichischen Tonfall vermied es wenigstens, langweilig zu werden, der andere aber leistete sich außer vielen glänzend gelungenen Kunstpausen Redewendungen folgender Art: „Sie (die Menge) trotzt dem starken Wind, der hier am Platze die Gemüter bewegt". Bei einem festlichen nationalen Ereignis sollten eigentlich nur Leute zugelassen werden, die mit der deutschen Sprache einigermaßen umzugehen wissen. Dr. Horst Büttner.

NORDDEUTSCHER RUNDFUNK. Als der kritische Chronist dieses Senders sich vor seinen Bogen weißen Papieres setzte, um die musikalischen Ereignisse der letzten Wochen zu verzeichnen, machte er die Erfahrung, daß sein Gedächtnis, auf das er sich im allgemeinen verlassen zu können glaubt, in diesem Falle ausgiebiger Unterstützung durch das Nachblättern der betreffenden Programme bedurfte. Er sieht in dieser ihn selbst überraschenden Tatsache mehr als eine solche, nämlich ein Kriterium: es hat offenbar den Veranstaltungen des Nordfunks an Nachdrücklichkeit und Nachhaltigkeit gefehlt, an jenen bewegenden, erregenden, sich tief ins Bewußtsein einbohrenden Momenten, die einer künstlerischen Leistung über den Augenblick ihrer Durchführung hinaus eben die Wirkung und Fortwirkung der Dauer geben, der Möglichkeit, sie zur Basis für neue Anknüpfungen zu machen. Daß es sich bei dieser Feststellung nicht um einen Vorwurf aus privater Laune handelt, sondern um eine objektive und auch objektiv gemeinte Bemerkung, geht wohl auch daraus hervor, daß im gleichen Zeitabschnitt gewisse vom Nordfunk übernommene auswärtige

oder sonst auf anderen Wellen „abgehörte" Musik-Sendungen noch so frisch und unmittelbar in der Erinnerung leben, als wären sie gestern gewesen. Zum anderen brachte der Nordfunk selbst in letzter Zeit eine so außerordentlich qualifizierte Opernaufführung heraus — es wird noch von ihr zu reden sein —, daß kein Zweifel besteht, daß diese Angelegenheit noch unvergessen sein wird, wenn der Berichterstatter schon nicht mehr verpflichtet ist, sich ihrer zu erinnern. Wenn demnach im allgemeinen etwas zu bemängeln ist, so der musikalisch-klimatische Umstand, daß die Temperatur zumeist auf lauwarm stand. Die graphische Darstellung müßte eine horizontale Gerade ziehen, aus der dann, ziemlich gegen ihr Ende, eine steile Aufwärtsbewegung hervortreibt, um dann wieder in den Statusquo niederzugehen. Es ist bemerkenswert und muß natürlich auch anerkannt werden, daß ein Ausschwingen nach unten nicht stattfand, jedenfalls nicht beobachtet wurde. Die Frage bleibt hier unentschieden, ob es — im Interesse der Hörerschaft — wünschenswerter sei, daß die Normallinie des Senders, bis auf die Große Ausnahme, so stetig verläuft, oder ob der Gewinn größer sei, wenn einigen Abweichungen nach unten, die natürlich immer noch diskutierbar bleiben müßten, die entsprechenden Aufschwünge nach oben ausgleichend gegenüberständen. Kurz gesagt: Wir vermissen, vorläufig noch, in der Arbeit unseres Senders, die erregenden Überraschungen, weniger im Stoff als in seiner Darbietung, jenen Zwang, der den Hörer nötigt, sich immer wieder von neuem innerlich bereit zu stellen, weil der Rundfunk als Gebender auch immer wieder auf neuem, d. h. neu erarbeitetem Posten steht. Die Geleise sind eingefahren und funktionieren, aber die Züge, die darauf verkehren, haben ein etwas monotones Aussehen. —

Zu einigen Einzelheiten: Des Sendeleiters, Dr. Fritz Paulis, persönliches Verdienst ist die Einrichtung der in zwangloser Periodik auftauchenden „Musik aus dem Manuskript". In dem Kapellmeister Gerhard Maaß hat er gerade auf diesem Gebiet einen Helfer, der aus diesen Veranstaltungen mehr macht als einen Akt der Höflichkeit, des Entgegenkommens gegen die auch und vor allem lebenwollenden jüngeren und noch nicht „abgestempelten" Komponisten. Wenn Ernst Roters mit seiner „Simplicius Simplicissimus"-Suite auch lediglich den Eindruck verstärkt, den man früher schon von ihm hatte, daß er immer nur es mit der Konjunktur hält und darum unwesentlich ist, so vermochten neben sauber gearbeiteten Orchesterliedern von Kaufmann ein Satz aus einem Violinkonzert von Ewald Hennies stärker und eine Suite (Auswahl) von dem Braunschweiger Hartung stark zu interessieren. Diesem Orchesterabend stand eine spätere Manuskriptsendung von erweiterten Kammermusiken gegenüber aus denen ein „Introitus" von Walter Kraft und eine „Studentenmusik" von Helmut Paulsen anerkennende Hervorhebung verdienen. Es entspricht übrigens durchaus dem Gedanken der Repräsentation norddeutschen Musikschaffens und -lebens, wenn gerade auf diesem Gebiet der Herausstellung jüngerer Kräfte die Musiker des Sendebezirkes berücksichtigt und also gefördert werden.

Wer den Nordfunk einzig nach den von ihm als „Ursender" gebotenen „Stunden der Nation" beurteilen würde, würde ihm und seinen Möglichkeiten Unrecht tun. Zwar hat die von Heinrich Dieckelmann verfaßte Sendung „Volkslieder und Volkstänze aus allen Gauen Niederdeutschlands" wohl überall einen vortrefflichen Eindruck gemacht; aber etwa die „Ballettmusiken", von Eibenschütz dirigiert, und die „Tänze nordischer Komponisten", für den erkrankten Eibenschütz von Adolf Secker recht und schlecht geleitet, wurden nicht gerade zu Offenbarungen musikalischer Urkraft. Die beträchtlich eindringlichere Aufführung der Oper „Godiva" von Ludwig Roselius, ebenfalls unter Adolf Secker, konnte auch in der zusammenziehenden Bearbeitung für den Funk nicht darüber hinwegtäuschen, daß Strauß, selbst Schillings so etwas schöner und überzeugender gemacht haben, daß alle handwerkliche Sorgfalt nicht den Mangel des eigentlich Schöpferischen aufwerten kann; es ist Musik aus zweiter, dritter Hand, und der Komponist stellt sich die Aufgabe, heute eine neue Oper zu schreiben, einfacher und unproblematischer vor, als sie ist.

Im übrigen ist die Neigung zur musikalischen Folklore im Nordfunk unverkennbar. Programme wie „Musik nach Volksweisen", „Aus fremden Ländern", „Deutsche Tänze in der Kammermusik", „Spanische Musik" u. a. sprechen dafür. — Die Übertragungen öffentlicher Konzerte erfuhren durch die beiden aus Kiel entliehenen Sinfoniekonzerte, von dem sehr überzeugenden Hans Gahlenbeck dirigiert (das erste ein klassischer Abend mit Adelheid Armholds beseeltem Sopran, das zweite mit dem tenoralen Pendant dazu, Julius Patzak, und einer ungemein geschlossenen Wiedergabe der Pfitzner-Sinfonie), stellten in den Schatten, was im eigenen Hause unter dem Taktstock von Eibenschütz geleistet wurde! Tschaikowskys „Sechste" und ein Gastspiel des Violoncellvirtuosen Enrico Mainardi.

Für ausgeglichene Kammermusikaufführungen sorgt Eigel Kruttke (der in den „Situations"-kapiteln der früheren Hefte noch nicht erwähnt war). Daneben wären zu nennen eine Aufführung

der allerdings ziemlich akademisch-nüchternen „Suite im alten Stil für Orgel und Violine“ von Adolf Busch (Gregor, Micksche), kleinere Klavierstücke von Schubert, Schumann, Brahms durch den Hamburger Pianisten Werner Schröter.

Gregors Choraufführungen sind stets willkommene Gaben; so der Brahms- und der hübsche Trink-Abend mit sehr abgelagerten Jahrgängen, leider unter Verzicht auf Orlando di Lasso.

Das oben angedeutete „Ereignis“ war jedoch die Flotow-Oper „Sein Schatten“. Das Werk, das von Herbert Scheffler textlich und von Siegfried Scheffler musikalisch so einschneidend und glücklich umgearbeitet ist, daß aus dem französischen Original tatsächlich insoweit eine deutsche Spieloper geworden ist, wie es die musikalische Natur Flotows nur zuläßt, ist dann für diese Rundfunkaufführung nochmals bearbeitet, d. h. gekürzt worden. Es hat nicht nur hieran gelegen, daß der Eindruck, den die seinerzeitige Uraufführung durch das Hamburger Staatstheater bot, ganz erheblich zu Gunsten des Werkes übertroffen wurde. Abgesehen von der Darstellerin der „Jeanne“ (Henny Volkert-Scheffler), die obendrein „eingesprungen“ war, waren die gleichen Kräfte für diese Sendung eingesetzt, die auch sonst im Sendebetrieb stehen. Aber man kannte sie nicht wieder, so sehr waren sie alle zur höheren Einheit der geschlossenen und lebendigen Ensemblewirkung zusammengefaßt (einschl. Orchester, das mit bis dahin ungewohnten Subtilitäten und Präzisionen aufwartete). Und dabei war der Leiter der Aufführung „nur“ Siegfried Scheffler, also ein Mann ohne Dirigenten-„Routine“, aber mit geradem Willen. Hier taucht wieder die früher schon erwogene Dirigentenfrage im Nordfunk am Horizont unserer Betrachtungen auf. Wir hoffen, ja wir hoffen!, auf eine glückliche Antwort. Dr. Walter Hapke.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Beim diesjährigen 64. Deutschen Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (3. bis 7. Juni) in Wiesbaden kommen zur Aufführung: Max v. Schillings: „Der Pfeifertag“ und Hans Pfitzner: „Der arme Heinrich“; die Kammermusikwerke: Günter de Witt: „Streichquartett“, Rob. Bückmann: „4 Lieder f. Alt u. Oboe“, Karl Hoyer: „Toccata u. Fuge“ f. Klav., Heinz Schubert: „Kammersonate f. Streichtrio“, Ant. Stingl: „Trio f. Violine, Bratsche u. Gitarre“, Richard Trunk: „4 heitere Lieder“, Hans Gebhard: „Fantasie f. Orgel“, Adolf Pfanner: „Geistliche Gesänge für Chor“ (op. 27, Nr. 1—3), Karl Marx: „Motette für Chor a capp.“ (Nr. 2), Werner Penndorf: „Motette für Chor a capp.“ (Nr. 1), Max Martin Stein: „Toccata und Fuge für Orgel“, Hans Lang: „Gesänge a capp.“ (Nr. 2 u. 5), Friedrich W. Welter: „Liebeslieder“, Otto Jochum: „Der Schüchterne“ für Chor a capp.; die Orchesterwerke: Erwin Dressel: „Abendmusik“, Wilh. Kempff: „Violinkonzert“, Franz Moser: „Suite f. 17 Bläser“, Herm. Erdlen: „Zeit zu Zeit“ f. Chor u. Orchester, Karl Höller: „Drei Hymnen f. Orchester“, Georg Emmerz: „Klavierkonzert“, Gust. Schwickert: „Sonnengesang“ für Bariton, Chor und Orchester, Roderich v. Mojsisovics: „Träume am Fenster“ f. Tenor u. Orchester, Gottfried Müller: „Deutsches Heldenrequiem“ f. Chor u. Orchester. Den Abschluß bildet ein Richard Strauß-Festkonzert mit der Aufführung der „Tageszeiten“ f. Männerchor u. Orchester, „Burleske“ für Klavier u. Orchester, „Sinfonia Domestica“.

Im Rahmen der Dresdner Reichstheaterfestwoche kommen folgende Opern zur Aufführung: Staatsoper: 27. Mai „Tristan und Isolde“, 29. Mai „Rosenkavalier“, 31. Mai „Arabella“, 1. Juni „Oberon“, 2. Juni „Fidelio“, 3. Juni „Die Meistersinger“; Festspielhaus Hellerau: 28. Mai Glucks „Alkestis“ (in Herm. Aberts Übersetzung), 30. Mai Händels „Julius Cäsar“. Der Kreuzchor singt unter KMD Mauersberger am 2. Juni eine Fest-Vesper (zwei Motetten von Heinrich Schütz und die 16stimmige Motette von Richard Strauß).

Das eigentlich für den Sommer 1934 fällige große „Schlesische Musikfest“ in Görlitz ist um ein Jahr verschoben worden. Dafür soll im Mai ein Musikfest in kleinerem Rahmen, aus eigenen Kräften bestritten, stattfinden; vorgesehen ist eine festliche Aufführung der Neunten Sinfonie von Beethoven unter der Leitung von Walter Schartner und die Aufführung eines neueren Chorwerkes unter Eberhard Wenzels Leitung. Im Hochsommer sollen dann auf einer neu zu erbauenden Freilichtbühne im Rahmen der nun schon traditionellen Heimatwoche auch Opernaufführungen stattfinden.

Der Elbegau und der Erz- und Mittelgebirgsgau des Sängerbundes der Sudetendeutschen veranstalten am 9. und 10. Juni ds. Js. in Teplitz-Schönau ein großes Sängerfest, bei dem die

Sängerschaft des Elbegaus in einem Sonderkonzert Lendvais „Psalm der Befreiung" im Stadttheater zur Aufführung bringen wird.

Christian Döbereiner, der bereits im Jahre 1925 ein 1. Münchner Bachfest ins Leben rief, veranstaltet am 14. und 15. April in München mit bedeutenden Solisten und dem Kammerorchester des Staatstheater-Orchesters eine unter dem Ehren-Protektorat des bayerischen Ministerpräsidenten Dr. Siebert stehende Joh. Seb. Bach-Feier. Unter seiner Leitung kommen in zwei Abendveranstaltungen und einem Morgenkonzert u. a. zur Aufführung: die sechs Brandenburgischen Konzerte, das Konzert für vier Cembali sowie das Urbild desselben, das Konzert für vier Violinen von Vivaldi und die „Jagd-Kantate". Beim Morgenkonzert wird der Chor des Münchener Bach-Vereins unter der Leitung seines Dirigenten Karl Marx unter anderen a-cappella-Chören die Motette „Jesu meine Freude" singen. Die Kammermusik bestreitet das Döbereiner-Trio. Im Rahmen dieser Bach-Feier findet am 11. April im Odeon ein Orchesterkonzert unter der Leitung von Karl Orff statt, das u. a. das Konzert für 3 Cembali in d-moll bringt. Außerdem findet in der Lukaskirche ein Festgottesdienst mit Bachscher Kirchenmusik unter der Leitung von Ernst Riemann statt. Programme sind durch die Bayr. Konzertdirektion G. Gansberger-München, Pfandhausstr. 3, zu beziehen.

In Chile wird der Deutsche Sängerbund einen jährlichen „Deutschen Liedertag" einführen.

Bei dem vom 2. bis 7. April in Florenz stattfindenden Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik werden eine Suite für drei Bläser und Klavier von R. Holzmann und ein Trio für Heckelphon, Viola und Klavier von Paul Hindemith zur Aufführung kommen; auch ist ein Gesangsabend von Sigrid Onegin vorgesehen. Das Programm verzeichnet ferner Orchesterwerke von Ravel, Bartok, Alban Berg, ein Orchester- und ein Kammermusikkonzert italienischer Komponisten und ein Konzert alter Musik im Palazzo Chigi in Siena.

Das Programm des Bonner Kammermusikfestes (6.—10. Mai) bringt die Beethoven-Streichquartette op. 18 Nr. 4, op. 74 und op. 130, Klaviersonaten, ferner Kammermusikwerke und Lieder von Haydn, Spohr, Weber, Schillings, Strauß, Reger, Mozart, Schubert, Brahms und Schumann. Es wirken mit das Wendling-, Havemann- und Prisca-Quartett, Joseph Pembaur, Paul Bender und Adelheid Armhold.

Die Frühlingskonzerte in Rom bieten in vier Aufführungen Werke von Bach, Mozart und Hindemith neben italienischen, russischen und französischen Komponisten.

Bei den Wallenstein-Gedenkfeierlichkeiten in Eger gelangte u. a. auch eine von Prof. Jos. Dienel in Eger komponierte Wallenstein-Ouvertüre zu erfolgreicher Uraufführung.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der „Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien feierte das Jubiläum seines 75jährigen Bestandes. Zu seinen Dirigenten gehörten Eduard Kremser, Mandyczewski, R. v. Perger, Carl Luze; gegenwärtig leitet ihn Opernkapellmeister Jul. Lehnert.

Prof. Dr. Fritz Stein erließ in seiner Eigenschaft als Führer des Reichsverbandes für Chorwesen und Volksmusik in der Reichsmusikkammer folgende Anordnung: Alle der instrumentalen und vokalen Laienmusikpflege dienenden Bünde und Vereine haben sich gemäß dem Reichskulturkammergesetz vom 15. Nov. 1933 der Reichsmusikkammer, und zwar dem Fachverband: Reichsverband für Chorwesen und Volksmusik, anzuschließen. Sofortige Anmeldungs- und Eingliederungspflicht besteht für alle Laien-Orchester-Vereine wie Streich-, Blas-, Symphonie-Orchester, Handharmonika- und Mundharmonika-Vereinigungen, Konzertina- und Bandonion-Vereine sowie Lauten-, Mandolinen- und Zither-Vereinigungen. Alle bestehenden Bünde müssen die ihnen angeschlossenen Vereine melden, freistehende Vereine haben sich unmittelbar anzumelden, und zwar für das Chorwesen: Berlin-Charlottenburg 2, Hardenbergstr. 36, und für die Volksmusik: Berlin-Charlottenburg 2, Hardenbergstr. 25.

Eine vorliegende Programmübersicht der Vereinigung deutscher Lehrer-Gesangvereine legt erneut Beweis dafür ab, welch wichtige Kulturarbeit seitens dieser Vereine auch im Winter 1933/34 geleistet wurde. Als besonders verdienstvoll fallen auf Veranstaltungen des Lehrergesangvereins Bautzen, Ltg. Martin Bauer (Richard Wagner, Faust-Ouvertüre, 3 Wesendonck-lieder, Siegfried-Idyll; Anton Bruckner, Te Deum); des Bremer Lehrergesangvereins, Ltg. MD Richard Liesche (Hans Stieber, Faustkantate in 5 Gesängen; Siegmund von Hausegger, Schmied Schmerz); Danziger Lehrergesangverein, Ltg. Dr. Ludwig Kraus (Paul Graener, Marienkantate); Dresdner Lehrergesangverein, Ltg. Werner Ladwig (Max Reger, Hochsommernacht); Düsseldorfer Lehrergesangverein, Dirigent Bruno Stürmer (Friedrich Hegar, Kaiser Karl in der Johannisnacht); Hallischer Lehrergesangverein, Ltg. Prof. Dr. Alfred Rahlwes (Heinrich Marschner, Ein Mann — ein Wort, Der Reiter, Trennung; Robert Franz, Nachtlied, In der Ferne, Der weiße Hirsch, Das Lieben bringt groß Freud; Carl Loewe, Der Stabstrompeter, Die Riesen und die Zwerge, Martini);

Hamburger Lehrergesangverein, Ltg. GMD Eugen Pabst (G. Croce, Tenebrae, Velum templi; L. Thuille, Neuer Frühling); Lehrergesangverein Karlsruhe, Ltg. KM E. Sauerstein (Friedrich Klose, Der Tod); Kölner Lehrer- und Lehrerinnengesangverein in Verbindung mit dem KfDK (Karl Thiel, In dulci jubilo; Hermann Kretzschmar, Weihnachtswiegenlied); Leipziger Lehrergesangverein, Ltg. Prof. Günther Ramin (Siegmund von Hausegger, Totenmarsch; Max Reger, Requiem; Arnold Mendelssohn, Pandora); Lehrergesangverein Nürnberg, Ltg. MD Fritz Binder (Hans Pfitzner, Von deutscher Seele); Osnabrücker Lehrergesangverein, Ltg. Franz Rau (Siegmund von Hausegger, Schlachtgesang, Schmied Schmerz, Neuweinlied).

In Ergänzung unserer Veröffentlichung der durch Richard Strauß in den Großen Rat der Reichsmusikkammer berufenen Herren (Märzheft 34, S. 290) erfahren wir nachträglich, daß auch der Komponist Otto Besch, Königsberg, in den Großen Rat berufen und mit Dr. Richard Strauß' Begrüßungsansprache anläßlich des ersten deutschen Komponistentages zu Berlin als Mitglied verlesen wurde.

Der Weltmusikbund in Wien will in Verhandlungen mit den einzelnen Kulturstaaten sich für die beschleunigte Einführung des Normal-a mit 880 Schwingungen in der Sekunde einsetzen.

Das New-Yorker Philharmonische Orchester steht in einer schweren Wirtschaftskrise. Wenn das Defizit von 150 000 Dollar nicht gedeckt und ein Garantiefonds von 500 000 Dollar aufgebracht wird, ist mit seiner Auflösung zu rechnen.

In der Zeit vom 8. bis 13. April ist eine amerikanische Musikertagung nach Chikago einberufen worden. Die Tagung wird sich vor allem mit dem Thema „Musik im Leben der Nation" beschäftigen.

Das kürzlich erlassene Verbot der Betätigung des Deutschen Sängerbundes ist nunmehr durch dessen Aufnahme als Fachverband in die Reichsmusikkammer aufgehoben. Alle dem Deutschen Sängerbund angehörenden Vereine erwerben damit die unmittelbare Mitgliedschaft zur Reichsmusikkammer, welche in Zukunft Voraussetzung für deren öffentliche Betätigung ist.

Eine „Arbeitsgemeinschaft Berliner Chöre" hat sich unter Leitung von Helmut Koch gebildet.

An Stelle der nach dem Komponisten und berühmten einstigen Leiter der Mannheimer Kammermusik Johann Stamitz benannten Musikgemeinde, die vor kurzem aufgelöst wurde, hat sich in Mannheim eine Kurpfälzische Musikgesellschaft gebildet, deren künstlerische Leitung Fritz Zobeley übertragen worden ist. Sie will namentlich Alt-Mannheimer und kurpfälzische Musik pflegen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die 3 Jubiläumskonzerte und 2 Schülerabende des Konservatoriums Jena (Direktor Prof. Eickemeyer) aus Anlaß seines 20jährigen Bestehens gaben Lehrkräften und Schülern der Anstalt, Gelegenheit, vor vollen Häusern mit großem Erfolg erlesene Programme vorzutragen, u. a. „Acis und Galatea" von Händel (Leitung: Prof. Brieger) mit Chor und Orchester des Konservatoriums, Symphonie E-dur von Rosetti (aus dem von Prof. Eickemeyer gefundenen Manuskript), Liszts h-moll Sonata, Beethovens e-moll Konzert und Kakadu-Variationen. Die Uraufführung des Klavierquintetts „Dem heroischen Menschen" von Willy Eickemeyer mit dem Komponisten am Flügel und dem Jenaer Streichquartett und Grabners Konzert für 3 Violinen stellte moderne Werke zur Diskussion. Eine Spende aus Schüler- und Feundeskreisen ermöglichte die Durchführung der auch von der Presse lebhaft anerkannten Abende und die Abgabe eines Betrages an das Winterhilfswerk.

Der bekannte Wagner-Forscher Prof. Dr. Alfred Lorenz-München ist zu Vorträgen über Bruckner und Wagner nach Stuttgart, Mannheim, Heidelberg, Karlsruhe eingeladen.

In der Berliner Lessing-Hochschule eröffnete Rudolf Schulz-Dornburg eine Vortragsreihe über das Thema „Verdi — ein Heutiger".

Das Wintersemester 1933/34 des Evangelischen Kirchenmusikalischen Instituts in Heidelberg (Leitung: Landeskirchenmusikdirektor Prof. D. Poppen) zeigte erneut den erfreulichen Aufstieg dieser Anstalt. Die Schülerzahl betrug einschließlich Gästen 42. Eine der Hauptaufgaben im Rahmen des von dem Institut betriebenen Neuaufbaus der Kirchenmusik war die Herstellung des Kontaktes mit den einzelnen Bezirken des Landes durch eine großangelegte Freizeit zu Beginn des Semesters (60 Teilnehmer), Reisen zur Abhaltung von Arbeitsgemeinschaften an verschiedenen Landplätzen und Veranstaltung von kirchenmusikalischen Feiern, Ausarbeitung von Richtlinien für die gottesdienstliche Musik usw. — Das Sommersemester 1934 beginnt am 9. April 1934. Nach mindestens zweijähriger Ausbildungszeit kann eine Diplomprüfung für den hauptamtlichen Organisten- und Chorleiterdienst abgelegt werden. Nebenher läuft eine Ausbildung für nebenamtliche Kirchenmusiker. Die Ausbildung erstreckt sich auf Orgelspiel (gottesdienstlich und virtuos), Chorleitung, Liturgik, Stimmbildung,

Musiktheorie, Komposition, Musikgeschichte, Instrumentenkunde, Gehörbildung.

Prof. Franziska Martienßen-Lohmann hat mit Rücksicht darauf, daß ihr Gatte Paul Lohmann als Professor an die Hochschule für Musik berufen worden ist, mit dem Schluß des Wintersemesters ihre Lehrtätigkeit an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik aufgegeben, wird aber dem Staate als Vertreterin ihres Mannes in seinem Lehramt zur Verfügung bleiben.

Das Städtische Konservatorium in Nürnberg (Leitung Oberstudiendirektor Karl Rorich, der jetzt nach Erreichung der Altersgrenze in den Ruhestand tritt), feierte sein 50jähriges Bestehen mit Vorträgen der Schüler (u. a. Günther Raphaels Motette „Erhalt uns Herr") und des Lehrerpersonals sowie mit einem Festkonzert, das u. a. Rorichs Ouvertüre „Ilse" enthielt.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht hat für die Zeit von März bis September 1934 wieder ein Verzeichnis aller musikpädagogischen Tagungen, Lehrgänge, Singwochen und Freizeiten herausgegeben, die von den verschiedensten privaten und öffentlichen Stellen in ganz Deutschland veranstaltet werden. Das Verzeichnis ist gegen Voreinsendung von 15 Pfg. durch das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120, erhältlich.

Karl Linder, Abiturient des Evangelischen Kirchenmusikalischen Instituts in Heidelberg, erhielt den Posten eines Kantors in Berlin-Neukölln.

Elena Gerhardt hat nach einer erfolgreichen englischen Konzertreise einen dreimonatigen Meisterkursus über das deutsche Lied an der Guildhall School of Music begonnen.

Das musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg i. d. Schweiz hat unter Leitung von Prof. Fellerer im Wintersemester 1933/34 mit dem Collegium musicum folgende Aufführungen veranstaltet: Händel-Abend, Alte Weihnachtsmusik, Mozart-Abend, Passionsmusik vom 16.—18. Jahrhundert, Bach-Abend. Aus Anlaß des 100. Geburtstages des Reformators der katholischen Kirchenmusik F. X. Witt fand eine Gedächtnisfeier statt, bei der Prof. Frei-Luzern die Gedenkrede hielt und einige Motetten F. X. Witts durch das Collegium musicum vocale zur Aufführung gebracht wurden.

Hermann Reutters weltliches Oratorium „Der große Kalender" für Sopran und Bariton-Solo, gem. Chor, Kinderchor und großes Orchester kam Ende März durch Chor und Orchester der Württ. Hochschule für Musik zur Stuttgarter Erstaufführung.

Die staatl. Hochschule für Musik in Berlin versendet soeben ihren Bericht über das abgelaufene Unterrichtsjahr, der über die Leistungen der Anstalt wertvollen Aufschluß gibt. Zu den letzten Bayreuther Festspielen wurden 85 Schüler entsandt. Mit einer Reihe wertvoller Veranstaltungen, so einer Max Reger-Feier, einem Brahms-Zyklus u. a. trat die Anstalt vor die Öffentlichkeit.

Die Bad. Hochschule für Musik in Karlsruhe richtet zu Beginn des Sommersemesters 1934 eine Orchesterschule unter der Leitung von GMD Klaus Nettstraeter vom Bad. Staatstheater Karlsruhe ein. Zweck dieser seit Jahren angestrebten Schule ist die Ausbildung künftiger Orchestermusiker in allen für sie in Frage kommenden instrumentalen und theoretischen Fächern und deren gründliche Schulung in den wesentlichsten Werken der Orchester-Literatur. Begabte und unbemittelte Studierende können weitgehende Schulgeldermäßigungen erhalten; es stehen auch einige Instrumente zur Verfügung, deren Anzahl im Laufe der nächsten Zeit vermehrt werden soll. Gesuche um Aufnahme in die Orchesterschule nimmt die Verwaltung der Bad. Hochschule für Musik bis spätestens 10. April entgegen.

An der Staatlichen Akademie der Tonkunst, Hochschule für Musik, in München wird vom 1. April l. J. an eine besondere Vortragsklasse für Klavierspiel eingerichtet. Die Leitung dieser Klasse wurde dem o. Professor Josef Pembaur übertragen. In diese Vortragsklasse können aufgenommen werden: als ordentliche Teilnehmer: Klavierspielende, welche die Meisterklasse an staatlichen Musikhochschulen absolviert haben, sowie schon im öffentlichen Leben stehende Konzertierende, die ihre künstlerische Reife nachweisen; als Hörer: Lehrende irgend eines musikalischen Gebietes. Der Unterricht findet in Kursen statt; jeder Kurs hat eine Mindestdauer von 16 Stunden, die Stunde zu 60 Minuten. Die ordentlichen Kursteilnehmer haben zu zahlen: 150 RM. Unterrichtsgeld und die jeweilige Anmeldegebühr, die zurzeit 53 RM. beträgt; die Hörer 50 RM. Unterrichtsgeld und die Anmeldegebühr. Ein ganzer oder teilweiser Nachlaß am Unterrichtsgeld kann nur ausnahmsweise gewährt werden. Anmeldungen zur Teilnahme sind an die Staatl. Akademie der Tonkunst, München, Odeonsplatz 3, zu richten. Die ordentlichen Teilnehmer haben Zeugnisse über den Besuch einer Meisterklasse oder über die künstlerische Reife vorzulegen, Hörer einen Nachweis über die Ausübung der praktischen Lehrtätigkeit. Von ordentlichen Teilnehmern sind auch Vorschläge hinsichtlich der durchzuarbeitenden Werke einzusenden. Besonders begabte ordentliche Teilnehmer können zu den Konzerten der Gesellschaft „Freun-

de der Staatl. Akademie der Tonkunst" herangezogen werden. Auf Vorschlag des Professors Pembaur kann die Akademie einen besonderen öffentlichen Vortragsabend, in dem die ordentlichen Teilnehmer auftreten, veranstalten.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg trat mit einer Aufführung von Brahms' Tragischer Ouvertüre und seiner Symphonie Nr. 2 in D-dur vor die Öffentlichkeit. Im gleichen Konzert sprach Dr. Ludwig Wüllner „Hektors Bestattung" aus Homers Ilias mit begleitender Musik von Botho Sigwart. Im Rahmen einer „Geistlichen Abendmusik" brachte das Konservatorium u. a. Alfons Stiers „Missa solemnis" für Soli, Chor und gr. Orchester zur Erstaufführung (Leitung Prof. Dr. Herm. Keller).

Prof. Robert Reitz spielt im Rahmen der Konzerte der Hochschule für Musik zu Weimar sämtliche Solo- und begleiteten Violinsonaten von J. S. Bach, den Klavierteil hat Prof. Richard Wetz übernommen.

Am 5. April beginnt das Sommer-Semester 1934 der „Theorie-Sonderkurse Wilhelm Klatte". Die Kurse stehen wieder unter der Leitung von Dr. Otto A. Baumann (Harmonielehre, praktische Satzübung, Kontrapunkt, Analyse, Komposition usw.) und Hildegard Städing (Gehörbildung, Harmonielehre, praktische Satzübung) Anfragen und Anmeldung: Städing, Berlin-Charlottenburg, Windscheidstr. 31; Tel. C 1, Steinplatz 3790.

Die Abteilung für Kirchen- und Schulmusik an der Württembergischen Hochschule für Musik zu Stuttgart trat mit einer Abendveranstaltung: Musik des Mittelalters (gregorianischer Choral und mehrstimmige Werke des 12.—15. Jahrhunderts) und einer weiteren: Musik der Reformationszeit (Chorsätze und Orgeltabulaturen) vor die Öffentlichkeit. Ausübende waren der Kammerchor der Hochschule unter Prof. Hugo Holle und der Choralchor der Abteilung für kath. Kirchenmusik unter P. Subprior Fidelis Böser-Beuron.

KIRCHE UND SCHULE

Prof. Friedrich Högner-Leipzig veranstaltete im Auftrag des Musikwissenschaftlichen Instituts und des Instrumentenmuseums der Universität Leipzig einen Buxtehude-Abend auf der Karl Straube- (Barock-) Orgel des Grassimuseums, der einen lebendigen Eindruck von der Größe des Lübecker Barockmeisters hinterließ. Außer Orgelwerken kamen Solokantaten (Charlotte Wolf-Matthäus) und die Triosonate a-moll (mit Andr. Kalb als Geiger und dem ausgezeichneten Gambisten Christian Klug) zu Gehör.

Stadtorganist Michael Schneider, Orgellehrer der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar, wurde nach München als Organist der St. Matthäuskirche und Leiter eines Madrigalchores berufen. Sein letztes Orgelkonzert in Weimar war dem kompositorischen Schaffen des oberösterreichischen Komponisten Joh. Nep. David gewidmet, von dem zur zum Teil erstmaligen Aufführung folgende Werke gelangten: Chaconne a-moll, Präludium und Fuge G-dur, Introitus, Choral und Fuge c-moll (mit Bläsern), Choralwerk und Lieder für Sopran und Orgel nach altdeutschen Texten. Der Orgelabend wurde zu einem großen nachhaltigen Erfolg für den Komponisten.

In der Jesus-Christus-Kirche Berlin-Dahlem veranstaltete der Organist Lothar Penzlin als 88. Abendmusik ein Konzert, das u. a. die Erstaufführung eines eigenen Orgelkonzertes mit Streichorchester enthielt.

Prof. Wolfgang Reimann brachte mit dem Grunewald-Kirchenchor erstmalig die „Choralpassion" von Hugo Distler zur Aufführung.

Ein junger Dirigent, Kapellmeister Dr. Ferd. Wilh. Kranzhoff, Münster, führte sich durch eine musikalische Feierstunde mit dem Leitmotiv: „Das geistliche Lied im Ausdruck verschiedener Jahrhunderte" in die Musikwelt Dortmunds ein. Anlaß wurde das 55jährige Bestehen des M.G.V. „Cäcilia" E. V. und Damenchor, Dortmund. Kranzhoff übernahm den Verein erst vor einigen Monaten und führte ihn in kurzer Zeit zu erstaunlicher Höhe. Das Programm der Feierstunde, das Werke von Heinrich Schütz, Carl Friedr. Abel, Jos. Haydn, Carl Lafite, Anton Dvořák und F. W. Kranzhoff bot, stellte hohe Anforderungen. Der Abend fand bei Publikum und Presse herzliche Aufnahme. C. L.

Im Rahmen einer Orgelfeierstunde „Zeitgenössische Musik" am 15. April in der Dorotheenstädtischen Kirche in Berlin (Dr. Martin Fischer) werden die „Gottessprüche" op. 29, 4 Gesänge für Bariton und Orgel von Herbert Brust zur Uraufführung gelangen.

Ur- und Erstaufführungen der Dresdener Kruzianer: Kreuzkantor Rudolf Mauersberger brachte in den Vespern des Dresdener Kreuzchors das „Kyrie" und „Sanctus" aus der deutschen Messe für Knabenchor von Heinrich Spitta sowie das „Deutsche Gloria" von Joseph Haas zur erfolgreichen Erstaufführung. — Im diesjährigen Fastnachtskonzert kamen neben bekannteren Werken drei Kompositionen von Herm. Simon (Berlin) sowie gemischte Chöre von Werner Hübschmann zur Uraufführung. Otto Reinhold hatte dem Kreuzchor für die Fastnacht ein Singspiel geschrieben, das vor dem vollbesetzten Vereinshaussaale ebenfalls aus der Taufe gehoben wurde. — In der Vesper vor dem Volkstrauertag (24. Februar) kamen einige bedeutungs-

volle Kompositionen von Herm. Simon, dessen „Crucifixus" und Weihnachtsoratorium bereits früher in der Kreuzkirche uraufgeführt wurden, zur ersten Aufführung: Das „Klopstock-Triptychon" hat Gesänge aus dem „Messias" zur Grundlage. Der erste Satz, für gemischten Chor, zwei Trompeten, drei Posaunen und Orgel, kündet von dem Gesicht der Auferstehung der Toten und ist von bezwingender Ausdruckskraft. Der Mittelteil, für Sopran, Alt und Cembalo, bringt eine ergreifende Klage um den Tod des Heilandes. In dem Schlußsatz „Lob, Anbetung und Preis" klingt das Triptychon siegreich aus (Männerchor und Orgel). In der gleichen Vesper erklangen Simons „Glückseligkeitsode" (ebenfalls nach Klopstock) für Baß und Harfe sowie ein Choralvorspiel (Christus der ist mein Leben) zum ersten Male. Neben Mauersberger und dem Kreuzchor hatten sich noch besonders die Solisten Trude Schnell, Doris Winkler, Günther Baum, Alfred Zimmer, Hans Ander-Donath und Maria Stenz-Gmeindl verdient gemacht.

Hans Böhm.

Die Markuspassion von Kurt Thomas wurde auf der diesjährigen Singreise der Kantorei des Kirchenmusikalischen Institutes am Landeskonservatorium Leipzig unter Leitung des Komponisten in 12 Städten Süddeutschlands aufgeführt.

Heinrich Schütz' „Magnificat" für Doppelchor, Soloquartett, Streich- und Blasorchester und Orgel kam kürzlich durch den Kantor an der Universitätskirche zu Leipzig, Ernst Rabenschlag, in einem Konzert des Universitätschores zur erfolgreichen Aufführung.

Die Landauer Gymnasiasten sangen unter Leitung von Karl Meister 2 Bach-Motetten in Speyer mit gutem Erfolge.

In einer Abendveranstaltung der Christuskirche zu Dresden kamen Anfang März Motetten und Orgelwerke von Hanns Kötzschke zur erfolgreichen Uraufführung.

Unter der Leitung von KMD Richard Trägner gelangten kürzlich in der Lutherkirche zu Chemnitz Chor- und Orgelwerke von dem Chemnitzer Komponisten Franz Mayerhoff zur ausgezeichneten Wiedergabe.

PERSÖNLICHES

Hans Swarowsky (Gera) wurde als erster Opernkapellmeister an das Stadttheater von Aachen verpflichtet.

Das Thüringer Volksbildungsministerium hat dem Konzertpianisten Alfred Hoehn aus Frankfurt a. M. unter Ernennung zum Professor die Leitung der Meisterklasse für Klavier an der Staatlichen Hochschule für Klavier in Weimar übertragen.

Richard Berndt wurde zum Städtischen Musikdirektor in Zittau ernannt.

Dr. Fritz Stege, Mitglied des Verwaltungsbeirates der Reichsmusikkammer, wurde zum Obmann eines neugebildeten Arbeitsausschusses für Rundfunkfragen in der Reichsmusikkammer ernannt. Dem Ausschuß gehören bekannte Persönlichkeiten des Rundfunks und der Konzertwelt an.

Der Staatskapellmeister der Dresdner Oper, Dr. Karl Böhm, wurde in den Verwaltungsbeirat der Reichsmusikkammer berufen.

Karl Friderich wurde auf drei Jahre an das Hessische Landestheater in Darmstadt verpflichtet.

Dr. Paul Legband, der frühere Intendant des Erfurter Stadttheaters, ist jetzt als Intendant an das Stadttheater Altona berufen worden.

Der Tenor Mario Parlo, Schüler von Giuseppe Carmazzini, wurde nach erfolgreichem Gastspiel als Cavaradossi in „Tosca" für vier Jahre an die Dresdener Staatsoper engagiert.

Die hochbegabte Sopranistin der Berliner Städtischen Oper, Erna Berger, ist auf 3 Jahre an die Staatsoper verpflichtet worden.

Kapellmeister Martin Egelkraut (Augsburg) wurde daselbst zum Operndirektor ernannt.

Erich Borrmann, Oberspielleiter in Rostock, wurde an das Kölner Opernhaus verpflichtet.

Aus der Schule des bekannten Berliner Violinpädagogen P. Woiku wurden Karl Freund als Konzertmeister an das Stadttheater in Schwerin verpflichtet, A. Letschess als Hofkonzertmeister und Professor an die Oper und Akademie in Sofia.

Prof. Robert Reitz feierte am 21. März das 25jährige Jubiläum seiner Weimarer Tätigkeit. Bis vor wenig Monaten 1. Konzertmeister der Staatskapelle, ist er jetzt als 1. Violinlehrer und Lehrer für Kammermusik an der Staatlichen Hochschule in Weimar tätig. Reitz hat sich besonders durch seine Bachabende in den deutschen Musikstädten und durch Herausgabe alter wertvoller Violinmusik einen bedeutenden Namen geschaffen.

GMD Heinz Bongartz, der mit der Neueinstudierung der „Meistersinger", von „Figaros Hochzeit", „Friedemann Bach", „Arabella" und „Das Herz" großen Erfolg hatte, hat mit dem Staatstheater Kassel für weitere 3 Jahre abgeschlossen.

Max Krüger, der bisherige Intendant von Glogau, wurde zum Direktor der unter Führung der Deutschen Bühne zusammengefaßten Breslauer Theaterbetriebe berufen.

Geburtstage.

Der Geiger Hugo Heermann, ein Künstler aus der Joachimzeit und als Solist und Quartettführer jahrzehntelang eine der bekanntesten Per-

Neueste Orchesterwerke

GOTTFRIED MÜLLER

Variationen u. Fuge über ein deutsches Volkslied
(„Morgenrot, Morgenrot")
für großes Orchester op. 2

AUFFÜHRUNGEN:
Bad Pyrmont - Bamberg - Berlin - Bielefeld - Bochum - Bremen - Dortmund - Dresden - Essen - Frankenthal - Hannover - Helsingfors - Kaiserslautern - Köln/Rh. - Landau - Leipzig - Ludwigshafen - Neustadt a. H. - Nürnberg - Pirmasens - Remscheid - Speyer - Venedig - Weimar - Wiesbaden - Zweibrücken

DIRIGENTEN:
Herm. Abendroth - Fritz Busch - Karl Demmer - Karl Elmendorff - Wilhelm Furtwängler - Eugen Jochum - Johannes Schüler - Walter Stöver - Helmuth Thierfelder u. a.

KARL THIEME

Erzgebirgische Suite
für Orchester op. 12
Fünf Skizzen für Orchester op. 18
Fünf Variationen über ein Thema v. P. Hindemith für Orchester op. 21

AUFFÜHRUNGEN:
Annaberg - Leipzig (2 mal)

DIRIGENTEN:
Hermann Grabner - Heinrich Laber - Sigfrid Walther Müller

GÜNTER RAPHAEL

Variationen über eine schottische Volksweise
für kleines Orchester op. 23

AUFFÜHRUNGEN:
Antwerpen - Berlin (3 mal) - Breslau (2 mal) - Bukarest - Flensburg - Hälsingborg - Hamburg - Kiel - Köln/Rh. - Landskrona - Leipzig (3 mal) - Liegnitz - London - Mainz - München - M. Gladbach - Münster - Riga - Stockholm (2 mal) - Teplitz - Utrecht - Wien - Zürich

DIRIGENTEN:
J. Alpaerts - R. von Alpenburg - Kurt Barth - Herm. Behr - Paul Breisach - M. Broman - Wilh. Buschkötter - E. Cornelis - Walther Davisson - Georg Dohrn - Karl Gerigk - Hans Gelbke - S. von Hausegger - Rob. Heyer - H. Hofmann - Eugen Jochum - Olaf Lidner - Hilding Rosenberg - Fritz Stein - Helmuth Thierfelder - O. K. Wille

Divertimento für Orchester op. 33
Allegro moderato - Vivace - Moderato - Adagio - Allegro molto - Allegretto - Allegro moderato.

AUFFÜHRUNGEN:
Berlin - Breslau - Leipzig - Magdeburg

DIRIGENTEN:
Georg Dohrn - Wilhelm Furtwängler

Soeben ist erschienen:

SIGFRID WALTHER MÜLLER

Sieben deutsche Tänze und Fuge für kleines Orchester op. 49

Zu beziehen durch jede Musikalien- und Buchhandlung

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

sönlichkeiten des europäischen Kunstlebens, wurde 90 Jahre alt. Er war mit den bedeutendsten Musikerpersönlichkeiten des vorigen Jahrhunderts, wie Brahms, Klara Schumann und Joseph Joachim, bekannt und aus unmittelbarer Traditionsverbundenheit einer der besten Interpreten Schumannscher Kammermusik.

Heinrich Bötel, der gefeierte „Postillon von Lonjumeau", bekannt durch seine ungewöhnliche Entwicklung vom Droschkenkutscher zum Operntenor, wurde 80 Jahre alt.

Richard Henrion, ehem. Militärkapellmeister, Musikdirektor und Komponist in Stettin, feierte seinen 80. Geburtstag. Jedem Deutschen sind seine Märsche „Kreuzritter-Fanfare", „Fehrbelliner Reitermarsch" und „Hie guet Brandenburg allewege" bekannt.

Am 13. März feierte der Posaunenvirtuose Ludwig Plaß in Berlin seinen 70. Geburtstag. P. gehört zu den ersten Vertretern seines Fachs und blickt auf ein ungemein verdienstvolles Wirken zurück, das gerade auch breiteren Kreisen zugute kam. Schon 1905 Nachfolger Kosleeks als Leiter der Bläser-Hofmusiken in Berlin, veranstaltete er als Erster wiederum auf Kirchen und auf den Turmbalkonen des Berliner Rathauses und des Schlosses Turmmusiken, mit denen er überhaupt auf Wiedereinführung des Turmmusikwesens (Abblasen) hinzielte, was ihm bekanntlich auch geglückt ist. Dies nicht zum wenigsten durch eine, schon 1913 erschienene Sammlung alter Turmmusikliteratur und sog. „Musikalischer Wahrzeichen deutscher Städte". Derartige Bläsermusik pflegte P. auch im Rundfunk, vornehmlich aber in den vom Berliner Domkirchenkollegium 1928 angeordneten regelmäßigen Konzerten, die er an kirchlichen Festtagen mittags herab vom Musikturme mit 20 Trompeten, Posaunen und Pauken zu leisten hat. Auch als Komponist betätigte sich P. auf seinem Gebiet, verfaßte weiterhin eine Anzahl sehr verdienstlicher Fachschriften. Geboren ist P. zu Osterode a. H. als Sohn eines vom Herzog von Ratibor 1869 nach Rauden, O.-Schl., als Hofjäger berufenen Aufsehers in der berühmten Kgl. Hannoverschen Jägerei, die noch mittelalterliche Rüdeweisen auf großen Kupferhörnern pflegte. Schon 1893 wurde P. Solo-Tenorposaunist und Baßtrompeter an der Berliner Kgl. Kapelle, 1914 Kgl. Kammervirtuos, wie er auch vielfach als Solist in zahlreichen Städten sich hören ließ.

Der Violoncello-Virtuose Hugo Becker, bekannter Künstler und Pädagoge in Frankfurt a. M. und Berlin, wurde 70 Jahre alt.

Kammersänger Max Dawison, Heldenbariton in Hamburg und Bayreuth, wurde 65 Jahre alt.

Der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Wiener Universität, Dr. Robert Lach, wurde 60 Jahre alt.

Der bekannte Musikpädagoge und Lehrer an der Kölner Hochschule für Musik E. Joseph Müller feierte am 7. Februar seinen 60. Geburtstag.

Carl Vogler, bekannter Organisator des Schweizerischen Musiklebens und Präsident des Musikerverbandes, wurde 60 Jahre alt.

Max Hafait, der frühere technische Direktor der Dresdner Staatsoper, dem das Theater grundlegende Neuerungen verdankt, wurde 60 Jahre alt.

Joseph Haas, der bekannte Münchener Komponist, feierte am 19. März seinen 55. Geburtstag.

Wilhelm Backhaus, der berühmte Pianist, wurde am 26. März 50 Jahre alt.

Prof. Dr. Georg Schünemann, bekannter Musikpädagoge und Historiker, ehemals Direktor der Berliner Musikhochschule, heute daselbst Leiter der Musikinstrumentensammlung, wurde 50 Jahre alt.

Der bekannte und sehr geschätzte Kasseler Stimmbildner Emil Lardy, Verfasser grundlegender stimmphysiologischer Arbeiten, beging seinen 50. Geburtstag.

Todesfälle.

† Fritz Cortolezis. In Bad Aibling, wo er in den letzten Jahren in der Hauptsache dem eigenen Schaffen lebte, ist am Abend des 13. März Fritz Cortolezis einem Anfall von Herzschwäche erlegen. Der Verstorbene war Niederbayer und als solcher am 21. Februar 1878 zu Passau geboren. Seine musikalische Ausbildung empfing er auf der Akademie der Tonkunst in München, wo er eine gründliche theoretische und praktische Schulung genoß. Seine Dirigentenlaufbahn begann er in Regensburg, er kam von dort über Nürnberg nach München. Als Gastdirigent und Tourneeleiter war es ihm vergönnt, für die Sache der deutschen Musik, ihres klassischen Besitzes wie des zeitgenössischen Schaffens, im Auslande (England, Spanien und den Niederlanden) bahnbrechend zu wirken. Die Weltgeltung, die heute Richard Strauß genießt, ist zu einem großen Teil dem frühen und wagemutigen Einsatz zu danken, den Fritz Cortolezis dem sinfonischen wie dramatischen Schaffen des ihm auch persönlich nahestehenden Meisters widmete. In Berlin wirkte der Verstorbene mehrere Jahre an der Städtischen Oper, bis er im Jahre 1913 nach Karlsruhe berufen wurde. Vierzehn Jahre lang hat er dort die Geschicke der Oper und der Orchesterkonzerte der Staatskapelle geleitet. Mit der bis 1928 durchgeführten, nicht minder erfolgreichen Operndirektion in Breslau hat Cortolezis dann der Kapellmeisterlaufbahn Valet gesagt, um nur noch gelegentlich,

WERTVOLLE VIOLIN-MUSIK

Conus, Konzert in e moll für Violine . . . . 5.—

Dotzauer, J. J. Friedr., op. 4 Nr. 2 Duett für Violine und Cello bearbeitet von W. Altmann . . . 1.50

Fabritius, Ernst, Konzert in d-moll für Violine mit Pianoforte- oder Orchesterbegleitung.
Ausgabe für Violine mit Pianofortebegl. . . . 5.–

Fiorillo, Fed., op. 31 Nr. 1 Duett für Violine u. Cello, bearbeitet von W. Altmann 1.50

Haydn, Jos., Duett für Violine und Cello, bearbeitet von F. Bennat 1.50
bearbeitet zum Konzertgebrauch von Fr. Grützmacher 1.50

Telemann, Gg. Phil., Trio c moll 6.50

Mraczek, J. G., Streichquartett 3 Sätze 5.–

Sauret, Emile, Gradus ad Parnassum (Meisterschule für Violine) Teil I/V . . . je M. 5.—

ROB. FORBERG / LEIPZIG C 1

EULENBURGS KLEINE PARTITUR-AUSGABE

VIOLIN-KONZERTE

BACH
711 a moll . . . . —.80
712 E dur . . . . —.80
727 d moll f. 2 Violinen 1.—
281 G dur (Brandenburgisch. Konzert No. 4) 1.—

BEETHOVEN
701 D dur, op. 61 . . . 1.50
803 Zwei Violin-Romanzen, op. 40, 50 . . . —.60

BRAHMS
716 D dur, op. 61 . . . 2.—
723 a moll, op. 102 für Violine und Cello . 3.—

BRUCH
714 g moll, op. 26 . . . 2.—

CORELLI
Concerti grossi
357 No. 1, D dur . . . . —.80
358 No. 3, c moll . . . —.80
348 No. 8, (Weihn.-Kzt.) —.80
359 No. 9, F dur . . . . —.60

DVORAK
751 a moll, op. 53 . . . 3.—

GLASUNOW
752 a moll, op. 72 . . . 2.—

LALO
728 d moll, op. 21 (Symph. espagnole) 3.—

MENDELSSOHN
702 e moll, op. 64 . . . 1.20

MOZART
763 B dur [207] . . . . . 1.—
764 D dur [211] . . . . . 1.—
747 G dur [216] 1.50
748 D dur [218] 1.50
717 A dur [219] 1.50
718 Es dur [268] 1.50
734 Es dur [364] f. Violine und Viola . . . 1.50

SPOHR
703 a moll, op. 47 (Gesangsszene) . . . —.80

TSCHAIKOWSKY
708 D dur, op. 35 . . . 2.—

VIVALDI
753 a moll, op. 3, No. 6 —.80
762 a moll, op. 3, No. 8 für 2 Violinen . . . —.80
749 h moll, op. 3, No. 10 für 4 Violinen . . . —.80
750 d moll, op. 3, Nr. 11 f. 2 Violinen u. Cello —.80
754 g moll, op. 6, No. 1 —.80

VIOTTI
756 a moll, No. 22 . . . 1.50

Verlangen Sie vollständige Verzeichnisse der Sammlung
ERNST EULENBURG, LEIPZIG C 1

Soeben erschien:
Ein wertvolles Ergänzungsheft für den Violinunterricht!

Hermann Thiessen
Grundlegende Violinübungen
in übersichtlicher Zusammensetzung, zur Förderung der Tonreinheit, der Sicherheit und Gewandheit im Greifen und zur Erlangung einer guten Bogenführung . . . . . Mk. 1.60

Die ersten Urteile:

Ferd. Küchler, Leipzig: Ihre Violinübungen sind außerordentlich klar und übersichtlich; sie fördern nicht nur das Reinspielen, sondern auch das richtige Hören. Ich wünsche der gründlichen Arbeit eine weite Verbreitung.

Emil Herrmann. Hamburg: Auf gedrängtem Raum sind eine Fülle von Anregungen gegeben. Durch das Hineinflechten von elemental-theoretischen Übungen in leichtester Form wird der Schüler zum bewußten Denken und Hören erzogen.

Stud.-Rat Schiegg, München: Die Violinübungen können benutzt werden als ergänzende Übungen neben jeder Violinschule, als zusammenfassende Wiederholung und als tägliche Übungen zur Erhöhung v. Sicherheit u. Gewandheit

Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H.
Musikpädagog. Verlag / Berlin-Lichterfelde

SEVČIK
op. 6

VIOLINSCHULE
für Anfänger (Halbtonsystem)
ist noch immer das grundlegende Studienwerk für angehende Geiger

Ausgaben: Heft 1—7 . . je RM 1.25
Band I. II broschiert je RM 3.75
in 1 Bde. kplt. brosch. RM 7.50
in 1 Bde. kplt. gebd. RM 9.—
Melodienbuch . . RM 1.50
Etüden im Halbtonsystem zu Heft 1—4 von Rehak . . . RM 3.—

Lehrplan u. Kataloge kostenfrei!

Bosworth & Co., Leipzig C 1

meiſt als Interpret eigener Werke, ans Pult zurückzukehren. Der bedeutende Dirigentenruf des Verblichenen gründete ſich vor allem auf ſeine vorbildlichen Mozart- und Wagnerdeutungen. Aber auch als Richard Strauß-Interpret wuchs Cortolezis weit über das Maß des Üblichen hinaus. Berühmt war ſeine muſikaliſche Leitung der „Salome". Dem Wirken der zeitgenöſſiſchen Komponiſten hat er ſtets viel förderndes Wohlwollen und tatkräftige Unterſtützung angedeihen laſſen. Künſtler wie der vielverkannte Wilhelm Mauke („Die letzte Maske"), Albert A. Noelte („François Villon"), Hermann Nötzel („Meiſter Guido") und Hermann W. v. Waltershauſen („Richardis") haben ſeiner Uraufführungsfreudigkeit Entſcheidendes zu danken. Er ſelbſt errang mit der heiteren Oper „Das verfemte Lachen" (1924), einer ebenſo liebenswürdigen wie geſchmackvollen Schöpfung, einen bedeutenden, über viele Bühnen ſich fortpflanzenden Erfolg. Auch ſeine weiteren Schöpfungen „Der verlorene Gulden" (1928) und die Operette „Roſemarie" machten ſeinen Namen dem Theaterpublikum bekannt und wert. Über der Vertonung der Märchenoper „Das kriſtallene Herz" iſt Fritz Cortolezis nun plötzlich geſtorben.

Dr. W. Zentner.

† am 21. März kurz vor Vollendung ſeines 56. Geburtstages der einſt ſtark beachtete Komponiſt Franz Schreker, deſſen Werk jedoch bereits ſeit längerer Zeit der Vergeſſenheit anheimfiel.

† GMD Werner Ladwig, der Leiter des Dresdner Philharmoniſchen Orcheſters, erſt 35jährig, am 22. März an den Folgen einer Operation in Berlin.

† im Alter von 85 Jahren der langjährige Univerſitätsprofeſſor und Muſikdirektor in Bonn Dr. L. Wolff.

† Norman O'Neill, Londoner Dirigent, ſtudierte in Frankfurt a. M., Komponiſt der Begleitmuſik zu Maeterlincks „Blauer Vogel", an einem Straßenunfall im Alter von 58 Jahren.

† am 5. März nach kurzer Krankheit der ſächſiſche Kammervirtuoſe Carl Braun im Alter von 69 Jahren. Braun gehörte 41 Jahre lang der Dresdener Hofkapelle als erſter Violinſpieler an.

† Wilhelm Heinefetter, Kapellmeiſter, Mitglied der ehem. Kgl. Oper Berlin, im Alter von 99 Jahren.

† Fürſtin Marianne Tſcherkaßkaja, eine der bekannteſten Wagner-Sängerinnen Rußlands.

† Willem Kes, Gründer des Concertgebouw-Orcheſters in Amſterdam, Schüler Joachims, Dirigent in Glasgow, Moskau, Koblenz; Komponiſt.

† Ernſt Weiſer, Pianiſt, Schüler Joſef Pembaurs in Hamburg.

† Maurus Stromfeld, Buenos-Aires, bedeutender Geiger und Mitglied des Guarneri-Quartetts, im Alter von 31 Jahren.

BÜHNE

Die Beſucherzahl des Stadttheaters von Koblenz iſt gegenüber der vorigen Spielzeit um 20 Prozent geſtiegen.

Das Stettiner Stadttheater hat ſich die alleinige Uraufführung von Wilhelm Kempffs Oper „Familie Gozzi" geſichert, die Ende April herausgebracht werden ſoll.

Die Berliner Staatsoper kündigt für Anfang Juni einen Strauß-Zyklus an, wobei der Komponiſt mehrere Werke ſelbſt dirigieren wird.

Das Kieler Stadttheater iſt durch Erhöhung der Subvention auf 419 000 Mark geſichert.

Das Plauener Stadttheater, das durch einen Jahreszuſchuß von 339 000 Mark geſichert iſt, plant die Errichtung einer auch für Opernaufführungen geeigneten Freilichtbühne.

Die Pariſer Oper kündigt Mozarts „Don Juan" in einer Neuüberſetzung von Adolphe Boſchot an.

Athen ſoll ein eigenes ſtändiges Opernhaus mit einem Zuſchuß von 20 Millionen Drachmen erhalten.

Auf ſeiner Beſitzung Glyndeburne (Suſſex), eine Autoſtunde von London entfernt, hat der engliſche Kunſtmäzen Chriſtje ein im eliſabethaniſchen Stil gehaltenes Opernhaus erbaut, das mit den modernſten techniſchen Einrichtungen ausgeſtattet iſt. Es ſoll im Mai mit Mozarts „Cosi fan tutte" und „Figaros Hochzeit" eröffnet werden. Die muſikaliſche Leitung hat Fritz Buſch übernommen, die Inſzenierung wurde Prof. Carl Ebert übertragen.

Die Dresdner Staatsoper bringt im Verlauf dieſer Spielzeit als Neuheiten Zellers „Vogelhändler", Wolff-Ferraris „Vier Grobiane", ferner „Paleſtrina" und „Walküre".

In Kaſſel erlebte Hans Pfitzners „Herz" eine äußerſt beifällige Aufnahme.

Der um die Frage der Tantieme-Pflicht der „Fledermaus" zwiſchen dem Deutſchen Bühnenverein und dem Verlag Weinberger geführte Prozeß endete nun in zweiter Inſtanz mit dem Urteil, daß das Werk noch tantiemepflichtig iſt, und zwar bis zum 31. Dezember 1938.

Hermann Zilchers Bühnenmuſik zu Shakeſpeare's „Komödie der Irrungen" erzielte bei ihrer Uraufführung am Nationaltheater Osnabrück unter der Leitung von KM Heinz Reinhart Zilcher einen durchſchlagenden Erfolg. Der anweſende Komponiſt wurde mit ſeinem Sohne unzähligemale gerufen.

Kammerſängerin Elſe Blank-Karlsruhe hatte als Zdenka bei der dortigen Aufführung von Richard Strauß' „Arabella" ſtarken Erfolg. Auch ihre Mitwirkung beim jüngſten Opern-Gaſtſpiel des Regensburger Stadttheaters, als

CORELLI

Originalgetreue Gebrauchs-Ausgabe sämtlicher Trio-Sonaten

Die 48 Triosonaten Arcangelo Corelli's für zwei Geigen und Bass, das Standardwerk der gesamten Triosonaten-Literatur, liegen — so unglaublich es klingt — in keiner einzigen Gebrauchsausgabe vor. Die strahlend schönen Kompositionen haben schon bei ihrem erstmaligen Erscheinen grosses Aufsehen erregt und es ist eine bekannte Tatsache, dass sich die gesamte spätere Triosonaten-Literatur an Corelli anlehnt.

Waldemar Woehl-Essen wird sämtliche 48 Triosonaten Corelli's in ähnlicher Weise herausgeben wie die von ihm besorgte Ausgabe der sechs Violinsonaten von Willem de Fesch. Die vom „Arbeitskreis für Hausmusik" in Auftrag gegebene Neuausgabe bringt jeweils drei Sonaten in einem Heft vereint, wobei die Partitur den Urtext mit hinzugefügter Generalbassausarbeitung wiedergibt, während die beigelegten Stimmen (zwei Geigen und Violoncello gesondert) die notwendigsten Angaben zur praktischen Ausführung enthalten. Die auch ins kulturverwandte Ausland hinausreichende Organisation des „Arbeitskreises für Hausmusik" hat es erreicht, dass infolge der zahlreichen Vorausbestellungen der Preis für ein Heft entgegen der ersten Ankündigung nicht RM 2.40, sondern

für Subskribenten nur RM 1.60

betragen wird, ein Preis, der jedem Hausmusikfreund die Anschaffung dieses einzigartigen Werkes ermöglichen wird. Die Besteller erhalten kostenlos ein thematisches Gesamtverzeichnis.

Jährlich sollen 2—3 Hefte erscheinen.

Das erste Heft erscheint im April 1934

Der Bärenreiter-Verlag zu Kassel

Istituzioni e Monumenti dell' Arte Musicale Italiana

Das Werk erscheint in gut gebundenen Quartformat-Bänden von je 250 Seiten. Es enthält neben ausführl. Vorreden Faksimiledrucke etc.

Bei Subscription der ersten Bandreihe (10 Bde.) jeder Band Lire 130.—

Bei Einzelbezug jeder Band Lire 160.—

Bis jetzt erschienen:

Band I, II

Andrea e Giovanni GABRIELI e la musica strumentale in San Marco

Band I: Musiche strumentali e „per cantar e sonar" fino al 1590

Band II: Giovanni GABRIELI: Sacra Sinfoniae, 1597

Band III

Le Cappelle Musicali di Novara dal secolo XVI ai primordi dell' Ottocento

(Giacomo und Gaudenzio BATTISTINI)

Versandbereit sind:

Band IV

La Camerata Fiorentina

(Vincenzo GALILEI)

Band V

L' Oratorio dei Filippini e la Scuola Musicale di Napoli

(Gian Domenico MONTELLA; Giov. Maria TRABACI; Carlo Gesualdo Principe di VENOSA; Scipione DETICI; Giov. Maria SABINO; Camillo LAMBARDI.)

Ausführlichen Prospekt bitte gratis verlangen

G. Ricordi & Co., Leipzig 05

Lola in „Cavalleria rusticana" und als Nedda im „Bajazzo", fand einen überaus herzlichen Beifall und bewies erneut, welch gerne gesehener Gast die Künstlerin in ihrer Heimatstadt ist.

Die gleichzeitige Uraufführung der Oper „Münchhausens letzte Lüge" von Dransmann in Kassel, Frankfurt a. M. und Dortmund wird in Kassel szenisch vom Operndirektor Max Krauß und musikalisch von dem 1. Staatskapellmeister Heinz Bongartz geleitet.

In der Erwartung, daß Staat und Provinz die bisherigen Zuschüsse weiter gewähren werden, hat die Stadt Görlitz die nächste Spielzeit des Grenzlandtheaters Görliz (Intendant P. Hoenselaers) durch die Einstellung eines Zuschusses von 298 000 RM. in den Haushaltsplan für 1934 gesichert. Die laufende Spielzeit konnte bis zum 31. Mai verlängert werden.

Das Heidelberger Stadttheater bringt Ende März Kurt Overhoffs „Mira" zur Heidelberger Erstaufführung. Das Werk steht unter der persönlichen Leitung des Komponisten und unter der Regie des Intendanten Kurt Ehrlich.

Das Landestheater Coburg brachte Mitte März Mozarts „Don Juan" in einer textlichen Neufassung von W. v. Gersdorff heraus.

KONZERTPODIUM

Richard Wetz' „Hyperion" kommt im April in Altenburg unter Dr. Heinz Drewes zur Aufführung. Am gleichen Abend wird Heinrich Schachtebeck das Violinkonzert von Richard Wetz spielen.

Im 7. Symphoniekonzert der Württembergischen Staatstheater dirigierte Hans Pfitzner als Gast sein Konzert für Klavier in Es-dur mit Orchester (Solistin: Dorothea Braus) und seine Symphonie cis-moll (Erstaufführung) sowie seine Bearbeitung von Heinrich Marschners Ouvertüre zu „Der Templer und die Jüdin" (Erstaufführung).

Anläßlich seines 25jährigen Jubiläums als Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft zu Bremen dirigierte GMD Ernst Wendel am 6. März eine Aufführung von Beethovens 9. Symphonie. An einem weiteren Abend der Gesellschaft brachte GMD Walter Stöver als Gast nach Bachs Brandenburgischem Konzert und Brahms' Violinkonzert in D-dur Richard Strauß' „Till Eulenspiegels lustige Streiche"; an einem Kammermusik-Abend spielte das Wendling-Quartett Max Regers Quartett in Es-dur und Franz Schuberts Quintett in C-dur (unter Mitwirkung von Kammermusiker Wilhelm Busch).

Dr. Nietau bringt Richard Wetz' „Hyperion" für Baritonsolo, gem. Chor und Orchester demnächst in Dessau zur Aufführung.

Erich Seidl, der seit kurzem im Rostocker Städtischen Orchester wirkt, spielte bei einem Städtischen Kammermusikabend die Solosonate für Bratsche des Rostocker Komponisten Kurtfriedrich Pistor mit durchschlagendem Erfolg.

MD G. Böttcher veranstaltet am 16. April einen Richard Wetz-Abend in Jena, bei dem die Kleist-Ouvertüre, Traum-Sommernacht für Frauenchor und Orchester, Hyperion für Bariton, Chor und Orchester und eine Reihe von Wetz-Liedern zur Aufführung kommen.

Das Städtische Orchester zu Bielefeld spielte unter MD Werner Gößling Schumanns Konzert für Klavier op. 54 und Berlioz' Phantastische Sinfonie.

Edwin Fischer brachte kürzlich in Krefeld mit seinem Kammerorchester Werke von J. S. Bach, G. Gabrieli, Dall'Abaco und Mozart zum Vortrag.

Im 3. Konzert der „Neuen Konzertvereinigung" zu Erfurt kam Richard Wetz' Dritte Symphonie unter GMD Jung zur Aufführung.

Das neue Konzert für Streichorchester von Wolfgang Fortner, das kürzlich in Basel mit außerordentlichem Erfolg uraufgeführt wurde, erlebte seine deutsche Uraufführung in einem Konzert des Kampfbundes für deutsche Kultur in Mannheim. Der Erfolg war wiederum sehr groß.

Der Königsberger Sängerverein sang kürzlich unter Hugo Hartung und unter Mitwirkung des Orchesters des Königsberger Opernhauses und der Solisten Henny Wolff (Sopran) und Hildegard Zürcher (Orgel) nach Liedern von Franz Schubert, Hugo Wolf, Karl Goepfart, Ewald Straeßer, Hermann Erdlen und Richard Trunk, Erwin Lendvais „Psalm der Befreiung". Die Feierstunde wurde durch den Ostmarkenrundfunk übertragen.

Richard Strauß' „Tageszeiten", die bereits in Berlin, Bern, Breslau, Dresden, Graz, Langen/H., München erklangen bzw. demnächst erklingen, sind auch im Programm des diesjährigen Tonkünstlerfestes in Wiesbaden mit vorgesehen. Seine „Alpensinfonie" wird in diesem Monat in Winterthur und Leipzig unter persönlicher Leitung des Komponisten erklingen, während sie kürzlich bereits in London, Stuttgart und Wiesbaden (unter Karl Schuricht) zur Aufführung kam.

Hermann Wunsch's neuestes Orchesterwerk „Fest auf Monbijou" wurde erfolgreich in Würzburg unter Leitung von Prof. Herm. Zilcher aufgeführt.

Das Landestheater Coburg brachte in Gemeinschaft mit der dortigen Gesellschaft der Musikfreunde neben Werken von Beethoven, Mozart und Reger Julius Weismanns „Sinfonietta giocosa" zur Uraufführung. Ein weiterer dorti-

FIFTEENTH YEAR

„A periodical of real importance in our musical life." — *The Times.* „A magazine which almost alone upholds the best in English musical scholarship." — *Liverpool Post.* "An organ of real distinction." — *Musical Times.*

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Sole Proprietor and Editor:

A. H. FOX-STRANGWAYS

"Music and Letters" has a recognised position among quarterlies, at home and abroad. Its 100 pages include articles, a register of books of the quarter, and reviews of books, music, foreign periodicals and gramophone records. Its object has been to collect considered opinion, chiefly from specialists and non-professional writers, and its volumes have included 200 such names, while there hardly exists a musical subject on which they have not touched. Not being connected with any firm of publishers, its view is independent.

Five Shillings Quarterly. £ 1 per annum. Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office

MUSIC & LETTERS

20 YORK BUILDINGS, ADELPHI,

LONDON, W.C. 2

SOEBEN ERSCHIENEN!

GESCHICHTE

der

MUSIKAESTHETIK

von

Rudolf Schäfke

468 Seiten. Preis gebd. Ganzleinen RM 12.50

Das Werk ermöglicht zum erstenmale einen Überblick über die gesamte Entwicklung der Musikanschauung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bisher existierten lediglich Einzeldarstellungen bestimmter Zeitabschnitte. Die vorliegende Schrift kommt daher, schon rein äußerlich, von der Totalität des Stoffes aus gesehen, einem starken praktischen Bedürfnis entgegen, zumal das Gebiet der Musikästhetik heute führende Bedeutung innerhalb der Musikwissenschaft erlangt hat.

Die Ausstattung ist mustergiltig

Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

SOEBEN ERSCHIENEN!

ANTIQVA

EINE SAMMLUNG ALTER MUSIK

Diese neue Reihe bringt unter Mitarbeit berufenster Herausgeber

Meisterwerke des 15.—18. Jahrhunderts,

die trotz ihrer besonderen Bedeutung und überzeitlichen Geltung in für die Praxis geeigneten Original-Ausgaben bisher größtenteils nicht vorlagen.

Werke von: W. Fr. Bach / L. Boccherini / D. Buxtehude A. Corelli / G. Frescobaldi / G. Gabrieli / G. F. Händel / J. M. Leclair / W. A. Mozart / G. P. da Palestrina / H. Purcell / K. Stamitz / G. Ph. Telemann / A. Willaert u. a.

Besetzung: Von zwei bis zu fünf Instrumenten (solistisch und chorisch), ferner Solokonzerte, Instrumente mit Singstimmen u. a.

Die Sammlung ist bestimmt für das Musizieren in Haus und Schule, für den Musikliebhaber wie für den lernenden, lehrenden und ausübenden Musiker.

In jeder guten Musikalienhandlung vorrätig. Ausführl. Verzeichnis mit Notenproben kostenlos

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

ger Konzertabend wurde durch das Wendling-Quartett zu einem Max Reger-Abend ausgestaltet. Ferner sang Marcel Wittrich-Berlin Lieder und Arien der Klassiker.

Max Trapps „Sinfonische Suite" kam kürzlich durch das Pfalzorchester in Kaiserslautern, Landau, Ludwigshafen, Neustadt/H., Pirmasens, Speyer und Zweibrücken zur Aufführung.

Hermann Grabners „Gesang der Sonne" (nach Worten von Hans Carossa) kam in Halle durch die Robert Franz-Singakademie unter Prof. Rahlwes zur erfolgreichen Uraufführung.

Der Kampfbund für deutsche Kultur, Ortsgruppe Bartenstein, veranstaltete kürzlich eine Aufführung von Händels „Messias", bei der der Chor der Singakademie zu Königsberg, die Königsberger Philharmonie unter Leitung von Hugo Hartung sowie die Solisten Marga Klause (Sopran), Evalotte Hellgardt (Alt), Hans-Jürgen Walter (Tenor), Dr. Erwin Roß (Baß) und Hildegard Zürcher (Orgel) mitwirkten.

Heinrich Schlusnus, der gefeierte 1. Bariton der Staatsoper Berlin, sang anläßlich eines vom Kampfbund für deutsche Kultur in Eisenach veranstalteten Lieder- und Arienabends auch eine Reihe von Liedern Siegfried Kuhns, des so früh gefallenen Tondichters. In dieser höchst vollendeten Wiedergabe erschütterte um so tiefer der Schmerz, daß mit Siegfried Kuhn ein Schöpfer uns genommen wurde, von dem man noch das Höchste erwarten durfte. Ihm standen, wie sich einmal mehr zeigte, von der tiefen und herben Schwermut („Durch die Nacht") über den Schmerz („Liebesweh"), die schelmische Trauer („Ein kleines Lied") bis zum kecken („Trinklied") alle Skalen zur Verfügung. Kühn in der Harmonik, bleibt er doch stets schlicht und einfach und vor allem immer wahr. Mehrere der Lieder mußten wiederholt werden, sie wurden zum Höhepunkt des unvergleichlichen Konzertes, das einen Markstein in der Geschichte des Musiklebens der Wartburgstadt bilden wird. Martin Platzer-Eisenach.

Eine unbekannte Haydn-Sinfonie in C-dur wird in Wien zur Uraufführung gebracht.

Händels 112. Psalm in der Bearbeitung von Prof. Dr. Fritz Stein gelangte in Basel, Amsterdam, München und Lörrach zu erfolgreicher Wiedergabe.

In Weimar fand ein Kompositionsabend mit Werken von Joh. Nep. David statt unter Leitung von Michael Schneider.

Gottfried Müllers „Morgenrot-Variationen" haben bisher in 25 deutschen Städten Aufführungen erlebt.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der Bundeschormeister des Sängerbundes der Sudetendeutschen ist beauftragt worden, ein lückenloses Verzeichnis aller sudetendeutschen Chorkompositionen anzufertigen. Dieses Verzeichnis wird auch genaue Angaben über den Lebenslauf der Komponisten und eine Tabelle ihrer sämtlichen Werke enthalten. Alle Gau-, Bezirks- und Vereinschormeister sind zur Mitarbeit aufgefordert worden.

Das neueste Orchesterwerk Edmund v. Borks, betitelt „Präludium und Fuge für Orchester", wurde im Auftrag Italiens geschrieben und gelangt dieser Tage in Rom zur Uraufführung.

Als neueste Werke liegen von Hans Pfitzner im Druck „Sechs Lieder für mittlere Stimme" und „Drei Sonette nach Bürger und Eichendorff für eine Männerstimme" vor.

Richard Wetz' Violinkonzert in h-moll kommt in diesem Monat durch Prof. Robert Reitz in der Schlesischen Funkstunde zur Aufführung.

VERSCHIEDENES

Entgegen den bisher verbreiteten Meldungen sind die Werke Hugo Wolfs trotz der österreichischen Notverordnung mit dem 1. Januar 1934 innerhalb des Deutschen Reiches frei geworden. In Österreich und deshalb auch in allen Ländern mit fünfzigjähriger Schutzfrist bleiben die zuerst in Österreich erschienenen Werke, namentlich ein Teil der Möricke-, Eichendorff- und Goethelieder, geschützt, sodaß auch Nachdruckausgaben dorthin nicht vertrieben werden dürfen.

Der um die deutsche Elektromusikforschung verdiente Darmstädter Jörg Mager hat ein neues Musikinstrument, das Partiturophon, erfunden. Dieses neue Hausinstrument, die kleinste Orgel der Welt, beruht auf dem elektro-akustischen Prinzip einer Orgel ohne Pfeifen. Während die französische Konstruktion aus 350 Radioröhren-Schwingapparaten zusammengesetzt ist, benutzt Jörg Mager nur 5 solcher Röhren. Die Kluft zwischen dem einfarbigen Klavier und dem vielfarbigen Orchester ist durch diese Erfindung überbrückt worden.

FUNKNACHRICHTEN.

Walter Niemann (Leipzig) spielte mit großem Erfolg aus eigenen Klavierwerken in den Sendern Leipzig (Gartenmusik in drei Sätzen op. 117; Pavane op. 108/1; Praeludium, Intermezzo und Fuge op. 73. — Stücke aus dem „Bali"-Zyklus op. 116) und Hamburg (Rundfunk-Uraufführung der Kocheler Ländler op. 135; „Wasserspiele" op. 30, 92/6, 43/1, 116/10), und

NEUERSCHEINUNG

Albrecht, Prinz von Hohenzollern

Deutschlands Morgenrot

(P. Kassel-Andernach)

Vaterländische Kantate für gemischten Chor, Streichorchester, Klavier u. Pauken.
Partitur n. RM 1.80, Stimmen kplt. n. RM 1.80; Instr.-St. einzeln je n. RM —.30,
Singpart. n. RM —.25

Die Familie Hohenzollern, die in ihren Reihen so manchen ausgezeichneten Musikfreund aufzuweisen hat, stellt mit dem jungen Prinzen Albrecht einen Musiker von ausgezeichneten Anlagen heraus. In der Kölner Schule Heinrich Lemachers herangebildet, zeigt der junge Komponist in dieser Kantate nicht nur frische, melodische Erfindung und gutes satztechnisches Können, sondern er versteht es auch leicht zu schreiben, so daß weiteste Kreise die Möglichkeit haben, das Werkchen zur Aufführung zu bringen. Textlich eignet es sich für alle nationalen Feiern, vorzüglich auch zu Feiern in den Schulen und in den Kreisen der Hitler-Jugend. Die leichte u. abwechslungsreiche Anlage verbürgt einen vollen Erfolg.

Professor Wilhelm Kempff schreibt: Die „Vaterländische Kantate“ hat mich gleich beim ersten Hören gepackt. Das ist keine Gelegenheitskomposition, das ist ein Werk, das wirklich erhebt und überzeugt, da es aus deutscher Seele geboren ist. Klarer Aufbau, meisterhafte Deklamation (die begeisternden Worte stammen von einem Handwerker aus Andernach), rhythmischer Schwung verbinden sich hier mit einer mitreißenden, volkstümlich-einfachen Tonsprache, durch refrainartige Zwischenspiele straff gegliedert zu einem wirklichen Ganzen. Es ist kein Zweifel, daß diese vaterländische Kantate bald bei den verschiedenen vaterländischen Feiern in Kirche und Saal, Schule und Haus einen erhebenden musikalischen Auftakt oder Ausklang bilden wird, zumal sie überaus leicht auszuführen ist.

KISTNER & SIEGEL / LEIPZIG

Unentbehrlich für jeden Geiger, Lehrer und Schüler!

HERMA STUDENY

DAS BÜCHLEIN VOM GEIGEN

8°, 110 Seiten. Geheftet Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80
dazu: „ÜBUNGSBEISPIELE“ 4°, Mk. 2.—

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

wurde von den Sendern Stuttgart und Breslau zu ähnlichen Klaviervorträgen eingeladen.

„Siebenbürger Volkslieder" von Hermann Kildner übermittelte kürzlich der westdeutsche Rundfunk Stuttgart in ausgezeichneter Wiedergabe durch Brünhild Möckesch (Artur Haagen als Begleiter).

Der Bayerische Rundfunk brachte am 16. III. 1934 als Ursendung „Thema mit Variationen u. Fuge op. 23" als Nürnberger Sendung und über den Münchner Sender eine Wiederholung des „Kuriosen Kaffeeklatsch" op. 32 am 9. II. 34 von Hans Weiß.

Die „Ravag" Wien bringt Richard Wagners Jugendoper „Das Liebesverbot" in eigener Funkregie.

Walther Beumelburg wurde anstelle von Friedrich Arenhövel, der sich notwendigen schriftstellerischen Arbeiten widmen muß, zum Intendanten der Berliner Funkstunde ernannt.

Wolfgang Fortner schrieb im Auftrag des Südwestfunk die Musik zu einer feierlichen Sendung „Trauer und Aufblick" von Rudolf G. Binding, die am Heldengedenktag im Südwestfunk zur Aufführung kam.

Oreste Piccardi, ein junger italienischer Dirigent, übernimmt die Leitung des ersten öffentlichen Konzertes des neuen Nordfunk-Sinfonieorchesters in Hamburg.

Die Konzertsängerin Marie Auguste Beutner sang mehrfach erfolgreich in Paris, darunter im Sinfoniekonzert des „Journal" und wurde zu weiteren Mozart-Darbietungen des Staatsrundfunks aufgefordert.

Otto Frickhoeffer, Leiter der Musikabteilung der Berliner Funkstunde, wurde zur Leitung eines Orchesterkonzertes im Budapester Rundfunk verpflichtet.

Der rheinische Komponist Hans Jakob Heuken kam an mehreren Sendern, darunter Hamburg, mit eigenen Liedern zu Worte.

Die Norag in Hamburg hat eine Bläsersuite und eine Suite für Violine und Kammerorchester von Heinz Bongartz zur Aufführung angenommen.

Domkapellmeister Prof. Joseph Meßner-Salzburg spielte kürzlich im Bayerischen Rundfunk Orgelwerke von Muffat, Willner und seine Paraphrase über die deutsch-österreichische Volkshymne.

Im Mitteldeutschen Rundfunk gelangte ein neues Klavierkonzert von Fritz von Bose Ende März unter Mitwirkung des Komponisten zur Uraufführung.

Werke von Jon Leifs erklangen kürzlich im Bayerischen und Mitteldeutschen Rundfunk, sowie im Deutschlandsender.

Des ostpreußischen Komponisten Herbert Brust Bläser-Quintett „Spielwerk" op. 28, das aus den 4 Teilen „Aufmarschieren — Fernes Singen — Tröstend Spiel — Orgelchor" besteht, wurde im März durch den Ostmarken- Rundfunk uraufgeführt.

Alex Grimpe hat im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks eine Musik für gr. Orchester zu Shakespeares „König Richard III." geschrieben, die unter Leitung von GMD José Eibenschütz im Nordfunk erfolgreich zur Uraufführung kam.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die Pianistin Elly Ney spielte vor der Londoner Ortsgruppe der NSDAP mit größtem Erfolg.

Jon Leifs' „Island-Ouvertüre" kam kürzlich durch die Königl. Kapelle in Haag zur niederländischen Erstaufführung.

Fritz Busch wird nach seiner erfolgreichen Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" in Wien auch vier Aufführungen des Werkes im Kgl. Theater zu Turin leiten. Im März vertrat er den erkrankten Willem Mengelberg in der Leitung von Concertgebouv-Orchester-Konzerten in Amsterdam und anderen holländischen Städten.

Franz Philipps Klavier-Quartett op. 13 hatte bei seiner Erstaufführung in Amerika (Chicago) durch das Streichquartett Alexander Sebalds mit der bekannten Pianistin Elisabeth Moriz großen Erfolg. Auf dem Programm standen noch Streichquartette von Beethoven und Schubert.

Das Berliner Philharmonische Orchester wird Anfang April unter Leitung von Wilhelm Furtwängler eine längere Reise antreten, die durch das Rheinland nach Paris, Lyon, Marseille und Nizza, dann durch Italien (u. a. auch nach Rom), die Schweiz, das Saargebiet, Luxemburg und Süd- und Mitteldeutschland führt.

Der bekannte junge Münchener Pianist Fritz Hübsch befindet sich soeben auf einer Konzertreise durch Italien.

Staatskapellmeister Erich Kleiber hatte einen besonderen Erfolg mit einem Konzert im Augusteo zu Rom, wobei Casellas Tripel-Konzert aufgeführt wurde.

Im April findet in den Niederlanden ein Gastspiel der Frankfurter Oper statt. Zur Aufführung gelangen „Rienzi" und „Rosenkavalier". Die Frankfurter Oper stellt außer Solisten und Chor das Orchester und Dekorationen.

Karl Elmendorff dirigierte in der Mailänder Scala vor völlig ausverkauftem Hause die „Missa solemnis" von Beethoven. Er erzielte bei Publikum und Presse einen äußerst starken Erfolg.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA I/34 2266. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1934 HEFT 5

INHALT

Dr. Erich Valentin: Hans Pfitzner, der Deutsche 481
Dr. Otto Riemer: Ein Beitrag zu Pfitzners Harmonik und Persönlichkeit 484
Dr. Erich Valentin: Das Liedschaffen Hans Pfitzners 487
Dr. Alfred Heuß: Händel und Bach als zwei Seiten deutschen Wesens 489
Oskar Kroll: Musik und Musikleben in heidnisch-germanischer Zeit 494
Prof. D. Otto Richter: Eine Erinnerung an Mathilde Wesendonck 498
Dr. Fritz Tutenberg: Das Wesen Weberscher Kunst und ihre Bedeutung für die deutsche Seele 500
Univ.-Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser: Spielgraf und Pfeiferkönig 503
Univ.-Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser: Sankt Kümmernis 504
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 506
Dr. Horst Büttner: Musik in Leipzig 509
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland 512
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 514
Dr. Horst Büttner: Webers „Euryanthe" als Sendeoper 517
Bruno Wamsler: Musikalisches Silben-Preisrätsel 518
Die Lösung des musikalischen Faschings-Silben-Preisrätsels von Fritz Müller und Franz Seraph 519

Neuerscheinungen S. 521. Besprechungen S. 522. Kreuz und Quer S. 527. Ur- und Erstaufführungen S. 537. Musikfeste und Tagungen S. 537. Konzert und Oper S. 539. Rundfunk-Kritik S. 556. Musikfeste und Festspiele S. 560. Gesellschaften und Vereine S. 561. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 561. Kirche und Schule S. 562. Persönliches S. 563. Bühne S. 566. Konzertpodium S. 568. Der schaffende Künstler S. 570. Verschiedenes S. 570. Funknachrichten S. 570. Musik im Film S. 572. Deutsche Musik im Ausland S. 572. Kulturschallplatten-Kritik S. 576. Aus neuerschienenen Büchern S. 474. Ehrungen S. 477. Preisausschreiben S. 477. Verlagsnachrichten S. 478. Aus Zeitschriften S. 478.

Bildbeilagen:

Hans Pfitzner 481
Schutzmantel-Madonna vom Pfeiferschaftsaltar zu Alt-Thann 496
Sankt Wilgefortis oder Sankt Kümmernis in der Kirche zu Neufahrn 497

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag) Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Karl Haſſe: Von deutſchen Meiſtern. Zur Neugeſtaltung unſeres Muſiklebens im neuen Deutſchland. (Band 44 der Sammlung „Von deutſcher Muſik". Geh. Mk. —.90, Ball. Mk. 1.80. Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg). Aus dem Vorwort:

„Volksverbundenheit" — ein Begriff, der das Beſte umfaßt, was Deutſchland ſeinen Volksgenoſſen zu geben hat. Aber die daraus ſich ergebende Forderung „Die Kunſt dem Volke" darf nie und nimmer dahin umgebogen werden, daß die Kunſt zum Niveau eines entarteten oder verdorbenen oder durch falſche Propheten irregeleiteten Teils des Volkes hinabgezogen wird! Sondern das Volk ſoll hinaufgehoben werden, — nicht etwa in die Sphäre der „Gebildeten" einer vergangenen Zeit. Dieſe ſelbſt müſſen zum Volke finden und damit zum tiefſten und eigentlichen Weſen der deutſchen Kunſt. Die Geſamtheit unſeres Volkes muß wieder Anteil nehmen lernen, wie es früher gerade in Bezug auf Muſik durch Schule und Kirche ſchon einmal möglich geweſen iſt, an einer Kunſt, die durch unſere großen Meiſter und den vollen Einſatz ihrer Perſönlichkeit ihr Gepräge und ihren beſonderen deutſchen, hohen Sinn erhalten hat. Das Volk „verſteht" ſolche Kunſt durchaus, ſofern nicht immer wieder als Gegenwirkung ihm eine Pſeudo-Kunſt, etwa unter der Flagge der „Unterhaltungskunſt", der „Volkskunſt" und nun auch noch der „Gemeinſchaftskunſt" aufgedrungen wird. Künſtliche Begriffe von „Volkstümlichkeit", dem Volke von den „Gebildeten" zubereitet oder von falſchen Propheten, können nur ein unechtes Volkstum erzeugen. Auch zu den Quellen des Volkstums können nur die führen, die in ihrem Inneren ſie rauſchen hören. Das ſind nicht in erſter Linie diejenigen, die das Volk durch pädagogiſche Maßnahmen veredeln wollen, ſondern die, die durch ihre blutmäßige Verbundenheit mit dem Volke im Stande ſind, emporzuragen und zu führen. Nur der Meiſter ſoll Führer ſein. Eine deutſche Muſikkultur ohne oder gar gegen die großen Meiſter aufbauen zu wollen, bedeutet einen Rückfall ins Demokratiſche und kann niemals über die Aufſtellung blutloſer äſthetiſcher Syſteme allzu weit hinausführen. Es nützt nichts, wenn die „muſikaliſche Erneuerungsbewegung", die nach Geſetzen angetreten iſt, die Führertum, Autorität, Leiſtung, Perſönlichkeit außer Kraft zu ſetzen ſuchten, ſich jetzt „Deutſche Muſikbewegung" nennt.*) Solange ſie nicht die große deutſche Muſik und die großen Meiſter anerkennt und ſich nicht deren Führertum unterſtellt, iſt eine ſolche Bezeichnung geradezu als Irreführung zu bewerten. Anſtelle unſeres Konzertweſens, das zur Vermittlung großer deutſcher Kulturwerte aufrecht erhalten werden muß, reſtlos zu bekämpfen (kleine neuerliche Konzeſſionen in der Ausdrucksweiſe ändern nichts hieran), ſollten dieſe Kreiſe dazu helfen, es in den Dienſt der Ideen der großen deutſchen Meiſter zu ſtellen. Gerade die Künſtler, die nichts als dieſen Dienſt kennen, dürfen nicht als „Virtuoſen, die ſich ſelbſt meinen", diffamiert werden, zugunſten von Leuten, denen das techniſche Rüſtzeug fehlt, was doch ſchließlich auch zu einem geiſtigen Mangel den großen Kunſtwerken gegenüber führen muß. Die Mißſtände im Konzertweſen habe ich im Bändchen „Vom deutſchen Muſikleben" wohl deutlich bezeichnet und mit Nachdruck abgelehnt. Aber ſtatt Zuſtimmung kam aus den Kreiſen der „Erneuerungsbewegung" Bekämpfung. Freilich mußten von mir auch die Fehlleitungen der verſchiedenen „Bewegungen" der Nachkriegszeit aufgezeigt werden.

So ſind auch die hier zuſammengeſtellten Aufſätze Kampfſchriften und Kampfreden, ganz aus der Situation unſerer Zeit und aus der Praxis muſikaliſch-kultureller Betätigung herausgewachſen, aus verſchiedenſten Anläſſen und zu verſchiedenſten Zeiten entſtanden. Dieſe Anläſſe unkenntlich zu machen, ſah ich keinen Grund. Alle Aufſätze aber ſind geeint durch die Überzeugung: Was wir brauchen, iſt nicht Abſonderung und Flüchten in entlegene Jahrhunderte. Auch darf unſere ſchöne „alte" Muſik, vor allem die ältere Kirchenmuſik, nicht ausgeſpielt werden gegen die großen Meiſter des 18. und 19. Jahrhunderts, die im Kampfe gegen den Rationalismus, Materialismus und „Liberalismus" herangewachſen ſind und die deutſche Kultur ebenſo durch ihre Muſik über ſolche gefährdete Epochen herübergerettet haben, wie die deutſchen Kirchenmuſiker es über den 30jährigen Krieg hinweg vermochten. Wir brauchen eine einheitliche deutſche Kunſt, die dem Ganzen des deutſchen Volkes entſpricht, brauchen große deutſche Kunſtwerke und eine lebendige Kunſtübung, die auch als Hausmuſik ſich nicht auf das Leichte

---

*) Im Proſpekt des damit zuſammenhängenden neuen „Arbeitskreiſes für Hausmuſik" heißt es: „Es geht uns um die Muſik und nur um die Muſik", wodurch nochmals das „l'art pour l'art" unterſtrichen wird.

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE

An die Herren Kollegen in Land-Bezirken

Zu einer Sammlung alter Volks-Tanzmusik wird um leihweise Überlassung von

Melodie-Heften ländlicher Kapellen

gebeten. Einges. Hefte werden nach wenigen Tagen mit Porto-Vergütung zurückgesandt.

ALBERT KRANZ / LEIPZIG C1
König Joh. Str. 25 III

Neuartig ist

Künzel's Eroika

D. R. G. M.

Die Bogenbespannung aus Darmsaiten.

Erstklassige Klangwirkung

Soebeneerschienen:

FRITZ MÜLLER
Das stilechte Spiel auf dem Cembalo und auf anderen Kielinstrumenten. RM. 1.50

Dieses Werk ist die erste und einzige deutsche Cembaloschule. Sie will keine Klavierschule sein, sondern zur Hauptsache darstellen, was unter stilechtem Cembalospiel zu verstehen ist. Zahlreiche Übungsbeispiele und Literaturnachweise geben auch dem „fertigen" Cembalisten manche wertvolle Anregung.

HERMANN MOECK VERLAG, CELLE

„Der Volkserzieher",
Blatt für Familie, Schule u. Volksgemeinschaft erscheint monatl. Preis 1.75 M. vierteljährlich. Probenummern vom Verlag. Dieses Blatt rückt die Not unseres Vaterlandes in bezug auf die Vernachlässigung geistiger und seelischer Werte und des echten Deutschtums in das rechte Licht und wirbt um Helfer zum Aufbau
Der Volkserzieher-Verlag, Rattlar, P. Willingen, Waldeck.

Anzug- Mantel- Kostüm- Stoffe
blau, grau, schwarz u. farb. Kammgarn à mtr. M. 5.50, 7.50, 9.80, 11.80
Wir liefern porto- u. verpackungsfrei! Verl. Sie unverb. Mustersendg.
Geraer Textilfabrikation G. m. b. H., Gera R. 27

Sind Sie anspruchsvoll? Dann wählen Sie ein

Grotrian-Steinweg KLAVIER.

Keine andere Marke besitzt einen homogenen Resonanzboden

Fabrik in Braunschweig. Vertreten in der ganzen Welt

und Kindliche, auf das Pädagogiſche und Altertümliche, oder gar das Konſtruierte, Blutloſe und „Objektive" zurückzieht. Auch unſere Jugend darf man nicht fernhalten von den Offenbarungen der deutſchen Seele, wie ſie in den Schöpfungen der deutſchen Großmeiſter Geſtalt gewonnen haben. Vor allem darf man ſie nicht dem verantwortungsbewußten Einſatz der Perſönlichkeit entfremden, nicht in der Kunſt und Kultur, auch nicht in der Religion.

Daß hier die Bedingniſſe der Raſſe eingreifen, iſt mir durchaus klar. Aber mangels genügender Vorarbeiten (Eichenauers Buch „Muſik und Raſſe" iſt leider ein Fehlſchlag; man denke nur an die ganz unmögliche Beurteilung Regers!) konnte hier nichts in dieſer Richtung liegendes angeführt werden, abgeſehen von dem gelegentlichen Hinweis auf die „Typenlehre" von Rutz. Nur Alfred Roſenbergs „Mythos des 20. Jahrhunderts" bietet hier Grundlagen, auf denen weitergebaut werden kann, wie ich es hier im Aufſatze über Schubert verſucht habe. Auch für jeden anderen der Aufſätze wäre eine ſolche Anknüpfung an Roſenberg und Anwendung ſeiner Feſtſtellungen durchaus möglich.

Daß von den vorbachiſchen Meiſtern hier nur Johann Hermann Schein berückſichtigt iſt, hat ſeinen Grund darin, daß noch ein drittes Bändchen folgen ſoll, das „Von deutſcher Kirchenmuſik" handelt, und in dem von ſolchen älteren Meiſtern mindeſtens über Heinrich Schütz und Dietrich Buxtehude abzuhandeln ſein wird. Ob dann noch ein Bändchen folgen wird, in dem über ſolche deutſche Meiſter berichtet wird, die vorwiegend als Dramatiker zu bewerten ſind, wo auch Schütz nochmals berührt werden müßte, aber dann vor allem Händel, nochmals Mozart, dann Gluck, Weber und Wagner zu behandeln wären, ſteht noch dahin. Im vorliegenden ſoll vor allem die Rede ſein von den Meiſtern, die kraft ihrer Perſönlichkeit der ganzen Geſtaltung der Muſik als „abſoluter" Muſik, d. h. als einer von rein muſikaliſchen Formen getragenen Ausdruckskunſt das Gepräge gegeben haben. Unſere Konzert- und Hausmuſik wird der dramatiſchen Muſik eher aus dem Wege zu gehen haben, als ſich ihr zu ſtark widmen. Man wird dem deutſchen Konzertweſen immerhin zugeſtehen müſſen, daß es in den letzten Jahrzehnten ſich an den hervorragenderen Pflegeſtätten in der Programmgeſtaltung ziemlich rein gehalten hat von Muſik, die außerhalb ſeiner Sphäre liegt. Von den deutſchen Opernbühnen dagegen bleibt, trotz aller Bevorzugung Richard Wagners, der hier faſt allein das Deutſchtum zu vertreten hat, ihre eigentliche Aufgabe noch zu löſen, die darin beſteht, die Pflege aller großen Meiſter der deutſchen muſikaliſch-dramatiſchen Kunſt ganz in den Vordergrund zu ſtellen. Hier iſt das Artfremde noch zu überwiegend, und auch das muſikaliſche Niveau, das die deutſchen Meiſter mit Unbedingtheit fordern, wird allzu häufig verlaſſen, trotz der großen Opfer, die die Öffentlichkeit in pekuniären Zuwendungen den Bühnen angedeihen läßt. Es gibt letztlich nur ein einheitliches deutſches muſikaliſches Niveau, wie es eine einheitliche deutſche Seele und eine einheitliche deutſche Verantwortung für ſie gibt. Dieſe Verantwortung dürfte auch von den Bühnen nie außer acht gelaſſen werden. Der Bühne dieſes Niveau zu erkämpfen, haben immer wieder deutſche Meiſter ſich heiß bemüht. Bloße Unterhaltungsſtätte darf ſie nicht wieder werden. Die Garantie für die Muſik im Allgemeinen freilich hat das Konzert und das deutſche Haus zu übernehmen, — möge bald auch die Schule hinzutreten!

In theoretiſchen Erörterungen wird jetzt ohne Zweifel im allgemeinen dieſen Problemen gegenüber ein unbedingterer Standpunkt eingenommen, als noch vor kurzem, wo das jüdiſche Literatentum das „geiſtige Leben" zu beherrſchen verſuchte. Aber jetzt gilt es, zu Taten zu ſchreiten, gilt es vor allem auch, ſolche Taten vorbehaltlos zu unterſtützen. Es kommt auch zunächſt nicht ſo ſehr auf eine wiſſenſchaftlich-theoretiſche, ſyſtematiſch einwandfreie Grundlegung an, ſo wünſchenswert ſie auch iſt, als auf die Erkenntnis, daß nur verantwortungsbewußte Perſönlichkeiten die Entſcheidungen treffen können, die auf dem Grunde ihrer Volksverbundenheit die Kraft zur Unbedingtheit gewonnen haben. Solche Führer haben wir in unſeren großen deutſchen Meiſtern. Folgen wir ihnen, ſo tun wir das, was der Führer Adolf Hitler von uns erwartet, der bis ins Tiefſte durchdrungen iſt von dem Werte der großen deutſchen Kunſt für Volk und Staat.

Wolfgang Lenter, Tenor
Berlin-Zehlendorf, Jägerhorn 6
Fernruf: H 4, Zehlendorf 0179

NEUPERT-CEMBALI
unerreicht!
Günſtige Preiſe u. Bedingungen. Auf Wunſch ohne Anzahlung. Klaviere in Tauſch
Verlangen Sie Gratis-Katalog
J. C. Neupert, Hof-Piano- und Flügel-Fabrik
Abt. Cembalobau
Bamberg **Nürnberg** München
Vertretung Berlin:
G. Hölzer, W. 35, Steglitzerstrasse 48, Telefon Lützow 4592

E H R U N G E N.

Der verdienstvolle Biograph Cherubinis und bekannte Gobineau-Forscher Professor Dr. Ludwig Schemann wurde zum Ehrenbürger der Stadt Freiburg i. Br. ernannt.

Am 18. März feierte der holländische Dirigent Willem van Hoogstraaten seinen 50. Geburtstag. In Anbetracht seiner hohen Verdienste um das Musikleben Amerikas und der Pionierarbeit die er in Portland leistet, hat die Staatliche Universität Oregon Willem van Hoogstraaten die Würde eines Doktor honoris causa verliehen.

Im Orchesterraum des Schießhaussaales zu Liegnitz fand ein Bildnis von Benjamin Bilse Aufstellung. Bilse, der einst berühmte Dirigent und Sohn der Stadt Liegnitz, wurde zum Begründer des Berliner Philharmonischen Orchesters (allerdings unfreiwillig).

Kammersänger Fritz Vogelstrom, der 16 Jahre lang der Dresdner Staatsoper angehört hat, ist auf Antrag der Generalintendanz vom sächsischen Ministerium für Volksbildung in Anerkennung seiner Verdienste um die deutsche Kunst zum Ehrenmitglied der Sächsischen Staatstheater ernannt worden.

König Boris von Bulgarien hat Professor Henri Marteau in Anerkennung seiner künstlerischen Eigenschaften und der genialen geigerischen Ausbildung anläßlich seines 50jährigen Geigerjubiläums zum Kommandeur erster Klasse des bulgarischen Alexanderordens ernannt. Professor Marteau ist bereits Kommandeur des bulgarischen Zivildienstordens mit Brillanten und des bulgarischen Ordens vom Roten Kreuz.

Prof. Carl Schroeder-Bremen wurde vom Reichsverband deutscher Tonkünstler in Würdigung seiner großen Verdienste um die deutsche Musik zum Ehrenmitglied ernannt.

Der im Jahre 1927 vom preußischen Staatsministerium begründete Staatliche Beethovenpreis ist auf Vorschlag des dafür berufenen Kuratoriums von der Preußischen Akademie der Künste dem Komponisten Professor Dr. h. c. Paul Graener verliehen worden.

In Herrmannstadt (Siebenbürgen) ist eine Straße nach Waldemar von Bausznern benannt worden.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Aus dem Volksliederwettbewerb der deutschen Musikpremièrenbühne Dresden gingen als Sieger hervor: Otto Meyer (Adolf-Hitler-Ehrenpreis), Wilhelm Rusch (Ehrenpreis der Stadt Dresden), Hermann Blume (Ehrenpreis des Reichssenders Leipzig), Karl Bamberg (Sturmpokal), Felix Töppel (Ehrenpreis des DMPB.).

Eine wichtige Neuerscheinung!

Unsere großen Meister der Musik geschaut vom Gesichtswinkel des Nationalsozialismus

KARL HASSE

Von deutschen Meistern

Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland

Band 44 der Sammlung „VON DEUTSCHER MUSIK"

Geheftet Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80

*

Inhalt:

Johann Hermann Schein
Johann Sebastian Bach
Joseph Haydn
Wolfgang Amadeus Mozart
Ludwig van Beethoven
Franz Schubert
Robert Schumann
Johannes Brahms
Anton Bruckner
Max Reger

*

Karl Hasse, ein alter Kämpfer in den Reihen der nationalsozialistischen Bewegung, läßt hier seinem vielgelesenen Bändchen „Vom deutschen Musikleben" eine nicht minder wichtige Aufbau-Schrift folgen.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

VERLAGSNACHRICHTEN.

In der Reihe der Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch-Frankfurt a. M., die jetzt im Bärenreiter-Verlag, Kassel, erscheint, wird demnächst als 11. Band Luthers „Deutsche Messe" in Nachbildung herauskommen. Die Einleitung zu diesem Druck stammt von Professor Johannes Wolff.

Richard Strauß hat die Walzerfolgen des dritten Aktes des „Rosenkavalier" zusammengestellt, die soeben für großes Orchester im Verlag Adolph Fürstner in Berlin erschienen sind.

Im Rahmen der Sammlung „Von deutscher Musik", die der Verlag Gustav Bosse in Regensburg neben seiner „Deutschen Musikbücherei" herausgibt, erscheint soeben ein zweites wertvolles Bändchen von Prof. Karl Hasse: Von deutschen Meistern mit Aufsätzen über Schein, Joh. Seb. Bach, Joseph Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Anton Bruckner und Max Reger.

Waldemar von Bausznern hatte schon vor länger als 30 Jahren deutsche Volkslieder für die Wandervögel und Singekreise in mustergültigem dreistimmigem Satz, z. T. mit Begleitung von Einzelinstrumenten, bearbeitet. Jetzt sind sechs Hefte mit insgesamt 118 Nummern, enthaltend Volkslieder (weltliche und geistliche) und Choräle vom Georg Kallmeyer-Verlag in Wolfenbüttel herausgegeben worden. Auch die bei Elwert, Marburg, erschienenen Bearbeitungen sind in den obigen Verlag übergegangen.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Nachruf für die „Vossische Zeitung". Die alte „Tante Voß", wohl die älteste Berliner Zeitung, hat ihr Erscheinen eingestellt. Die Musikkritik der Vossischen Zeitung, vertreten durch den bekannten Musiker und Komponisten Max Marschalk, befleißigte sich in anerkennenswerter Weise einer sachlichen, maßvollen Haltung. Ganz im Gegensatz zu der allgemeinen musikalischen Kulturpolitik des Blattes. Die „Voß" hat sich in den Jahren vor der nationalen Revolution als der schlimmste Feind nationaler Kultur erwiesen. In den Spalten dieses Blattes hat sich der unrühmlich bekannte H. H. Stuckenschmidt ausgetollt. Hier war es, wo er seine Angriffe gegen den deutschen Konzertsänger richtete, dem er das Vorbild der Negersänger empfahl, hier schmähte er die Kirchenorgel, der er die Jazzorgel an die Seite stellte, hier beschimpfte er den deutschen Dirigenten, hier begründete er seine Rückzugspolitik, genannt die „Ästhetik des doppelten Bodens". Noch kurz vor dem Aufhören der Zeitung sang er eine Lobeshymne auf Igor Strawinsky. Unter diesen Umständen kann wenigstens der Musiker kein Wort des Bedauerns für das Ende einer Zeitung finden, die in nationalen Musikfragen schmählich versagt hat.

F. St.

Alois Schirdewahn: Richard Wagners Stellung zur Kirchenmusik (Schlesische Volkszeitung, Breslau, 25. März).

Ernest Seillière: Liszt et l'etrangère (Figaro, Paris, 24. März).

Dr. Rainer Schlösser: „Sendung der Kritik" (Völkischer Beobachter, München, Nr. 69). — „Kritik des Herzens — das ist der richtige Weg, um fortzukommen von jenen bequemen, überschwenglichen Hymnen auf einige wenige Prominente, die auf Kosten aller sonst Mitwirkenden angestimmt zu werden pflegten."

Hilde Selbach: Schumann als Musikschriftsteller. Zum hundertjährigen Bestehen der Neuen Zeitschrift für Musik (Düsseldorfer Nachrichten, 28. März 34).

Dr. Anton Würz: Der Meister der „Deutschen Reigen und Romanzen". Kleines Bildnis des Komponisten Joseph Haas. (Abendblatt der Münchener Telegrammzeitung, Nr. 60).

Walter Steinbauer: „Der Sinn des Rahmens". Verfasser verweist mit Recht auf die äußeren Begleitumstände beim Anhören von Musik, namentlich beim Rundfunk. (Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 126) — Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, daß Dr. Fritz Stege diese Frage schon vor Jahren in einem Artikel der Allgemeinen Musikzeitung und in einer unveröffentlicht gebliebenen Broschüre unter dem Titel „Das Rahmenproblem in der Musik" als Erster behandelt hat.

Dr. Fritz Bose: Moderne Musik und volkstümliches Musikempfinden (Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 138).

AUS ZEITSCHRIFTEN.

„Lobeda-Blätter", Zeitschrift des Lobedabundes, 10. Jahrgang, Nr. 1—4. — H. Pohle: Vom Volkslied zur Sinfonie. — Anton Hardörfer: Zur Arbeit in den Lobedachören.

Velhagen und Klasings Monatshefte, März 34. — „Genie am Werk" von Dr. Otto Strobel, mit Beispielen von Richard Wagner.

„Der Aufstieg", Berlin, Nr. 9. Die immer reichhaltigeren Verlagsnachrichten des Hauses Bote und Bock, Berlin, bringen Aufsätze von Hans F. Redlich, Pfitzner, Wilhelm Kempff, Wilhelm Altmann, Respighi, Giuseppe Becce u.a.

Hans von Wolzogen

Deutsche Musikbücherei
Band 30

Großmeister deutscher Musik

Mozart

Bach / Beethoven / Weber / Wagner

Mit 5 Bildbeilagen

Pappband M. 3.—, Ballonleinen M. 4.—

„Signale für die musikalische Welt":

Knappe anschauliche Lebensbilder der „Großmeister", die alles für musikliebende Laien Wissenswerte enthalten.

—

Deutsche Musikbücherei
Band 32

Wagner und seine Werke

Mit einer Bildbeilage

Pappband M. 3.—, Ballonleinen M. 4.—

„Deutsche Tonkünstlerzeitung":

An dem schließlichen Sichdurchsetzen des Wagnerschen Werkes hat der Verfasser einen redlichen Anteil. Darum ist dies Bändchen eine verdienstvolle Buchedition.

—

Deutsche Musikbücherei
Band 52

Lebensbilder

Erinnerungen aus meinem Leben

Mit 3 Bildbeilagen

Pappband M. 2.—, Ballonleinen M. 3.—

„Münchener Zeitung":

Der Verfasser erzählt von seinen Beziehungen zum Hause Wahnfried, seiner Lebensarbeit, alles in anspruchlosester Form, feinsinnig, mild und weise geschrieben.

GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

THEODOR KROYER-FESTSCHRIFT

Herausgegeben von
Hermann Zenck, Helmut Schultz, Walter Gerstenberg

kl. 4°, 182 Seiten, mit zahlreichen Notenbeispielen und zwei Bildbeilagen
Broschiert Mk. 8.—, in Buckram gebunden Mk. 10.80

INHALT

Walter Gerstenberg:
Eine Neumenhandschrift in der Dombibliothek zu Köln (mit Tafel)

Johannes Wolf
L'arte del biscanto misurato secondo el maestro Jacopo da Bologna

Herbert Birtner
Renaissance und Klassik in der Musik

Maurice Cauchie
La pureté des modes dans la musique vocale franco-belge du début du XVI siècle

Higini Anglès
Die spanische Liedkunst im 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts

Knud Jeppesen:
Ein venezianisches Laudenmanuskript

Rudolf Schwartz:
Zum Formproblem der Frottole Petruccis

Hermann Zenck:
Nicola Vincentinos L'antica musica (1555)

Hermann Halbig:
Eine handschriftliche Lautentabulatur des Giacomo Gorzanis

Gaetano Cesari:
L' archivio musicale di S. Barbara in Mantova ed una messa di Guglielmo Gonzaga

Theodor Wilhelm Werner:
Archivalische Nachrichten und Dokumente zur Kenntnis der Familie Schildt

Max Schneider:
Zum Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz

Hans Joachim Moser:
Eine Augsburger Liederschule im Mittelbarock

Otto Ursprung:
Stilvollendung

Ernst Bücken:
Zur Frage des Stilverfalls

Helmut Schultz:
Das Orchester als Ausleseprinzip

*

ROBERT PESSENLEHNER

HERRMANN HIRSCHBACH

Der Kritiker und Künstler

Ein Beitrag zur Geschichte des Schumannkreises und der musikalischen Kritik in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhdts.
8°, 472 S. Broschiert Mk. 11.—. In Buckram gebd. Mk. 14.—

GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

Deutsche Musikbücherei

Bruckner-Bücher

Die große und grundlegende Bruckner-Biographie:

Band 36/37/38

August Göllerich – Max Auer

Anton Bruckner

Ein Lebens- und Schaffensbild, mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeigaben

Band I: Ansfelden bis Kronstorf

Pappband Mk. 4.– Ballonleinen Mk 5.–

Band II: St. Florian

Teil I: Textband: Pappband Mk. 5.–, Ballonleinen Mk. 6.–

Teil II: Notenbd.: Pappbd. Mk. 10.–, Ballonleinen Mk. 11.–

Band III: Linz

Teil I: Textband: Mk. 12.–, Ballonleinen Mk. 13.–

Teil II: Notenband: Mk. 10.–, Ballonleinen Mk. 11.–

Band IV in Vorbereitung

Zwei populäre Bruckner-Biographien:

Band 20

Franz Gräflinger

Anton Bruckner

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Pappband Mk. 2.50, in Ballonleinen Mk. 3.50

Band 33

Hans Teßmer

Anton Bruckner

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Pappband Mk. 2.50, in Ballonleinen Mk. 3.50

Die Bruckner-Briefsammlungen:

Band 49

Anton Bruckner

Gesammelte Briefe

Herausgegeben von Franz Gräflinger

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Pappband Mk. 2.50, in Ballonleinen Mk. 3.50

Band 55

Anton Bruckner

Gesammelte Briefe

Neue Folge

Herausgegeben von Max Auer

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Pappband Mk. 4.–, in Ballonleinen Mk. 5.–

Zwei bedeutsame Beiträge zur Brucknerforschung:

Band 54

Max Auer

Anton Bruckner als Kirchenmusiker

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Pappband Mk. 3.–, in Ballonleinen Mk. 4.–

Band 61

Friedrich Klose

Meine Lehrjahre bei Bruckner

Erinnerungen und Betrachtungen

In Pappband Mk. 6.–, in Ballonleinen Mk. 7.–

Gustav Bosse Verlag · Regensburg

Hans Pfitzner

Geboren am 5. Mai 1869

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1934 HEFT 5

Hans Pfitzner, der Deutsche.

Eine Betrachtung zum 65. Geburtstage des Meisters.

Von Erich Valentin, Magdeburg.

> Dein Erbe aber nehmen wir zu eigen
> Um es als hohes Gut uns zu bewahren:
> Die Selbstbesinnung auf das eig'ne Wesen.

Hans Pfitzner, gleich Richard Wagner, dessen Erbe er zu eigen nahm, ein Erzieher der Deutschen, hat im Vorwort zur dritten Auflage seiner „Neuen Ästhetik der musikalischen Impotenz", das ein einziges ehrliches und wahres Bekenntnis seines seelischen, menschlichen und politischen Deutschtums ist, den grundlegenden Satz ausgesprochen: „Ich will deutsche Art in Deutschland positiv behandelt, geliebt, vorgezogen sehen." Nun, die Zeit, in der dieser Satz geprägt wurde — ein gütiges Geschick ließ sie Vergangenheit werden — sah es aber als eine Art Ehrenpflicht an, alles das, was deutsch war und deutsch schien, als nicht vorhanden zu übersehen, zu negieren und zu verleugnen. Nur wenige Mutige, Gläubige gab es, die sich erkühnten, als Prediger in der Wüste gegen das Postulat der Unvernunft und Gewissenlosigkeit aufzutreten und sich dafür mit Steinen bewerfen zu lassen, nur wenige Aufrechte, die sich erkühnten, Deutsche zu sein und danach zu handeln. Zu diesen wenigen gehört Hans Pfitzner. Es ist aber interessant und aufschlußreich zugleich, daß die Elemente, die sich von diesen seinen Werken und Taten getroffen fühlten, stets die Dreistigkeit aufzubringen pflegten, mit der empörten Miene des Beleidigten laut das „Steiniget ihn" in die Welt hinauszuposaunen, um den angeblich angriffslustigen Störenfried, der es wagte, das Ding bei seinem wahren Namen zu nennen, zu diffamieren. Aber denken wir darüber nach, ernsthaft und ehrlich: „Wer den richtigen, von keiner Scheu vor der Wahrheit getrübten Einblick in diese Zeit des Kampfes gegen das Deutschtum hat, der wird verstehen, daß meine (in diesem Buche geschehenen) Angriffe nicht Offensive sind, sondern Defensive."

Man wird fragen: was soll dieses dissonante Präludium in einer dem 65. Geburtstag Hans Pfitzners gewidmeten Betrachtung? Der Sinn wird deutlich, wenn wir uns vor Augen halten, daß Pfitzner seiner deutschen Mission ohne Rücksicht auf eigenen Ruhm und ohne eigennützige Tendenz seine ganze Lebensaufgabe weihte. Das geschah aber nicht erst in den Jahren des Krieges und seiner Folgeerscheinungen, nein, Pfitzner, der von Anbeginn jeder modischen Invasion mit kompromißloser Hartnäckigkeit den Kampf ansagte, hat schon in einer Zeit, in der die Geruhsamkeit des deutschen Bürgertums die drohende, furchtbar heranwachsende Gefahr seiner kulturellen und nationalen Zersetzung ahnungslos über sich herauf-

kommen ſah, die Schläfer aus ihrem Ewigkeitstraum gerüttelt. Er hat ſeine mahnende Stimme erhoben, weil er über die rein muſikaliſchen Belange hinaus die allgemein geiſtige und kulturelle Situation als gefährdet erkannte. Und weil er ſo hellſichtig war und die nüchterne Tatſache der Welt und vor allen Dingen ſeinen Deutſchen immer wieder klarzumachen verſuchte, wurde er unbequem und, mit einem immer paſſenden Wort, „unzeitgemäß“. Die politiſche Geſchichte hat gelehrt, daß ſeine Prophezeiung, mit der er lediglich Wagners Mahnwort „habt acht, uns dräuen üble Streich’“ auf die Wirklichkeit übertrug und als Wagner-Apoſtel wiederholte, nur zu richtig war. Eine mißachtete, weil überfremdete Kultur ging zugrunde, da ſie, nicht erſt mit der Novemberrevolution, in ſich verfault und morſch geworden war. Aber man hatte ſich die Ohren zugehalten, hatte den Kopf im Sand verſteckt, um ſich für nichts Rechenſchaft abgeben zu müſſen. Bei dieſer Mentalität der Vorkriegskultur wird man verſtehen, daß Pfitzner als kein genehmer Zeitgenoſſe empfunden wurde, der nicht nachließ zu warnen und zu kritiſieren. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß gar in der Nachkriegszeit der Name Pfitzner wie ein rotes Tuch wirkte, daß aus der verſtändnisloſen Gleichgültigkeit, die man in den ſatten Jahrzehnten der Vorkriegsepoche ſeinem Schaffen entgegenbrachte, ſtürmiſch aufflammende Oppoſition wurde. Aber warum mußte es ſein, daß ein Muſiker wie Pfitzner zum Wort, zur geiſtvollen Diskuſſion griff, daß er, der ſchöpferiſche Muſiker, der jedem, der offenen Sinnes und Herzens iſt, ſo unendlich viel zu ſagen hat, einmal die Notenfeder beiſeitelegte und redete? Es war gewiß nicht der Ehrgeiz des „Das-Auch-Könnens“, ſondern die zwingende Notwendigkeit, die ſeine lautere, von dem Schickſal der Sache überzeugte Geſinnung wie einſt ſeine geiſtverwandten romantiſchen Vorläufer zu reden hieß. Schlagen wir einmal ſeine Schriften auf, dann finden wir auf Schritt und Tritt Sätze von bekenntnishafter Größe und Bedeutung, von denen jeder wirklichkeitsnah und am Platze iſt. Sei es, wir befaſſen uns mit dem Problem der Dichtung, mit dem Problem der Inſzenierung, ſei es, wir berühren die Frage der uns von unſeren Vorfahren überlieferten und zum Vermächtnis übergebenen Kultur. In all dieſen bis in das äußerſte Detail ſcharfſinnig und doch mit dem erlebnisreichſten Gefühl erörterten Punkten offenbart ſich die erſchütternde Ehrfurcht des Genies vor dem Genie.

Vielleicht iſt es gerade dieſe Tatſache, die Pfitzner zu einem Erzieher ſeiner Deutſchen machte. Denn er lehrte uns, den Blick auf das Weſentliche an dem zu lenken, was im Kulturgut der deutſchen Muſik unſer hehres Eigentum iſt. Aus dieſem Kreis heraus verdichtete ſich mehr und mehr vom Nur-Fachlichen hinweg der dringende unabläſſige Hinweis auf das große „Allgemeine“, eben auf das, was mit der unehrerbietigen Verneinung der Tradition verloren zu gehen drohte. Was keiner wagte, das wagte Pfitzner, die Forderung nämlich nach der Scheidung der Geiſter: Was iſt deutſch? Was heißt das „Wir“? Dieſer Muſiker, dem das Nationalgefühl eine, vielleicht überhaupt die einzige Bedingung einer lebensfähigen Kunſt iſt, dem das Schickſal dieſer deutſchen Kunſt als eine nahezu perſönliche Sorge am Herzen liegt, ſtellte ſich im erſten Tumult der ſog. Revolutionsjahre dem Sturm und dem Schwall entgegen: „Wenn ich Bewohner eines anderen Sternes wäre und ſähe auf dieſe Erde herab, und wäre ſo Zeuge von dem jetzigen Schickſale Deutſchlands, ich würde genau dieſelben Gefühle des Mitleidens und der Empörung haben, wie ich ſie als Deutſcher habe.“ Pfitzner erkannte, daß mit dem politiſchen Kampf gegen das Deutſchtum, der ja nicht nur von außen, ſondern mehr noch von innen anſetzte, der Kampf gegen die deutſche Kultur gleichen Schritt hielt. Dieſes unaufhaltſame Drängen zum Abgrund, in künſtleriſcher Hinſicht gekennzeichnet durch die zwei Elemente des nivellierenden Bolſchewismus und des ſeelenloſen Amerikanismus, betrachtete Pfitzner — und man hat ihm dieſe leider wahre, bittere Wahrheit verargt — als den Anfang vom Ende. Denn: wenn ſchon der Verſuch, das, was an einem Staat und Volk ſichtbar iſt, zu zerſtören, d. h. ſeine Grenzen, ſeinen Organismus, ſeine Entwicklung zu vernichten, die ſtarken, lebentragenden Kräfte zu fällen vermag, ſo iſt zweifellos ein Vorſtoß gegen die ſeeliſchen und kulturellen, völkiſchen Güter einer Nation nur Schrittmacher für den völligen, auch inneren Zuſammenbruch eines Volkes. Das vergangene Jahrzehnt hatte uns die bedrohliche Größe dieſer Untergangsſymptome in bedenkliche

Nähe gerückt. Der Kampf Pfitzners für irgendein muſikaliſches Problem, etwa für Beethovens Sinfonik oder für das Verhältnis von Werk und Wiedergabe, geht dabei weit über den Umkreis muſikaliſch-äſthetiſcher oder dramaturgiſcher Erörterungen hinaus. Es geht um das Prinzipielle. Die Unantaſtbarkeit der überkommenen Kulturwerte iſt für ihn gleichbedeutend mit der Heiligkeit von Volk und Staat, umgekehrt aber gilt ihm die Mißachtung der überkommenen Kulturwerte als Mißachtung der Nation. Aus dieſer ehrenhaften, erhabenen Anſchauung wird man all die Züge verſtehen, die Pfitzner veranlaßten, gegen Erſcheinungen und Entgleiſungen des Kunſtlebens mit aggreſſiver Unbarmherzigkeit zur Defenſive der darin entſtellten deutſchen Art einzuſchreiten.

Ein grundſätzliches Moment trug Pfitzner damit in das deutſche Kulturleben hinein: die Verantwortung. Das iſt ein Begriff, der bis dahin in dieſer Sphäre fremd war, in dieſer Welt, in der jeder nach Belieben und eigenem Ermeſſen, ohne, wie er ſagt, das „verpflichtende Intereſſe" zur Geſamtheit im politiſchen und geiſtigen Leben, ſeine Muſik, nicht eine deutſche Muſik, ſeine intellektualiſtiſche Kunſt, nicht die dem Volk entſprechende Kunſt betrieb. Schlimmer als das aber waren die Verfallserſcheinungen, die ſich in der Überheblichkeit jener Impotenz offenbarten, die das Vorhandene und im Boden Verwurzelte, Lebendige als unzutreffend „ablehnte", die über Beethoven und Wagner vor allem zur Tagesordnung überging. Das waren jene „Wir", von denen Pfitzner ſpricht, wenn er die Gegenfrage ſtellt: „Wer ſind noch die Deutſchen, zu denen man „wir" ſagen kann? Wo ſind ſie, die letzten Goten, ohne Heimat und Hoffnung, in kleiner Zahl? Die Scheidung iſt da; und das Ende iſt da. Und da kann man wohl ernſt die Frage ſtellen: Was wird aus der geiſtigen Summe unſeres Weſens: unſerer Kunſt? Die Antwort iſt gegeben in den Zeichen der Zeit. So wie die Vernichtung des Deutſchen Reiches aus uns ſelbſt kam, ſo wird das Ende der deutſchen Kunſt herbeigeführt und beſiegelt durch eigene Volksgenoſſen."

Dieſen Satz ſchrieb Pfitzner 1919, im Juli. Jetzt, fünfzehn Jahre ſpäter, dürfen wir Deutſchen aufatmend und beglückt erleben, daß das Ende nicht gekommen iſt, im Gegenteil, ein neues junges Deutſchland, das ein Volk und eine Nation iſt, hat ſich geeint zum Aufbau im Sinne der erhaltenden ſittlichen Idee völkiſcher Weltanſchauung. Mit dieſer Einigung und Bildung des neuen Reiches iſt auch die Scheidung der Geiſter offenkundig geworden, die Pfitzner vorausſah, die Scheidung der aufbauenden und der zerſetzenden Kräfte, die Scheidung vor allem zwiſchen den volkentwurzelten Elementen und denen, die von ſich ſagen dürfen: Wir Deutſchen! Hans Pfitzner, der in dieſem Kampf ein wagemutiger Bannerträger war, hat die freudige Genugtuung, daß ſein Bangen, Mahnen, Sehnen und Hoffen nicht umſonſt geweſen iſt. Denn ſein Wirken und Werken für das Deutſchtum umfaßt den ganzen Inhalt ſeiner Sendung. Als Muſiker, in dem die unergründliche Welt der deutſchen Romantik auflebt, der mit ſeiner Kunſt für ſein Vaterland wirken will als Sachwalter des Erbes, das er in Wort und Tat als Dirigent, Regiſſeur, als kritiſcher Beobachter vor der Entſtellung und „Verbeſſerung" durch die „ſchöpferiſche" Unfähigkeit der Auffaſſungs-Manie mit ſchützender Hand bewahrt, als Muſikäſthetiker, der ſein Denken, Meinen und Wiſſen in ſeinen ſachdurchdrungenen Schriften niedergelegt hat, und endlich als Vorkämpfer und Pionier deutſcher Muſik und Kultur, für die er in Straßburg ein feſtes Grenzlandbollwerk geſchaffen hatte und für die er ſich vor aller Welt einſetzte, derart, daß im Krieg die „Gazette de Lauſanne" den „maestro Fitzner, l'étoile de la tournée de propaganda allemande qui voyage actuellement en Suisse", des Pangermanismus bezichtigte, in all dieſen Funktionen zeigt ſich Pfitzner in ſeiner Ganzheit als das gute Gewiſſen der deutſchen Muſik.

In unerſchütterlicher Dankbarkeit blicken wir zu dem jetzt 65jährigen auf, dem Künſtler, dem Deutſchen, der ſich vorbehaltlos der guten, großen Sache hingab, mit der ehrlichen, zuverſichtlichen Erkenntnis, daß der Ehrenplatz, der ihm gerade heute im deutſchen Muſikleben gebührt, im Herzen all derer, die ſich ſeiner unbedingten Größe bewußt ſind, und in der Geſchichte der deutſchen Muſik und Kultur iſt und auf alle Zeiten ſein wird.

Ein Beitrag zu Pfitzners Harmonik und Persönlichkeit.

Versuch einer stilklärenden Analyse.

Von Otto Riemer, Magdeburg.

Niemand kennt besser als die Leser dieser Zeitschrift, das Schuldkonto, das die Gegenwart dem Unterschongauer Kämpfer um die „deutsche Seele", nämlich Hans Pfitzner gegenüber, auf sich geladen hat. Wo sich nur irgend Gelegenheit dazu bot, griff sie mutig und unerschrocken zur Klinge, um ihm durch das Dornengestrüpp parteiischen Musikbetriebes den Weg zum Herzen des Volkes zu bahnen, das er liebte und für das er litt. Aber erst das neuerstandene Deutschland, geht daran, zu erfüllen, was uns längst schon selbstverständliche Pflicht hätte sein müssen: Voll einzutreten für das gewaltige Geistesgut, und mehr noch für die untadelige, treue Gesinnung, die in Pfitzners Werken verborgen liegt und die nicht zufällig und von ungefähr über Eichendorffs Dichtung den Weg zu unserer eigenen Seele sucht und findet.

Wir wollen darum auch heute nicht die anklagen, die Versäumtes doch nicht hereinbringen; wir wissen: irgendwo gehören wir selbst ein wenig zu ihnen. Aber wir wollen dafür jetzt um so eifriger mit Hand anlegen, den Weg für Pfitzner zu bahnen, das Haus zu bauen, in dem er endlich den Lohn findet für den Glauben und die Treue, die er seinen Deutschen hielt. Ach, wieviel gibt es da noch zu entdecken, wie fremd ist uns vielfach dieser ernste, ganze Deutsche noch, wie vieles muß noch gesagt und getan werden, von allen Seiten!

Da muß sich auch und nicht zuletzt die Musikwissenschaft ihrer Nachlässigkeit entsinnen; in allen Ehren, was sie bis jetzt für Pfitzner tat, aber sind die kleinen, vielfach verstreuten Studien, einschließlich Wandreys ausgezeichneter, aber doch mehr philosophisch-kulturkundlicher als musikalischer Charakterzeichnung, sind diese Studien wirklich ausreichend? Wo ist der tiefsehende Biograph Pfitzners, der mit einfühlender Liebe und dem ganzen Rüstzeug moderner Stilkunde uns einmal den ganzen Pfitzner zeichnete? Wo ist der Schweitzer für Pfitzner, der einmal in heller Begeisterung, und, wenn es sein muß, auch einmal in notwendiger Übersteigerung, diese oder jene Seite einmal ganz besonders eindringlich in Pfitzners Schaffen aufzeigte und auf seine Weise deutete, mag auch das Für und Wider darum später entbrennen, wenn es nur vorwärts trägt, dem Ziele dient?

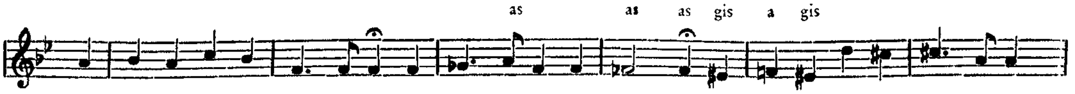
So und nicht anders möchte die folgende Untersuchung verstanden sein. Sie möchte einen kleinen Baustein herbeitragen zur Erkenntnis von Pfitzners Schaffen und dabei versuchen, einen Blick in seine Werkstatt zu tun. Sie möchte hineinhören in des Tondichters Ohr und die Gesetze seines „Einfalls" verstehen lernen. Die folgende Analyse ist harmonisch, gewiß, aber doch nicht von jener Art, wie sie in den Theoriestunden unserer Musiklehranstalten notwendig ist, nicht wie ein Rechenexempel, das möglichst gut und glatt aufgeht und in dem sich ein Akkord aus dem anderen „erklärt". Sie will durch die Harmonik und ihre Führung in des Komponisten Seele blicken und stellte deswegen in die Überschrift auch einen gewichtigen Zusatz: Versuch einer stilklärenden Analyse. Wir wollen ja nicht Rechenexempel lösen, sondern wollen lernen, sehen und hören lernen und dadurch letztlich Ehrfurcht vor dem Großen in uns aufziehn und wachsen lassen.

Als Beispiel wurde der „Nachtgruß" aus dem ersten Teil der „deutschen Seele" gewählt, einmal, weil dieses Werk als relativ spätes, wenn auch nicht letztes Werk des Meisters sehr wohl als Inbegriff Pfitznerscher Harmonik gelten kann, und der „Nachtgruß" im besonderen, weil er in seinem relativ großen Reichtum an akkordlicher Gestaltung einen harmonischen Überblick am leichtesten gestattet und dazu noch frei ist von der vielfach sonst auftretenden und für unsere Frage doch nur ablenkenden illustrativen Tendenz.

I.

Der „Nachtgruß" beginnt zwei Takte vor E^2 in der Partitur und steht seiner Vorzeichnung, zahlreichen Mittelteilen nach und vor allem nach dem Schluß dieses Teiles in B-dur.

Daß der Anfang sich alsogleich in b-moll hält, ist leidlich belanglos; der im ästhetischen Sinne dämpfenden und dunklen Wirkung dieses b-moll steht hier in harmonischer Hinsicht die Möglichkeit einer Ausweichung nach Des-dur und in akkordlicher Hinsicht die Bereicherung um ges und as zur Seite; das as erhält denn auch schon im 3. Takt abschließende Bedeutung von fast tonaler Schwerkraft. Erwähnenswert scheint es, daß schon hier die Vermeidung des Leittons also der tonale Sprung von der Sexte in die Oktave auffällt, ein Zug, der für diesen ganzen Abschnitt überhaupt charakteristisch ist:



Das erreichte as führt nun sofort in enharmonischer Umdeutung, der man auch in diesem Abschnitt noch öfter begegnet, von as nach gis und damit in die A-dur-Tonalität, die nun wieder dem dunklen b-moll-Gemälde der ersten Takte eine prächtige Aufhellung gibt. Der Text bringt ja tatsächlich an dieser Stelle die Worte: „Mein Seel' das ew'ge Licht begrüßt . ."; in wahrhaft majestätischer Größe steht dieses Licht in Pfitzners Ausdeutung vor uns. Doch schon kehrt der Text zum Menschlichen zurück, Pfitzner findet in einem (ebenfalls gern auch sonst benutzten) Großterzwechsel schnell den Weg in die Haupttonart B-dur zurück und die kleine Bläserkadenz (frei vorzutragen) bekräftigt diesen vollen Abschluß.

II.

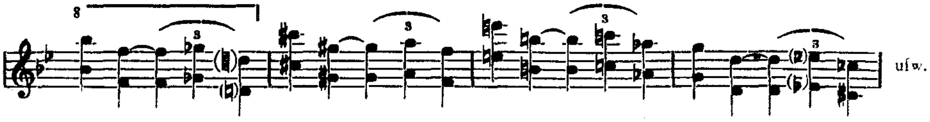
Der nächste Teil von den Worten: „Der falsche Fleiß . ." bis zu den Worten: „liegt alles tief begraben" hält sich harmonisch relativ einfach auf der tonalen Basis. Zwar ist es wieder die Moll-Sphäre, die mit ges, des und as stark schillernde Wirkungen in diese Klänge hineinbringt, aber das gern aufgesuchte ces, das zumeist Leittonwirkung nach b besitzt, belehrt uns doch darüber, daß dieses B und seine Tonart nach wie vor im Mittelpunkt des Denkens und Fühlens stehen. Wieder ist es das kleine Orchesterzwischenspiel, das über as, ces und e, besonders aber über die fallende Quarte as—e, ein Schritt, der uns als sehr wesentlicher Bestandteil dieses „Nachtstücks" noch beschäftigen wird, zur verbunden verstandenen freundlichen kleinen Terz zurückführt, zu f und d, zu den Akkordtönen also von B-dur. Harfenklänge, ähnlich wie am Schluß des ersten Abschnitts die Bläserkadenz, geben auch hier letzte Gewißheit über die volle Rückkehr.

III.

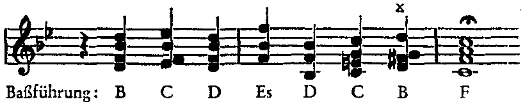
Nun aber wandelt sich schon der Text deutlich; er beginnt jetzt seinen bedeutsamsten Abschnitt: „Ein andrer König wunderreich mit königlichen Sinnen, zieht herrlich ein im stillen Reich, besteigt die ew'gen Zinnen". Ganz überraschend setzt Pfitzner hier zunächst mit dem Es-dur-Akkord auf dem doch an sich schwerelosen Auftakt ein und zeigt damit zugleich den völligen Wandel, das ganz Neue, das nun eintritt. Chromatisch läßt er die Akkordik jetzt aus den allmählich aufsteigenden Bässen herauswachsen: b-moll, Ces-dur, Des-dur, D-dur und doch bleibt diese Gegenbewegung der allmählich heraufsteigenden Bässe bedeutungslos gegenüber der kleinen, aber sehr bedeutsamen Erscheinung in den Oberstimmen und im harmonischen Gewebe des Chores: nämlich gegenüber der nun fortschreitenden Alteration durch die Untersekunde. Das geschieht etwa so: Eine Melodie wird in ihrem logischen Verlauf ihrem tonalen Endpunkt zugeführt, so daß man ihren Abschluß erwartet; aber man täuscht sich, denn sie führt über ihren Zielpunkt noch weiter abwärts um einen ganzen Ton, also, wenn man will, in die Septime und diese gewinnt nun, wenn auch oft nur leicht angedeutet, Tonika- oder Dominantcharakter für das folgende; aus ihr wächst der neue Abschnitt hervor. In dieser Weise arbeitet Pfitzner gleich bei den Worten „Ein andrer König", um aber dann schon zwei Takte später das gleiche zu tun und dann gar sequenzartig diesen Reigen fortzusetzen: Das ursprüngliche Des führt ihn über ces (h) nach E, die E-dur-Tonart, wieder durch Kadenz fest gegründet, erzwingt sich nach dem gleichen Gesetz der Bevorzugung der Untersekunde die D-Tonalität, diese die C- und diese die B-Tonart,

die aber nur flüchtig berührt wird, um dann gleich weiterzutreiben nach A. Wieder iſt es die ganz andere, lichtumfloſſene Farbe, die hier den herrlichen „Einzug ins ſtille Reich“ ſchildert und wieder iſt es der Trugſchluß im Sinne des Großterzwechſels, von A nach F-dur, der nun den erſten großen Abſchnitt, der an ſich, ſeiner Schwere nach durchaus der letzte ſein könnte, aber bezeichnenderweiſe nur in der Dominante endet, zum Abſchluß bringt.

IV.

Von der erreichten Dominante aus gilt es nun natürlich wieder, der Tonika zuzuſtreben, ſie mit ihrer ganzen halbdunklen Farbigkeit zu ihrem Recht kommen zu laſſen. Sie ſetzt denn, mit der Wiederholung der letzten Textzeilen, auch allſogleich ein und behauptet ſich nun rein bis zum Schluß; einige Halbſchlüſſe auf F, z. B. 4 Takte nach H², können dieſen Eindruck nur beſtätigen. Von höchſter Bedeutung für die Kernmotivik dieſes ganzen Nachtſtücks iſt aber noch das, was inzwiſchen geſchieht. Daß die akkordlichen Kadenzen wiederum ohne Leitton direkt von der Sexte in die Oktave ſpringen, braucht nach dem im Abſchnitt I Geſagten nur noch erwähnt zu werden; immerhin geſchieht es ſo oft, daß es kaum überſehen werden kann. Wichtiger aber in der Zuſammenballung ſcheinbar willkürlich gewählter Diſſonanzen erſcheinen die vier Takte vor und nach I²:

Ein rhythmiſch ſowohl wie melodiſch ganz ſcharf gezeichnetes Motiv beherrſcht dieſe Stelle und wieder ſind es zwei Eigenheiten, die wir vorher ſchon flüchtig kennen lernen konnten, die hier aber, nun im forte, ihre ganze Bedeutung für dieſes Stück verraten: Die fallende verminderte Quarte (von Pfitzner hier vielfach als Terz geſchrieben, das Ohr empfindet ſie aber zweifellos als ſtarke Diſſonanz) und der Anſchluß durch die Unterſekunde, die hier im Halbton ſich an das Vorhergehende bindet, aber auch hier wie früher ſchon, den Weg für das neue, für die neue Tonart vorzeichnet. Die ſtark diſſonierenden Bäſſe und die Hornmelodie, die den Uniſonochor an dieſer Stelle ſtützt, haben demgegenüber nur die Bedeutung einer ganz konſequenten, eigenwilligen Gegenzeichnung von B über Cis und E nach F, das herausgleitend und auslöſend erreicht wird — wer ſähe nicht bei dieſer ſtarken und unbeirrbaren Zielſicherheit den ganzen knorrigen, eichenfeſten Pfitzner vor ſich ſtehen?

Das iſt in aller Kürze das Gerippe dieſes Abſchnitts „Nacht-Stück“; wenige Seiten eines einzigen Werkes von Pfitzner nur, und doch, welche gewaltige Kraftanſammlung im Dynamiſch-muſikaliſchen, welche geiſtreiche Inſpiration verraten ſie! Verweilen wir nur noch einen Augenblick bei den Elementen, die uns für dieſen Abſchnitt bezeichnend erſchienen: Was bedeutet uns die Unterſekunde, die ſo oft ein neues Reich erſchließt und was jene fallende verminderte Quarte mit ihrem unleugbaren Diſſonanzcharakter, jene Quarte, die übrigens nicht nur melodiſch-linear, ſondern auch harmoniſch-akkordlich auftritt, z. B. bei jener ſchon genannten Stelle um H², wo b und fis die treibenden, leitenden Zeichen ſind:



Nun, beide Elemente ſind zunächſt durch die gemeinſame Tendenz verbunden, abwärts zu blicken. Sie ſtreben immer mehr nach unten, zum Dunkel und zur Ruhe; Symbol vielleicht der Nacht, die alles befriedet. Aber doch iſt es nicht ein ſchwächliches Einſchläfern, wie es der reine Stimmungsromantiker vielleicht an ſolchen Stellen gepflegt hätte; Pfitzner läßt auch hier majeſtätiſche Kraft voll ausſtrömen, das Bild des heraufziehenden Königs reißt ihn mit fort und dieſer ganzen kraftgeſpannten, ſtolz auf ſich ſelbſt ſtehenden Perſönlichkeit wird das eigenwillige abfallende Quartenmotiv zum Symbol. Es iſt ganz geſchloſſene Energie,

Stolz und Wille in eins: Es sind die Zeichen des echten Pfitzner. Und das ist das Letzte und Größte, was wir lernen können, bei der unerbittlichen Wahrhaftigkeit Pfitzners bei ihm vielleicht mehr als sonst: den Menschen zu sehen hinter seiner Kunst und das Werk zu lieben, weil es reiner Spiegel eben dieses Menschen wurde.

Das Liedschaffen Hans Pfitzners.

Ein Hinweis.

Von Erich Valentin, Magdeburg.

Wie oft schon ist die Frage aufgeworfen worden: gibt es in der Gegenwartsmusik, in der deutschen Gegenwartsmusik eine Lyrik? Gibt es überhaupt nach Brahms und Wolf, den Repräsentanten des modernen deutschen Liedes, noch einen Weg, noch eine Möglichkeit dazu? Wir müssen uns darüber klar zu werden versuchen, daß der Begriff einer deutschen Lyrik, wie wir ihn seit Schubert kennen, wie wir ihn sich in Schumann, Franz und Jensen entwickeln und in Wolf, Brahms und Cornelius spezialisieren sehen, von da an nicht mehr die Eigengesetzlichkeit bedeutet, die wie in jeder anderen Gattung der Musik gerade in der Lyrik enthalten ist und bei ihrer Vieldeutigkeit enthalten sein muß. Das Lied, in seiner historischen Gegebenheit bis in das 16. und 17. Jahrhundert hinein als eine ausgesprochen deutsche Schöpfung zurückzuverfolgen, ist, im weitesten Sinne des Wortes genommen, in Dichtung und Musik ein Geschenk der Romantik. Denn der in ihm verkörperte weltanschauliche Wechsel im Tanzlied, im Gesellschaftslied, im Volkslied und in der Ode bis zum Stimmungslied, das heißt zum erlebten, persönlichen Ausdruck religiöser, seelischer Verbundenheit des eigenen Ich zu Welt, Gott, Natur, dieser Wechsel ist ja das Merkwürdige jener Auffassung, die nach Beethoven eben Schubert im Liede zur Eigentümlichkeit macht. Diese Forderung der Eigentümlichkeit und Eigengesetzlichkeit ist zum ersten Male wieder im Liedschaffen Hans Pfitzners restlos erfüllt. Als vor mehr denn 40 Jahren seine ersten Eichendorff-Lieder erschienen, stand die von den Wellen des Nachwagnertums und des Verismo überflutete, nicht selten aber auch vom Literatentum angekränkelte Musikerschaft, um es gelinde zu sagen, ratlos vor dieser angeblichen Unzeitgemäßheit, die unzeitgemäß deshalb war, weil sie wie jedes Große und Bedeutende tatsächlich über der Zeit und ihren modischen Ansprüchen stand. Das ist bemerkenswert, für die Zeit, aber auch für Pfitzner, der diesen Weg — nicht nur als Lyriker — mit unbeirrbarer, mutiger Folgerichtigkeit eingehalten hat. Man hat das als Eigenwilligkeit ausgelegt, als Weltfremdheit und feindselige Selbstverschalung. Gewiß, aber wir wissen auch, daß es damals schon Deutsche gab, denen es wenig sympathisch und passend erschien, daß einer es wagte, von der deutschen Seele zu sprechen, geschweige denn sie aus ihrer Vergessenheit heraus zum Leben zu bringen. Denn die deutsche Seele ist das Grundelement, das Grundmotiv im Schaffen Pfitzners, sie ist die geistige Linie in seinem Lied. Und hierin liegt eine der durchaus zeit- und gegenwartsnahen Missionen dieses — es sei hier nachdrücklich ausgesprochen — Klassikers des modernen deutschen Liedes.

Die Ursache, daß dem Liedschaffen des Palestrinaschöpfers noch nicht die Ausbreitung geworden ist, die ihm zukommt, ist auf der einen Seite in der Bequemlichkeit zu suchen, mit der die Mehrzahl unserer Sänger ihr Repertoire füllt, auf der anderen aber in jener verantwortungslosen Schlagwortmanie, die nicht ohne Tendenz und böse Absicht den „letzten Romantiker", wie eine der übelsten und billigsten Phrasen heißt, mit Verallgemeinerungen umgibt, die in keiner Weise der wirklichen Eigenart seiner Kunst und Kunstauffassung gerecht werden. Zu diesen Verallgemeinerungen gehört auch das als Kennzeichnung der Wesensart der Musik Pfitzners leider fast schon Begriff gewordene Beiwort der „Klangaskese", das der stimmungs- und stilbedingten Sprache des „Palestrina" entwachsen ist. Man brauchte nicht mehr als den von Leben strotzenden Konzilakt heranzuziehen, um dieses Wort zu widerlegen. Pfitzners Kampf gegen die Zersetzungsbestrebungen einer unpersönlichen Zeit, sein

Kampf um die Reinhaltung der deutschen Musik von den Entseelungsversuchen unberufener Propheten ist Zeugnis genug dafür, daß er, der vor 13 Jahren die mahnende Frage erhob: „Dürfen wir uns nicht noch einiger Sonnenblicke des Tages freuen?", alles andere als nur der weltferne Zuschauer ist. Es ist einmal notwendig, das Bild des Romantikers Pfitzner auch nach dieser Seite hin zu ergänzen, um auf diese Weise das Bild des schöpferischen Musikers und kritischen Geistes in ihm zu runden.

Der unerhörte Reichtum, den seine Lieder bergen, gibt uns eine Handhabe dazu. Sie sind, weil sie wie jede echte Lyrik die Persönlichkeit als eine Welt für sich widerspiegeln, der Urquell, aus dem die Gestalt ihres Schöpfers in klarer Deutlichkeit heraustritt. In den nunmehr über 100 Liedern, angefangen mit den kürzlich veröffentlichten Jugendliedern bis zum op. 41, den Sonetten, die als das lebenshaltige Ergebnis den „Vier ernsten Gesängen" Brahms' entsprechen, in ihnen allen breitet sich in unmittelbar berührender Übersichtlichkeit der gerade, zielsichere Weg Pfitzners aus. Überall klingt es hindurch, bis in die letzten Lieder hinein, über die verschiedenen Entwicklungsstadien hinweg, das Singen und Schlagen Eichendorffs, das Pfitzner wie kein anderer seit Schumann mit der Gleichgestimmtheit von Gefühl und Anschauung erfüllt hat. Die dichterische Idee, sei es bei Eichendorff, Lenau, Chamisso, Bürger, Goethe, Hölderlin, Rückert oder Mörike sei es bei C. F. Meyer, Dehmel oder Ricarda Huch, sei es bei Walter von der Vogelweide, Petrarca oder, wie im „Dunklen Reich", bei Michelangelo, die dichterische Idee dient der musikalischen Wiedergabe nicht einfach zur Untermalung des Inhalts, sondern sie wird e i n s mit der musikalischen Äußerung, die Pfitzner nicht eigentlich aus dem Gegebenen entnimmt, vielmehr mit dem Dichter aus dem einheitlichen, tiefen Ursprung selbst, aus dem heraus in Stimmung und Ausdruck das Gedicht geschöpft wurde. Das ist wohl die letztmögliche, mit aller Feinfühligkeit hineinhorchend geformte Deutung des Liedes. Die starke Betonung der Gedankenlyrik in der kritisch auffällig sorgsamen Auswahl schließt keineswegs die herrliche, von lebendiger Seligkeit beschwingte Singfreudigkeit aus, die aus seinen Liedern tönt. Denn das ist wesentlich: es ist ein Irrtum, in den Liedern Pfitzners nur allein das zu suchen und zu vermuten, was der Stimmungswelt des „Palestrina" etwa gleichen könnte. „Man muß", wenn das prophetische Wort des Münchner Ästhetikers Rudolf Louis hier beim Liede besondere Anwendung finden darf, „von Pfitzner schlechthin jede Note kennen, um zu wissen, wer und was er eigentlich ist." In der Tat: jedes Lied Pfitzners ist wie jedes seiner dramatischen oder sinfonischen Werke ein in sich geschlossenes Ganzes, jedes, auch das kleinste ist ein vollendetes Gebilde. So ergibt sich von selbst, daß Pfitzner in seiner Lyrik, die alle Regungen des bittersten Ernstes und launigsten Humors enthält, von der gleichen gewichtigen Bedeutsamkeit ist wie in seinem übrigen Schaffen. In den Liederkreisen, wie dem Liederspiel der „Alten Weisen" oder dem Liebesliederzyklus, zeigt sich der formale Sinn als bestimmend für den gedanklichen und musikalischen Aufbau.

Denn auch in rein musikalischer Hinsicht offenbart sich die Ausgeprägtheit einer von Anfang an gewahrten Selbständigkeit, die ohne Vorbild ist. Man nennt Pfitzner den Schumannianer. Sehr wohl. Denn das ist ebenso berechtigt, wie man Beethoven, Kleist, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann oder Schopenhauer zitiert. Aber, vom musikalisch-stilistischen Gesichtspunkt aus ist das festzustellen: wir sind gewohnt, zwei Stilgrundsätze im modernen Lied zu unterscheiden, den melodischen bei Brahms, den dramatisch-charakteristischen bei Wolf. Pfitzner ist viel zu sehr Musiker und Dichter zugleich, um diesem oder dem anderen Grundsatz (wenn das Wort schon hierher gehört) allein zu huldigen. Jedes seiner Lieder geht vielmehr von der Form aus — man möchte sagen vom Formeinfall und vom Formerlebnis —, und zwar von der sinfonischen Form; jedem Liede liegt ein im klassischen Sinn thematischer Gedanke zu Grunde. Das Klavier, das dabei weder begleitet noch illustriert, und die stets sangbar und melodisch behandelte Singstimme ergänzen einander, wobei der farbenreich ausgestattete Klaviersatz der eigentliche Träger der inhaltlichen Entwicklung ist. Dieses Wesentliche wird am besten deutlich, wenn man zum Vergleich nur etwa Linggs „Immer leiser wird mein Schlummer" (aus op. 2), das in der Komposition von Brahms

bekannt iſt, und die beiden Pfitznervertonungen von Mörikes „Das verlaſſene Mägdlein", das durch Hugo Wolf populär wurde, heranzieht, Parallelen, die noch weiterhin an anderen Liedern zu verfolgen ſind. Welches Lied man auch herausgreifen mag, in jedem einzelnen wird die wunderbare Einheit, die Geſchloſſenheit der Architektur und das organiſche Ineinanderverſchmolzenſein von Dichtung und Muſik offenbar; über allem obwaltet das unenträtſelbare Geſetz der Eingebung. Und wenn Pfitzner ſeiner Eichendorffkantate den Titel „Von deutſcher Seele" gab und dieſen Titel damit begründete, daß er „keinen beſſeren und zuſammenfaſſenderen Ausdruck für das fand, was aus dieſen Gedichten an Nachdenklichem, Übermütigem, Tiefernſtem, Zartem, Kräftigem, Heldiſchem aus der deutſchen Seele" ſpräche, ſo glauben wir uns berechtigt, dieſe Begründung auch ſeinem Liederwerk beizugeben, als Ausdruck für das, was an Nachdenklichem, Übermütigem, Tiefernſtem, Zartem, Kräftigem und Heldiſchem aus ihm ſpricht.

Es bewahrheitet ſich ſomit im Werk, was Pfitzner in den Satz „Nicht die Kunſt, der Künſtler hat ein Ziel" kleidete, ein Bekenntnis zur Perſönlichkeit, ohne die das Lied als ſelbſtändige Kunſtform undenkbar iſt, ein Wort, das die Lebenswahrheit und den geſunden Sinn der Muſik, der Kunſt ſchlechthin bejaht, einer Kunſt, die einzig und allein lebensfähig und lebensberechtigt iſt. Nicht zuletzt gilt das für Hans Pfitzner und ſein Lied.

Händel und Bach als zwei Seiten deutſchen Weſens.

Zum 175. Todestag Händels am 14. April 1795.

Von Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig.

Händel und Bach ſind auf Grund ihres ſo verſchiedenen Lebensweges ſehr oft miteinander verglichen worden. Daß erheblich mehr dabei herausgekommen wäre als was ſich einem auch ohne unmittelbaren Vergleich aufdrängt, läßt ſich kaum ſagen. Es liegt dies nicht zum wenigſten daran, daß Bach als rein künſtleriſche Erſcheinung ſchon lange als ungleich tiefer und uns innerlich verbundener empfunden wird als der vorzugsweiſe in fremden Ländern wirkende und in fremden Sprachen ſchaffende Händel. Und ſo machte ſein großartiges, in der ganzen deutſchen Kunſtgeſchichte einzig daſtehendes Heldenleben wie aber auch einzigartiges Kunſtwirken doch keinen entſcheidenden Eindruck, veranlaßte vor allem nicht, über ſeine Werke und was hinter ihnen liegt, im Sinne dieſes beiſpielloſen Lebens nachzudenken. Und ſo iſt ſchließlich bei dem Vergleich Händel-Bach im Grunde doch recht wenig herausgekommen.

Man muß ſich als Erſtes voll und ganz bewußt ſein, daß das Einmalige bei Händel liegt, kenntlich ſofort durch den Hinweis, daß es keinen deutſchen Muſiker gibt, der nicht nur etwa in Italien zu größtem Anſehen gelangte — das iſt bei dieſem kunſtfreundlichen und gaſtlichen Volk öfters vorgekommen —, ſondern daß er ſich damit nicht im geringſten begnügte, vielmehr ein Land wählte, das ſtärkere künſtleriſche Anregungen ihm überhaupt nicht geben konnte, wohl aber etwas im ganzen ſonſtigen Europa nicht Vorhandenes, das zudem mit Muſik zunächſt gar nichts zu tun hatte: ein politiſch erwachtes und ſeiner Nationalität vollbewußtes Volk. Das iſt das Entſcheidende für Händels Niederlaſſung in England ſowie ſein beiſpiellos hartnäckiger Kampf um ſeine Selbſtbehauptung bei dieſem Volk. Die Verhältniſſe lagen hier in England ganz anders wie etwa in Frankreich oder vielmehr Paris, wo ebenfalls ein Deutſcher, und nicht viel ſpäter, ſeinem Kunſtwerk zum Siege verhalf, der Ritter W. von Gluck. Der aber arbeitete zugleich aus franzöſiſchen Kunſtverhältniſſen heraus, gegenüber einem Piccini mußte er ſiegen, weil ihm eine höhere Einheit der franzöſiſchen Oper auf Grund ſeiner deutſchen Kunſtauffaſſung wie italieniſchen und franzöſiſchen Schulung gelang. An der Gluckſchen Oper hat das franzöſiſche Volk keinen Anteil, wie auch die ſeinem Weſen entſprechende opéra comique erſt damals im Entſtehen begriffen war. Wie ganz anders bei Händel! Hier gings erſt in zweiter Linie um Muſik, vollends um keine Kunſtprinzipien, ſondern um ein Kunſtwerk, in dem das engliſche Volk ſich wie in einem

Spiegel erblicken sollte, um sich selbst zu erkennen. Und zu diesem Zwecke mußte die Musik in einer Art beschaffen sein, die die Engländer förmlich zwang, in diesen Spiegel, der zugleich ein Idealspiegel war, zu blicken. Erst von hier aus wird überhaupt der Weg zu Händels Musik gefunden. Sind alle unsere großen Meister „Übermusiker" gewesen, d. h. solche Künstler, denen die Musik weiter nichts als das ihnen verliehene Mittel war, etwas Höheres im Sinne der Menschheit zu künden, so ist Händel der Übermusiker in persona, und seine uns heute rein musikalisch so einfach erscheinende Musik — deren Hintergründe aber noch von den wenigsten deutschen Musikern geahnt werden — ist zu einem guten Teil das Ergebnis des für Händel unumgänglich notwendigen Bestrebens, breitesten Kreisen eines zwar musikliebenden, aber im Verhältnis zu Italien und Deutschland nicht sehr musikalischen Volkes wenigstens in der Hauptsache verständlich zu sein. Bachsche Musik wäre nicht nur in England, sondern auch in Italien unmöglich gewesen, und ist es, was das letztere Land anbetrifft, auch heute noch. Erst über Händel fand eigentlich auch Deutschland seinen Weg zu Bach.

So ist Händels Oratorium — denn nur dieses, nicht etwa seine Opern, kommt entscheidend in Frage — ein mit unerhörter Wucht frei in die englische Welt gestellte Schöpfung, von nichts, weder von Kirchenmauern noch von höfischer Etikette geschützt, den Leidenschaften eines in den politischen Strudel gezogenen und seine mutwilligen, oft mehr bös- als gutartigen Kräfte an dem deutschen Künstler auslassenden Volkes, einer Zuhörermenge, die geradezu mit Sportsfreude dem Ringen des ausländischen, titanischen Gladiators zusah. Um dann endlich erkennen zu müssen, daß, was dieser ihm zu bieten hatte, gerade auch Fleisch von seinem Fleisch, Blut von seinem Blute war. Händels Kämpfe erinnern an Siege und Niederlagen Friedrichs II. während des siebenjährigen Krieges — denen England ebenfalls mit „Interesse" zusah —, beide etwas Beispielloses in der Welt- und Kunstgeschichte und möglich einzig und allein durch das Inkommensurable der beiden großen Männer. Leider haben sie sich nie ins Auge gesehen, Friedrich hat aber schon in Reinsberg die Kraft von Händels Musik auf sich wirken lassen, und ein neu erschlossener Marsch*) weiß davon auch Kunde zu geben. Der Mensch Händel ist ja überhaupt immer wieder so etwas wie ein Ereignis. Diese Weite des Blickes, diese Freiheit und Menschlichkeit, verliehen als Naturgeschenk und aufs herrlichste geweitet in der Schule der verschiedenen Völker. Nicht ein bissiges, ungutes Wort ist uns aus seinen grimmigen Kämpfen mit seinen kläffenden Gegnern überliefert. Und wer hätte mehr zu solchen Grund gehabt! Und in seinen Werken! Wie steht Händel den Heiden gegenüber! Selbst ein „frommer Heide", wie er etwa genannt worden ist, sieht er sie mit Goetheschen Lichtaugen. Als in „Deborah" die gefangenen Baalspriester, die vorher so fröhlich höhnen konnten, in den Tod geschickt werden, da sind es keine Feinde mehr, sondern nur Menschen, die einen ergreifenden Todesgesang anstimmen. Bach ist hierin anders. In der Kantate „Erhalt uns Herr" wendet er sich mit einem Eifer gegen Sektierer, der keinen Zweifel übrig läßt, daß er in solchen Fragen das Kind einer verengten protestantischen Zeit war. Oder ein neues, sich mir erst in letzter Zeit erschließendes Beispiel bei Händel. Da nimmt Dryden, der Dichter des „Alexanderfestes", vom Altertum in einem unschönen Rachechor Abschied. Und Händel! Er bildet ihn, den Text kaltblütig stehenlassend, in köstlich antike Grazie um. Niemals hätte er, nicht nur ein Christen-, sondern auch ein echter Renaissancemensch, es über sich gebracht, in verzerrter Art vom Altertum Abschied zu nehmen. Das vermochte Dryden, der Engländer — übrigens ganz und gar kein reiner Charakter —, der Deutsche Händel nie und nimmer.

Denn was ist schließlich Händels Oratorium, das seinem Schöpfer den endgültigen Sieg herbeiführen sollte? Es ist ein englisches Kunstwerk in deutschem Geiste. Englisch insofern, als es einzig und allein im damaligen England entstehen konnte, und vor allem zweierlei voraussetzte, einen entscheidenden künstlerischen Faktor, die durchgängig von Vollblutengländern herrührenden, in ihrer Art unerreicht hochstehenden Oratorientexte,

*) Der erste (ein Ulanenmarsch) der „Sechs Märsche" in der eben erschienenen Sammlung (Litolffs Verlag).

weiterhin aber ein Volk, das diese Oratorien verstehen konnte auf Grund seiner inneren Verbundenheit zu diesen Werken, die im höchsten Sinn Volksoratorien sind, Volk aber so genommen, daß große Einzelpersönlichkeiten verbunden sind mit dem Volksganzen. Wir haben, mit einem Wort gesagt, ein Staatsvolk vor uns. Und dieses Volksganze wird nicht nur in einigen wenigen Werken aufgezeigt wie etwa in Schillers „Wilhelm Tell", wo wir zudem noch von keinem Staatsvolk reden können, sondern es wird uns annähernd in einem Dutzend Werken vorgeführt, in den verschiedensten Lagen und Zuständen tritt es uns entgegen, auch keineswegs immer nur für sich, sondern auch in verschiedenster Verbindung mit anderen Völkern, weiterhin auch nicht nur in Zeiten der Not, Erhebung und des Sieges, sondern auch mitten im Frieden, und ferner nicht nur mit äußeren, sondern auch mit inneren Feinden beschäftigt, kurz, ein Volksganzes wird uns in einer so gründlichen und vielseitigen Durchleuchtung aufgezeigt, wie es zum zweiten Mal die Kunstgeschichte überhaupt nicht kennt. Selbst die großen griechischen Dramen, so weit sie uns wenigstens erhalten sind, weisen diese Vollständigkeit nicht auf. Es ist gerade so, wie wenn eine denkbar weitblikkende Staatsregierung, der ein grandioser Künstler und sonstige geeignete Mitarbeiter zur Verfügung stünden, den Staatsgedanken in seinem ganzen Umfang an Hand von Kunstwerken aufrollen ließe.

Aber wo sind die deutschen Musiker, die die Händelschen Oratorien kennen und zwar gerade nach der angegebenen und schließlich maßgebenden Seite hin, einer Seite, die gerade für unsere Zeit von unerhörter Wichtigkeit geworden ist? Und so macht es sich doppelt notwendig, nicht nur im allgemeinen über diese Werke zu sprechen, sondern an einzelnen von ihnen wenigstens andeutend zu zeigen, was ihnen gerade hinsichtlich des Staatsgedankens zugrundeliegt. Ich greife drei aus diesen staatspolitischen Werken heraus, sie mit Absicht nach einem entsprechenden Gedanken ordnend. Da haben wir „Belsazar", in dem nicht weniger als drei, von Händel in aller Deutlichkeit charakterisierte Völker uns gegenübertreten. Das eine von ihnen, die Babylonier, befindet sich im Niedergang, bewirkt durch Völlerei und Übermut sowie einen entsprechenden, das Heilige anderer Völker — hier die Opfergeräte der Juden — in den Staub tretenden König. Weiterhin ein gesundes, aufstrebendes Volk, die Perser, die unter dem weitblickenden, maßvollen und klugen Cyrus stehen, einem König, der vor dem letzten Schlag zu seinen Kriegern spricht: „Beflecket nicht das Schwert mit wüstem Mord! Wie die eigne Herde dünkt mir bereits dies Volk, ich selbst ihr Hirte, deß Pflicht ist ihre Hut und ihre Weide, nicht ihr Verderb." Weiterhin ein unterdrücktes Gastvolk, die Juden, denen die Selbständigkeit zurückgegeben wird.

Und wie groß wird dies nun von Händel gegeben, mit welch weltgeschichtlichen Augen das Ganze betrachtet. Hätte England im Jahr 1918 noch etwas von diesen Staatsgrundsätzen in sich gehabt, es stünde heute ganz anders da und mit ihm ganz Europa. Etwa 150 Jahre ist es mit Händels politischen Oratorien gut gefahren, heute liegen sie ihm fern.

Dann aber „Judas Maccabäus", ein unerhört wichtiges Staatswerk. Zunächst ein glänzender, nach seinem ersten großen Siege geradezu abgöttisch gefeierter Kriegsheld, Judas Maccabäus, der aber gerade insofern eine Schuld auf sich lädt — sie auch alsbald erkennt —, als er sich maßlos feiern läßt, statt mit aller Entschiedenheit das Volk auf Gott hinzulenken; so muß er denn auch von neuem zu den Waffen greifen. Ein Held aber auch, der schon vor seinem ersten Feldzug die so bezeichnenden, staatspolitischen Worte spricht: „Kein zügellos Machtbegehr entweihe unsre Brust! Ist Friede erkriegt und Freiheit ersiegt, so fordre der Sieg nichts mehr."

Und nun aber, während des zweiten Feldzugs, die einem Führer etwa von der Art des Freiherrn vom Stein übertragene Arbeit der Säuberung des heimatlichen Bodens von allem ungesunden, zersetzenden Fremdländischen, eine Arbeit, so nachdrücklich durchgeführt, daß sie sich über zwei Akte hinzieht. Hätte Deutschland während des Krieges hinter der Front in diesem Sinne gewirkt, so wäre der Ausgang ein anderer gewesen. Wie erinnert aber diese Säuberung an die innerpolitische Arbeit der heutigen deutschen Regierung im letzten Jahr! Man setze an Stelle des im Werk gebrauchten Wortes „Deutschland" und höre: „Denn Zion,

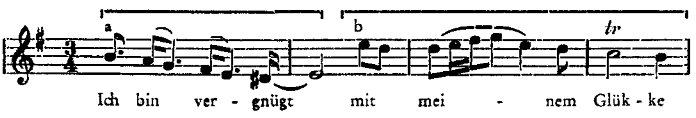
unser Zion, Gottes Sitz, es liegt in Staub, vom Heidendienst entstellt. All' die Entweihung ruft zur Rache auf, soll ja im Kampfe Israels Glück erstehn." (Mit Israel meint der Engländer in diesen nationalen Oratorien immer sich selbst.) Man erkennt, wie staatspolitisch dies alles gedacht ist. Der kriegerische Sieg erhält erst Bedeutung, wenn im Lande selbst ein sauberer gesunder Geist herrscht. Keines ohne das andere.

Und weiter, als der Sieg endgültig erkämpft ist. Da singt Judas, nunmehr gewachsen und alle Ehren von sich weisend, eine ungemein wichtige, feurige „Mobilisierungsarie" (Mit Ehr' sei Verdienst), die die Pflege soldatischen Geistes zum Vorwurf hat. Dies unmittelbar nach dem Sieg! Wie weit ist dies alles gedacht! Und noch etwas mutet in diesem Werk ganz zeitgemäß an. Das Volk hat seine besonderen Sprecher in als solchen namenlosen Vertretern, keine, sagen wir es so, parlamentarischen Zwischenglieder zwischen den Führern und dem Volk machen sich bemerkbar, frei äußern sie sich, die Namenlosen aus dem Volk, ein Mann und eine Frau. Und gewichtige Worte haben sie zu sagen und Herrliches zu singen. Wie gesagt, ein Oratorium, geradezu wie aus unserer Zeit geschaffen.

Und nun in gewissem Sinn das kühnste Oratorium, einsam dastehend in der gesamten dramatischen Literatur aller Zeiten und Völker insofern, als es etwas schildert, was eigentlich nur einem Epos vorbehalten zu sein scheint, ein ausgesprochenes Friedensoratorium, nämlich „Salomo". Gerade ein solches durfte aber in dem großen „Staatswerk" keineswegs fehlen, denn schließlich ist der Friede, und nicht der Krieg, der gewöhnliche Zustand. Was ist aber mit dem Frieden dramatisch anzufangen, und gleich einen ganzen Abend lang! Macht das möglich, ihr Dramatiker! Nur ein einziges Mal und für kurze Zeit zuckt ein dramatischer Stern auf — der berühmte Richterspruch —, der aber nur wieder dazu dient, den Frieden, einen köstlichen, gesicherten Frieden, zu beleuchten, die kluge Rechtsprechung. Nochmals, nichts als Frieden! Und das unmöglich Erscheinende wird möglich gemacht, aufs herrlichste sogar, freilich nur mit Hilfe der Musik. Kaum ein Werk dürfte es geben, das die Mitwirkung der Tonkunst notwendiger erscheinen läßt; denn die eigentliche Dramatik kommt bekanntlich auch ohne Musik aus. Und wie wußte ein Händel, ein mit herrlichstem Geist gesegneter Musiker, wie sehr es auf ihn, die Musik, ankam! Es ist eines der strahlendsten Musikwerke. Worum geht es aber? Die Engländer, der englische Staat, sollten wissen, wie ein Volk beschaffen sein muß, um einen glanzvollen Frieden zu verdienen sowie aber, ihn erhalten zu können. Und so untersucht das Oratorium in einer freien, ganz und gar nicht lehrhaften Weise — derart frei, daß der Charakter dieses Oratoriums gerade auch von den deutschen Händelforschern gänzlich verkannt wurde — die Beschaffenheit eines echten Friedensvolkes, Göttliches und Menschliches erhalten ihren Anteil, um sich gegenseitig zu durchdringen. Und wie menschlich frei ist dieses Volk, mit welcher geradezu antiken Unbefangenheit steht es der Liebe gegenüber, und wie menschlich, so vollkommen ohne späteres englisches wie aber auch deutsches Muckertum steht der Herrscher gerade auch in dieser Frage vor uns. Und noch etwas! Dieser Salomo wird keineswegs überlebensgroß gegeben, aber warm und menschlich, überragend durch unauffällige innere Eigenschaften. Und dann noch ein ganz Wichtiges für ein echtes Friedensvolk, die bewußte Pflege zu Nachbarvölkern, ausgedrückt durch den glanzvollen Besuch der Königin von Saba am Hofe Salomos. So weit standen wir im Verständnis der Händelschen Oratorien noch zurück, daß dieser so außerordentlich wichtige Zug in dem Sinne ausgelegt wurde, als hätte Händel innerhalb des Oratoriums noch mit besonderer Herzenslust musizieren, ein Konzert geben wollen! Tatsächlich, das ganze frühere Deutschland wußte mit Händel noch nichts Ordentliches anzufangen, ein Oratorium nach dem anderen ist in seinen tiefsten Wesensseiten verkannt worden.*) Heute kann und muß dies anders werden, kann deshalb, weil heute in einem ganz anderen Maße eingesehen wird, wie viel auch auf eine echte Pflege der Beziehungen zu den Nachbarvölkern ankommt. Es waren schon noch Kerls, die damaligen Engländer, sie sind groß geworden durch überlegene Staatsführung, und wer lediglich die paar hier gegebenen Proben aus Ora-

*) Einiges Nähere über „Salomo" finden die Leser in meinem Auffatz: Über Händels „Salomo", insbesondere die Chöre. (ZFM 1925, Juniheft.)

torientexten liest, wird gestehen müssen, daß man Gewichtiges lernen kann. Aber darum geht es nicht allein, das hätte man auch früher lernen können. Man lernt nur dann, wenn die nötigen Grundlagen geschaffen sind, und das ist nun eben im heutigen Deutschland in einem Maße der Fall, daß nunmehr wir es sind, die mit Erfolg in diesen Völkerspiegel blicken können, wie es einst die Engländer getan haben. Und wenn es dieses Mal wieder nicht gelingt, den unbeschreiblich großen und ganz einzigen Händel dem deutschen Volke zuzuführen, dann liegt einzig und allein die Schuld an den deutschen Musikern. Wer auch heute nicht von ihnen die Größe, das Einzigartige bei Händel zu fühlen und zu erkennen vermag oder es zu lernen beginnt, bleibt klein und kann eigentlich auch das heutige Deutschland nicht verstehen. Und weiterhin weiß und fühlt er auch nicht, was das heutige deutsche Volk instinktiv in der Kunst sucht, ein Echo seines neu und frisch aufblühenden Volks- und Staatsglaubens. Schenkt ihm echte, feurige und starke Aufführungen Händelscher Oratorien, bereitet es auf das Außerordentliche und gerade unsere Zeit mit ihnen Verbindende vor, und ihr werdet erleben, wie dieser Händel in seiner einfachen und dennoch tiefsinnnigen Musik die Hörer zu packen weiß. Der heutige Staat hat das Nötige getan, um die Grundlage für das innere Verständnis gerade der staatspolitischen Oratorien zu schaffen, es liegt nun an den Musikern, gerade hierin dem Staat und Volk zu geben, was des Staates und des Volkes ist.

Gegenüber diesem Händel ist Bachs Reich, als Ganzes genommen, nicht von dieser Welt und bildet somit die wundersamste Ergänzung zu der Händels. Auch bei Bach wird die reine Musik Nebensache, um aber dennoch beglückendste Gegenwart zu sein, das Medium nämlich, das uns das Göttliche übermittelt. Mit kaum etwas sind die Wonnen zu vergleichen, die die innerste Erschließung einer Kantate gewähren, Bach macht den Himmel, ein ewiges Leben, derart gegenständlich, oder besser, er läßt uns überirdisch reinste Kräfte derart fühlen, bis zum Greifbaren, daß man etwa kein irdischer Mensch mehr zu sein glaubt. Die herrlichste Sprache Luthers wird matt dagegen, denn dieses wunderbare Idiom, die Musik in den Händen eines Bach, macht die übersinnliche Gottes- und Jesuswelt allgegenwärtig, sie durchflutet uns und zwar um so unfaßbarer, je geistiger wir uns in sie zu vertiefen vermögen. Das ist protestantisch geistige Welt. Auch die Palestrinas ist übersinnlich, aber sie ist nicht zu greifen, nicht geistig zu erfassen. Bei Bach schließt jede Kantate gewissermaßen eine neue Himmelspforte auf, und nur dem geistig Musikalischen sind sie erschließbar; dem nur Musikalischen bleiben sie verschlossen, und wenn er noch so ungestüm an sie pocht. Und so bleibt für den, der sich diesen Zugang zu Bach erschlossen, derjenige Bach, der den christlichen Himmel gegenständlich machte, das größte Wunder. Was liegt für den, der in diesem Sinn zu lauschen vermag, lediglich in dem Anfang einer Kantate wie: „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke". Zunächst die trübe, von unsicherer Quintlage in den Grundton, das Grab sinkende irdische Welt, dann aber, vermittelst eines göttlichen Oktavensprungs, der beseligte, wolkenlose G-dur-Himmel eines höheren Lebens. Was liegt in diesen paar Tönen ausgedrückt!

Das Beispiel ist nicht zufällig gewählt. Wer Händel kennt, stößt in b, der G-dur-Melodie, auf gemeinsame Züge, und wer ein: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, von Innen erfaßt hat, weiß auch, daß diesem heldenhaften Erdenmenschen der Zugang zum Himmel immer offen stand und seine Kräfte auch ihm aus diesem flossen. Aber ein e-moll-Gast war er nicht auf dieser Erden, die ersten Noten hätte ein Händel nicht schreiben können, wie es aber auch nicht seine Bestimmung sein konnte, mit letzter metaphysischer Inbrunst die Wonnen eines jenseitigen Lebens in Christus gegenständlich zu machen.

So sind und bleiben Bach und Händel gewaltigste und doch auch sich überbrückende Gegensätze; und wir brauchen den einen wie den andern zu unserem Seelen- und Erdenheil.

Und um Händel gehts heute noch ganz besonders. Wir bedürfen seiner, um frei, stolz und offenen Blicks auf dieser Erde stehen zu können, mitten im Umkreis anderer Völker und heute damit beschäftigt, uns, gleich einem Händel, von Innen heraus unsere Stellung zu befestigen, auf daß wir ein Volk werden, wie es dieser große Mann geschildert hat, und gerade auch als friedliches Volk. Einem Volk nun, das in einem seiner größten Söhne einen Künstler besitzt, der wie kaum ein zweiter die Grundlagen eines segensvollen Friedens erkannte, müßte auch unter den heutigen, innerlich gefestigten und lebensvollen Verhältnissen geglaubt werden, wie ernst es ihm um einen Händelschen Frieden zu tun ist. Aber davon abgesehen, gerade mit diesen Staats-Oratorien wäre in die neue Zeit zu schreiten, weiterhin aber auch mit denen, die Händels große Menschlichkeit in noch besonders hellem Lichte spiegeln.

Musik und Musikleben in heidnisch-germanischer Zeit.

Von Oskar Kroll, Wuppertal.

Zum Erstaunen reisender Römer, die das alte Germanien mit weiten Wäldern bedeckt und von einem stets wolkig-grauen Himmel überdacht fanden, besaßen seine Bewohner große Sangesfreudigkeit, wenn sie auch — für südliche Ohren wenigstens — völlig musikunbegabt waren. Römische Schriftsteller verglichen den germanischen Gesang mit dem Geschrei wilder Vögel und behaupteten, die Germanen könnten nicht einmal Gesang von Gänsegeschrei unterscheiden. Auch spätere Dokumente, die von der Einführung des gregorianischen Chorals in Deutschland berichteten, sprechen den Germanen jegliche Musikbegabung ab. — Indessen dürfen wir diesen Zeugnissen nicht kritiklos glauben, denn die Römer konnten die germanische Musik, sie mit ihrem eigenen ganz anders gearteten Gesang vergleichend, nicht verstehen; und den gregorianischen Choral begriffen die Germanen nur deshalb so sehr schwer, weil ihnen seine Melodik völlig wesensfremd war.

Unsere Kenntnisse von dem Wesen der altgermanischen Musik sind nur gering, denn die Quellen fließen sehr spärlich: Nirgends findet der Musikwissenschaftler eine Melodie aufgezeichnet, da eine Notenschrift in jenen ältesten Zeiten noch unbekannt war. Zwar hat man unternommen, einige nicht zu deutende Runenzeichen als Musiknoten zu erklären, doch scheint diese Lösung nicht völlig glaubhaft. Wir sind also vor allem auf Rückschlüsse aus den Musikinstrumentenfunden und den vielen, aber weit verstreuten und meist recht dürftigen Zeugnissen germanischer Musikübung angewiesen, wie sie sich in christlichen Verordnungen gegen Tanzen und Singen in der Kirche, in römischen Feldzugsberichten, die von Kriegsliedern der Germanen zu erzählen wissen, und auch in der altnordischen Literatur finden. Wertvoll für die Untersuchungen sind auch heute oder vor wenigen Jahrzehnten noch lebende Volksbräuche, da ja das Volk — besonders der Bauer — mit unglaublicher Zähigkeit an seinen alten Sitten hängt, so daß solches Erbgut Jahrtausende überdauern kann, wenn auch vielfach verändert und verfälscht. Ebenso bergen auch manche Kinder- und Volkslieder urväterliches Melodiengut.

Betrachten wir zuerst die Instrumentenfunde: Die ältesten Instrumente entstammen der Steinzeit. Es sind kleine Pfeifen aus Renntierknöcheln mit einem eingebohrten Loch, die in der Art geblasen wurden, wie wir wohl heute dem hohlen Schlüssel einen Ton entlocken. Einen Fortschritt zeigen dann wenig später entstandene Flöten aus Röhrenknochen mit mehreren Tonlöchern, auf denen man schon eine kleine Melodie zu blasen vermochte. — Ein gleichhohes Alter können kelchförmige Tontrommeln aufweisen.

Gleichzeitig war wohl schon das Horn bekannt, das durch Abschneiden der massiven Spitze eines Tierhorns hergestellt wurde. Dieses Instrumentes nahm sich die Bronzezeit vervollkommnend an: Es wurden das bronzene Mundstück und der Schallbecher angebracht und späterhin das ganze Instrument in zwei Teilen gegossen, die stumpfwinklig zusammengefügt wurden, um so wenigstens annähernd die Form des Urbildes zu bewahren. Schließlich kam man aber auch zur Kenntnis der Herstellung gebogener Röhren und goß nun die Hörner in

einem Stück. — Bedeutende muſikaliſche Möglichkeiten hatten dieſe Hörner kaum, das bedingte ſchon das allzu primitiv gebaute Mundſtück. Vorwiegend wurden ſie wohl als Signalinſtrument auf der Jagd und im Krieg verwandt. In chriſtlicher Zeit fanden ſie auch Eingang in die Kirche, wo ſie mangels Glocken zum Gottesdienſt riefen.

In muſikaliſcher, techniſcher und künſtleriſcher Hinſicht höchſt vollendet ſind die großen, Luren genannten bronzenen Blasinſtrumente der Bronzezeit. Ihre Form haben ſie ſcheinbar vom Mammutzahn entlehnt, der vielleicht urſprünglich als Material zu ihrer Herſtellung diente. In etwa 35—40 Exemplaren hat man ſie hauptſächlich aus den Mooren Dänemarks, Hannovers und Mecklenburgs ergraben, wo ſie das konſervierende Moorwaſſer ſo gut erhalten hat, daß man noch heute auf ihnen blaſen kann. Ihre glückliche akuſtiſche Bauart erweiſt ſich aus dem ungewöhnlich großen Tonumfang; vermag doch ein geübter Bläſer 12, auf einzelnen Exemplaren ſogar 22 Töne hervorzubringen, eine Skala, die ſelbſt dem modernen Natur-Waldhorn nicht zur Verfügung ſteht. Fraglich bleibt natürlich, ob die Bläſer der Bronzezeit dieſen ganzen Umfang beherrſcht haben. — Die Luren waren wohl ausſchließlich Kultinſtrumente, wozu ſie ſich ihres vollen weichen Tones wegen gut eigneten, auch die große, mit ſchöner Ornamentik geſchmückte Scheibe an der Mündung des Inſtruments weiſt als Sonnenſymbol auf die Verwendung im Gottesdienſt hin.

Eigenartig iſt, daß man die Luren bis auf ganz wenige Ausnahmen ſtets paarweiſe gefunden hat, beide Inſtrumente aufs genaueſte miteinander ſtimmend und formal — gleicher Weiſe wie auch die Stoßzähne des Mammuts nach verſchiedenen Seiten gekrümmt ſind — Gegenſtücke zueinander bildend. Es erhebt ſich da die Frage, ob man nun einſtimmig, einander antwortend oder gar mehrſtimmig geblaſen habe. Ich möchte mich für letzteres entſcheiden, der von dem franzöſiſchen Muſikwiſſenſchaftler Fétis aufgeſtellten, allerdings ſtark angefeindeten Theorie folgend, nach der die Normannen als Entdecker der Mehrſtimmigkeit anzuſprechen ſind. Tatſache iſt ja, daß mit dem Beginn ihrer Raubzüge, alſo im 8. Jahrhdt., deren Ausbreitung begann, und außerdem die nordiſchen Volksmelodien, im Gegenſatz zu denen der ſüdlichen Völker, einer harmoniſchen Stütze bedürfen; auch ſchließt Fétis aus der Mehrſaitigkeit einzelner Inſtrumente auf eine harmoniſche Geſangsbegleitung. Als ſchlagendſten Beweis führt er dann aber noch eine Stelle des engliſchen Chroniſten Giraldus Cambrenſius an, wo er von der zweiſtimmigen Muſik — einer gebrummten unteren und einer geſungenen oberen Stimme — des ſüdlichen Englands berichtet und hinzufügt: „Und ich glaube: ſie bekamen dieſe Kunſt zuerſt ebenſo wie ihre Sprache von den Dänen und Norwegern, die ſo oft ihr Land beſetzten und es ſo lange im Beſitz hatten.“ Gewiß liegen nun zwiſchen der Entſtehung der Luren und den Anfängen der Wikingerzüge zwei Jahrtauſende, doch dürfen wir nicht vergeſſen, daß jene Zeiten Jahrhunderte zu einem Kulturfortſchritt brauchten, den wir in wenigen Jahrzehnten ſchaffen.

Bläſermuſik wird in der altnordiſchen Literatur nur ſehr ſelten belegt, viel öfter finden wir Harfenbegleitung zum Geſang erwähnt. Unter Harfe dürfen wir uns jedoch keinesfalls ein Inſtrument von Größe und Form unſeres modernen Orcheſterinſtruments vorſtellen, deſſen Vorbild iſt keltiſcher Beſitz. Die germaniſche Harfe, ſpäter auch Chrotta genannt, ähnelt der altgriechiſchen Leier, wies 5—7 Saiten auf und wurde während des Spielens bequem im Arm gehalten. — Das älteſte Zeugnis für ihre Exiſtenz in Ländern des germaniſchen Kulturkreiſes beſitzen wir in einer Urne der Hallſtattzeit, alſo des 8.—5. vorchriſtlichen Jahrhdts., zwiſchen deren Schmuck ſich auch das Bildnis eines Chrotta ſpielenden Mannes findet. Die Fundſtelle dieſer Urne liegt in Thrazien, dem ſagenhaften Urſprungsland der griechiſchen Schildkrötenlyra eng benachbart, ſo daß es ſcheint, als ſtänden wir hier am gemeinſamen Geburtsort der griechiſchen Leier und der germaniſchen Chrotta. — Eine gut erhaltene Chrotta beſitzen wir aus einem Alemannengrab des 5.—7. Jahrhdts. n. C. Sie iſt ganz aus Holz gefertigt und weiſt eine Höhe von 80 und eine Breite von 21 cm auf. In einer heute leider nicht mehr vorhandenen Handſchrift des 9. Jahrhdts. fand man dann noch zwei Bilder des hier als Cythara teutonica bezeichneten Inſtruments.

Musik und Tanz waren im alten Germanien stets gepaart; beide dienen vor allem kultischen Zwecken, nicht der Unterhaltung. Das zeigt sich z. B. sehr deutlich in der Bibelübersetzung Wulfilas, der keine gotische Vokabel für den Gesellschaftstanz kennt, sondern diesen durch ein slavisches Fremdwort bezeichnet, während das den Kulttanz bezeichnende Wort engstens mit einer altenglischen Vokabel für Opfer verwandt ist. — Auch in den Märchen und Sagen von der Erfindung der Musik prägt sich ihre kultische Bedeutung immer wieder aus: Gilt bei den Juden nur ein Mensch als ihr Entdecker, und sind es bei den Griechen Heroen und Naturdämone, so erfindet bei den Germanen der oberste Gott, Wodan selbst, am Meer sitzend aus Fischgräten die Kantele, das finnische Nationalinstrument. Auch erzählt die Edda von ihm, daß er eins seiner Augen Mimir gegeben habe und es nun als Mond am Himmel glänze, dessen Sichel das Gjallahorn sei, auf dem dermaleinst Heimdall den Tag der Götterdämmerung verkünden werde, während das andere Auge als die gleichfalls tönend gedachte Sonne leuchte.

Interessant sind auch die Sagen von der magischen Wirkung der Musik. Die Edda erzählt von Gunnar, der durch sein Harfenspiel die Schlangen zähmt, so daß sie sein Leben schonen, und im Gudrunlied wird uns berichtet, daß Horants süßer Gesang selbst die Vögel verstummen und aufhorchen macht. — Aber auch die Geisterwelt liebt Musik und Tanz. Die Elben kennen eine hinreißende Melodie, den Albleich, der alles, selbst Bäume und Felsen zum Tanze zwingt. Und der schwedische Strömkarl singt und harft eine Melodie mit elf Variationen; die ersten zehn darf man ihm wohl nachsingen, die letzte gehört jedoch dem Nachtgeist und seinem Heer. Bei ihrem Erklingen müßten Bänke, Tische, Kannen, Becher, Greise, Großmütter und selbst die Kinder in der Wiege mittanzen. — Die vielen Sagen von Hexentänzen, Geister- und Seelenreigen, die meist an ehemals germanischen Kultstätten getanzt werden sollen, sind sicherlich auch germanischen Ursprungs, nur wurden sie später mit christlichen Tendenzen umkleidet.

Diese zauberhafte Wirkung der Musik wurde magischen Zwecken nutzbar gemacht: So sang Völva, die Seherin, bevor sie weissagte, mit wunderschöner Stimme ein „vardlokkur" — also Lockung der Schutzgeister — genanntes Lied, wodurch die Geister willfährig zu ihr kamen und ihr die Zukunft entdeckten. — Auch die vielen Zauberverse des täglichen Lebens, die sich — wie z. B. der Ammenreim von „Schluck auf und ich" — bis heute im Gebrauch erhalten haben, wurden leise geraunt, also mit halb singender, halb sprechender Stimme gebetet.

Die vielen kultischen Feste des Jahreskreislaufes waren ohne Musik und Gesang kaum denkbar. „Bei Winter- und Sonnenwenden verkleiden sich die jungen Leute in Hirsch- und Kalbfelle und führen mit Laub gekränzte Götterbildnisse singend und tanzend über Straßen und Felder", berichtet der Abt Regino von Prüm im Jahre 915. Auch wurde der Winterriese in Gestalt einer Puppe verbrannt oder ertränkt und eine Birke als Symbol des wiederkehrenden Frühlings in feierlichem Zuge eingeholt; und zu allen Handlungen erklang Musik und Gesang. Zur Sommersonnenwende entzündete man auf den Bergen große Feuer und umtanzte sie singend und jubelnd, und zum Schluß des Festes wurden dann strohumflochtene Räder brennend bergabwärts gerollt. Als letztes Fest des Jahres folgte noch das Erntefest, an dem Garben und Früchte zum Opfer gebracht wurden, die man auf freiem Felde singend umtanzte. Einzelne der hierbei gebräuchlichen Lieder wurden noch vor wenigen Jahren in Norddeutschland gesungen oder waren wenigstens noch bekannt.

Gleichermaßen stand die Musik auch bei weltlichen Festen im Vordergrund des Geschehens: Mit Klagegesängen nahmen bei der Hochzeit die Freundinnen und Jugendgespielinnen der Braut als der jetzt ihnen nicht mehr Zugehörigen Abschied, auch wurden Tänze ganz bestimmten rituellen Charakters aufgeführt. Nach altfriesischem Recht galt eine Ehe überhaupt erst dann als gesetzmäßig, „wenn die freie Friesin gekommen ist in des freien Friesen Gewalt mit Hornes Laut und mit der Dorfgenossen festlichem Schall, mit der Feuer Brand und mit Wonnesang". — Breitesten Raum nahm der Gesang auch bei den Totenfeiern ein. Sehr schön wird ja im Beowulf das Leichenbegängnis des toten Helden geschildert, dessen Grab

Schutzmantel-Madonna

vom Pfeiferschaftsaltar zu Alt-Thann (Oberelsaß)

Zu dem Aufsatz von Hans Joachim Moser: „Spielgrat und Pfeiferkönig"

Sankt Wilgefortis oder Sankt Kümmernis

in der Kirche zu Neufahrn bei Freising (Niederbayern)

Zu dem Aufsatz von Hans Joachim Moser: „Sankt Kümmernis“

12 Sänger umreiten, die seine Taten und seine Milde besingen und preisen. Allerdings schweiften die Totenfeiern auch oftmals stark aus: So hören wir von großen Gelagen mit Essen und Trinken, die bis zu 30 Tagen dauerten.

Wir kommen nun zu den vielerwähnten Schlachtgesängen der Germanen, insbesondere zu dem sogenannten Barditus. Die römischen Berichte über ihn sind ja recht zahlreich, doch geben sie kein Bild von der Art seiner Ausführung, sie schildern stets nur seine gewaltige Wirkung auf die Kämpfer. Diese erweist sich ja am besten aus dem Bericht, wonach der römische Konsul Marius um 102 v. Chr. seine Truppen erst vom sicheren Lager aus an den Anblick der blonden Heldengestalten und ihren Kriegsruf gewöhnen mußte, und im Jahre 58 v. Chr. kostete es Cäsar größte Mühe, seine oft bewährte 10. Legion von dem Schrecken des Anblicks und des Kriegsgeschreies der Germanen zu beruhigen. Bezeichnend ist ja auch die Tatsache, daß die Römer in späterer Zeit zwischen ihre Truppen Germanen einreihten, die im entscheidenden Augenblick den Barditus anstimmen mußten. — Alles in allem genommen war der Barditus wohl kaum ein unorganisiertes Geheul, sondern mit gehobener Stimme straff rhythmisch gesprochene Losungsworte oder ganze Sätze wie sie sich ähnlich auch in der altnordischen Literatur finden.

Aber auch ausgesprochene Kriegslieder werden vielfach bezeugt. Ihr Inhalt war meist Spott auf den Feind oder Ruhm der eignen Vorfahren, auch Götterlieder werden belegt. Ein ganz bekanntes Beispiel solchen Schlachtgesanges ist das Rolandslied, das Taillefer vor der Schlacht bei Hastings angestimmt haben soll. In Wahrheit sang allerdings das ganze Normannenheer dieses Lied.

Von Liedern des täglichen Lebens hören wir nur sehr wenig. Als etwas Alltägliches fanden sie keine Beachtung und verloren sich schnell. Nur einige Arbeitslieder haben sich erhalten, zu deren Klängen die Mägde Korn mahlten oder am Webstuhl wirkten, während mit einem dritten der Schmied seine wuchtigen Hammerschläge begleitete.

Doch nicht alle Musik war kultisch oder wenigstens u r s p r ü n g l i c h dem Gottesdienst zugehörig, gelegentlich finden wir auch Gesang zur Unterhaltung bei der Tafel der Fürsten und Könige bezeugt. Diesen übten vor allem berufsmäßige Sänger, die sogenannten Skops, doch auch begabte Krieger und Herrscher. Neben den Waffenübungen gehörte Musik ja schon zu den wichtigsten Unterrichtsfächern der heranwachsenden Edelleute. So ist es auch nicht zu verwundern, daß die Berufssänger in so hohem Ansehen standen, daß sie oftmals gar nicht von den Edelleuten zu unterscheiden sind, denn die Ehrbeschränkung des mittelalterlichen Spielmannes wurde erst durch die römischen Gaukler und Possenreißer eingeführt. Im alten Germanien saß der Sänger auf einem bevorzugten Platz, auf den Stufen des Hochsitzes und trug von hier aus die Lieder der Helden-, Götter- und Stammessage und solche von den Ereignissen der Gegenwart vor.

Von den Liedern sind leider nur spärliche Reste auf uns gekommen. Wohl ließ Karl d. Gr. die uralten deutschen Gesänge textlich aufzeichnen, doch vernichtete sein Nachfolger, Ludwig der Fromme, diese Sammlung der Kirche zulieb vollkommen.

In „feierlich gehobener Sprechweise, einem sprachmelodischen Rezitativ" trug der Sänger seine Lieder vor, die Melodielinie mit einzelnen Tönen, vielleicht mit einem Akkord seiner Chrotta stützend, auch kleine Vor-, Zwischen- und Nachspiele dürfen wir vermuten, keineswegs aber darf man sich den Vortrag melodramatisch mit virtuoser Begleitung denken, dazu waren die Instrumente noch zu primitiv. — Doch „auch dieses Sprechen wird seine Kunst gehabt haben. Die vielen Reimschälle nebst den strengen Rhythmen zur Wirkung zu bringen und die zersprengte Wortfolge dem Hörer faßbar zu machen, dazu brauchte es wohl ein feines Abwägen und Abstufen nach Stärke und Höhe der Stimme. Genaueres ahnen wir nicht." (Heusler, Altgerm. Dichtung.)

Zweifellos darf man alle diese Sitten und Gebräuche schon für die älteste Zeit voraussetzen, wenn sie auch erst für die Römerzeit und für das früheste Mittelalter bezeugt werden, denn das Volk hing ja so sehr an ihnen, daß nicht einmal Jahrhunderte steten Kampfes

gegen ſie ihre letzten Spuren verwiſchen konnten. Das iſt aber ſelbſtverſtändlich nur dann möglich, wenn ſie ſchon lange Zeit im Volksleben verwurzelt waren.

Überblicken wir zum Schluß noch einmal das weite Gebiet heidniſch-germaniſchen Muſiklebens, ſo ſehen wir nicht mehr ein kulturloſes Barbarenvolk, und bedenken wir den ſtarken geiſtigen Einſchlag, den die ſogenannten Trinkgelage der Krieger durch den Vortrag des Sängers erhielten, ſo hat es mit der Fabel von den auf einem Bärenfell liegenden, ſtets würfelnden und ſich betrinkenden Germanen wirklich ein Ende und an ihre Stelle tritt das Bild einer Blüte germaniſcher Kultur.

Eine Erinnerung an Mathilde Weſendonck.

Von Otto Richter, Dresden.

Im Winter 1881/82 habe ich einmal einen unvergeßlichen Nachmittag und Abend im Dresdner Heim der Weſendoncks verlebt. Heinrich Schulz-Beuthen, der Franz Liſzt naheſtehende Dresdner Tondichter (er war mein Theorielehrer), führte mich auf Frau Weſendoncks Veranlaſſung dort ein. Es ſollte, wie ſchon ſo oft, an jenem Abende rezitiert und auch ein neues inſtrumentales Opus von Schulz-Beuthen, dem damals in hohem Anſehen Stehenden, aus der Taufe gehoben werden, und dies unter Mitwirkung des Komponiſten, meiner Baſe Eliſabeth von Beſchwitz und des Schreibers dieſer Zeilen. Wenn ich nicht irre, wirkte auch der 10jährige Enkelſohn der Weſendoncks, Friedrich Wilhelm von Biſſing (deſſen Pate der ſpätere Kaiſer Friedrich III. war)[1] dabei mit, wenn auch nur als „Umwender". Freudigen Herzens holten E. v. Beſchwitz und ich den Komponiſten und ſeine Gattin aus deren in der Winckelmannſtraße gelegenen Wohnung ab. Bald gelangten wir zur Weſendonckſchen Villa, Ecke Goethe- und Wienerſtraße im „Engliſchen Viertel". Hier wohnte die Familie ſeit 11 Jahren, nachdem ſie ihr Züricher Zauberſchlößchen auf dem „Grünen Hügel" verlaſſen hatte. Dieſes ihr Dresdner Heim war ein großer vornehmer Renaiſſance-Bau, in deſſen ſchön gepflegtem Vorgarten ein Bronceabguß des antiken betenden Knaben ſtand. Auf unſer Glockenzeichen (elektriſche Hausklingeln gab es noch nicht) erſchien ein würdiger alter Diener, ein altes Faktotum, das ſchon auf dem „Grünen Hügel" ſo manches miterlebt hatte, und in ſeinem Gefolge noch andere Bedienſtete, deren die reiche Familie ein ganzes Korps (2 männliche und 6 weibliche) beſaß. Klopfenden Herzens betraten wir das Haus, von den beiden freundlichen Söhnen Hans und Karl Weſendonck empfangen. Dieſe führten uns zunächſt in die „Gemäldegalerie" des Hausherrn, den Sammelplatz der Gäſte. Bald darauf erſchienen auch unſere lieben Gaſtgeber. Otto Weſendonck fiel uns ſogleich auf durch ſeine treuherzige, liebevolle Art der Begrüßung. Frau Mathilde aber mit ihren feinen Geſichtszügen, den gütigen, klugen Augen ſowie dem vollen, in der Mitte geſcheitelten Haare machte trotz ihrer 54 Jahre einen noch jugendlichen, jedenfalls ungemein gewinnenden Eindruck. Von ihren innigen Beziehungen zu Richard Wagner ahnte ich damals noch nichts. Auch die Dresdner wußten wohl nur, daß ſie die vornehme Patrizierin war, die mit feinſtem Geſchmack in ihrem „Hauſe der Freude", wie ſie ihr Heim nannte, Feſte von unvergleichlicher Schönheit gab und „die geiſtig bedeutendſten Menſchen dort zu regem Verkehr zuſammenführte, ja durch ihren edlen Takt und ihre Herzensgüte jahrelang entfremdete, ja verfeindete Männer der Wiſſenſchaft und Kunſt verſöhnte und zu gemeinſamem Wirken für große Aufgaben vereinigte". (H. Göring.) Wie ich, der damals noch unreife Jüngling, dazu kam, in dieſe illuſtre Geſellſchaft eingeführt zu werden, iſt mir heute noch rätſelhaft. Wenn auch unbewußt, wurde ich dadurch eines großen Erlebniſſes teilhaftig, der perſönlichen und nahen Berührung mit Otto und Mathilde Weſendonck. Dafür werde ich mein Lebtag dankbar ſein!

[1] Seine Tante von Biſſing verkehrte im Hauſe meines Dresdner Onkels von Beſchwitz (meinem damaligen Domizil). Ich ſah ſie dort zuweilen bei Tiſch.

Mit einem glänzenden Diner begann der Festabend. Hierauf folgte nach literarischen Vorträgen und Rezitationen (denen ich damals wohl noch nicht immer zu folgen vermochte) unsere instrumentale Darbietung. Diese trug dem Komponisten und uns Mitwirkenden warmen und herzlichen Beifall ein. Mathilde Wesendonck dankte uns mit warmem Händedruck. Dann spielte Prof. Hermann Scholtz Chopin. Ganz herrlich. Liszt bezeichnete ihn damals als den besten Chopinspieler. Auch Franz Ries, der Unvergeßliche, ließ sich, von unserem „Onkel Scholtz" begleitet, auf seiner Meistergeige hören. Ich glaube, er spielte (mit Scholtz) die G-dur-Sonate von Brahms. Ries entstammte einer alten Musikerfamilie, sein Ahnherr war bekanntlich Franz Anton Ries, der Violinlehrer und Freund Beethovens. In der Folge wurden wir noch durch eine besondere Gabe erquickt: Ein Mitglied der Hofoper (wenn ich nicht irre, war es Frau Klementine v. Schuch-Proska) sang Wagners Wesendonck-Lieder, die damals noch fast unbekannt waren. Eine tiefe Bewegung ging durch die Reihen, die ich mir damals nicht recht erklären konnte. Während dieser Gesänge saß Frau Mathilde, der ja diese 5 Lieder „als intimste Huldigung des großen Meisters" galten, in einer in Dämmer gehüllten Nische, von uns Gästen ungesehen. „Niemand ahnte den Grund dieser tiefen Pietät, die ein Heiligtum in der tiefsten Stille des Herzens vor jeder Entweihung durch offenkundiges Preisgeben wahrte. Außer ihrem Gemahl, diesem innerlich vornehmen Charakter, konnte niemand dies fast seltsame Gebahren verstehen." Als Gäste wohnten jenem unvergeßlichen Abende, soweit ich mich erinnere, bei: der Kunsthistoriker Hermann Hettner, der dem Hause besonders nahestand, sowie der Maler Kietz (Wagnerschen Pariser Angedenkens!). Auch der Dichter und Literarhistoriker Adolf Stern (seine Frau Margarete war eine bekannte Liszt-Schülerin) spendete irgendeine Gabe (Hölderlin?). Der liebevolle Ludwig Richter aber, der so gern in Wesendoncks Gemäldegalerie weilte und dort seine „feinen Bemerkungen über Malerei an einzelne Werke der alten Italiener knüpfte", hatte leider abgesagt. Er stand damals schon im 80. Lebensjahre. Keine Gelegenheit hatte ich bisher versäumt, ihn zu sehen. Regelmäßig war solches der Fall Sonntags 11 Uhr in der katholischen Hofkirche, wo der liebe Meister während der Messe-Musik auf dem Eckplatze der vordersten Bank des rechten Seitenschiffes zu sitzen bzw. zu knien pflegte, seinen Blick dem herrlichen Altarbilde Torellis zugewendet.[2] Nicht lange vorher hatte ich einmal im Saale des „Gewerbehauses" während eines Symphoniekonzertes der Königlichen Kapelle neben ihm gesessen, wo eine unvergleichliche Wiedergabe der B-dur-Symphonie von Beethoven unter meinem Lehrer Franz Wüllner sich meinem jungen Herzen tief einprägte. Noch heute sehe ich dabei Ludwig Richter mit etwas seitlich geneigter Kopfhaltung, andächtig lauschend, zu meiner Rechten. Otto und Mathilde Wesendonck hatten ihren Platz in der 1. Saalreihe, nicht weit von der Königlichen Familie.

Doch noch einmal zurück zum Eckhause Goethestraße! Was mir an jenem Abende noch im Einzelnen zum Erlebnis wurde, vermag ich heute, nach 52 Jahren, nicht mehr zu sagen. Soviel aber weiß ich, daß unsere gütige Gastgeberin (sie führte uns zwischendurch auch mal in ihr fürstliches, mit blauer Seide ausgeschlagenes Zimmer) wirklich die erlebte Isolde Richard Wagners gewesen ist, „deren vornehm nordischer Weiblichkeit die unantastbare Reinheit ihrer Ehe mit dem herzenstreuen, über allem kleinlichen Argwohn erhabenen Otto Wesendonck eine Selbstverständlichkeit war". Rich. Wagner pries sich und beide Wesendoncks glücklich, daß es „so etwas gab", wie die ungetrübte Züricher Freundschaft dieser drei Menschen. Wie keusch pietätvoll diese herrliche deutsche Frau ihr „hold Geheimnis" wahrte — gleich der Elisabeth des Tannhäusers — das sieht man daran, daß sie von 1858 bis 1900 nie ein Wort über ihren Geistesbund mit Rich. Wagner sprach, bis unrichtige Urteile darüber sie zwangen, die Tagebuchblätter und Briefe zu veröffentlichen, die schon fast in 100. Auflage in den unschätzbar wertvollen Dokumenten vorliegen: „Richard Wagner an Mathil-

[2] Übrigens stand L. Richter kirchlich ähnlich wie H. v. Herzogenberg, Rosegger und Reger. Er war auch mit dem Berliner Oberhofprediger D. Kögel bekannt und vertiefte sich gelegentlich in die protestantische Kirchenzeitung Hengstenbergs.

de Weſendonck“ (Tagebuchblätter und Briefe 1853 bis 1871, herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Wolfgang Golther. Mit einer Notenbeilage: Fünf Gedichte für eine Frauenſtimme. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1922).[3]

Das Weſen Weberſcher Kunſt und ihre Bedeutung für die deutſche Seele.

Von Fritz Tutenberg, Hamburg.

Zwei Jahrhunderte lang iſt die deutſche Muſik im Banne Italiens geweſen. Italieniſche Opern, Oratorien, Madrigale, Kantaten, Inſtrumentalwerke werden zum Anreger der deutſchen Muſiker; italieniſche Sänger und Sängerinnen überſchwemmen Deutſchland, ganze Operntruppen ziehen ein; und will ein ſchaffender oder reproduzierender deutſcher Künſtler leben und Ruhm ernten, ſo muß er ſich nach der „wälſchen“ Manier bequemen. Das iſt die Zeit des Hochbarock und des beginnenden Rokoko.

Die Zeit um 1750 iſt voller Umſturzgeiſt. Das polyphone Gerüſt wird durch die Homophonie aufgelockert. Das Motiv verliert die Alleinherrſchaft, es hat ſeine Bedeutung nur noch in ſeiner Beziehung zu einem zweiten gegenſätzlichen. Das moderne Thema wird zum ausgeſprochenen Träger eines ſubjektiven Stimmungsgehaltes, der faſt ſchon romantiſche Färbung trägt. Es iſt eine Frühromantik, wie ſie in der Literatur durch die „Stürmer und Dränger“ zum Ausdruck kommt.

Dieſe ſubjektive, expreſſive Kunſt iſt fähig, auch nationale Beſonderheiten auszudrücken, weil ſie jede ſeeliſche Regung mit dem feinſten Griffel nachzeichnen kann. Es iſt kein Wunder, daß zu dieſer Zeit Stimmen laut werden, die über die Vorherrſchaft der Italiener Klage führen (Hiller, Abt Vogler, der Lehrer Webers). Quantz, der Flötenmeiſter Friedrichs des Großen, ſchreibt in ſeinem „Verſuch, die Flöte traverſiere zu ſpielen“ (Neuausgabe von Schering S. 242 f.): „Es iſt einem jeden jungen Muſikus anzuraten, nicht eher nach Italien zu gehen, als bis er das Gute von dem Böſen in der Muſik zu unterſcheiden weiß; denn wer nicht von muſikaliſcher Wiſſenſchaft etwas hineinbringt, der bringt auch, zumal jetziger Zeit, ſchwerlich was mit heraus. Wen aber nicht etwa das Vorurteil verleitet, der findet nunmehr das, was er ſonſt in Italien und in Frankreich ſich hätte zu Nutzen machen können, in Deutſchland.“ Das iſt ein nationaler Stolz, wie er ein Vierteljahrhundert früher kaum möglich geweſen wäre. — Und ein Vierteljahrhundert ſpäter wird Carl Maria v. Weber geboren (1786). In einer Zeit, da Mozart bereits die Syntheſe zwiſchen Italien und Deutſchland vollzogen hat. War dies auch eine Ausdrucksbereicherung der Kunſt, ſo fehlte doch der Mann, der mit ſicherem Griff das Weſen des Volkstums erfaßte und aus ihm heraus ſchuf, nicht dadurch, daß er nur Weiſen der Volksmuſik übernahm, ſondern dadurch, daß er das gütige, zarte und ritterliche Herz hatte, um ſein Volk in ſeinem Verhältnis zu Natur, Welt und Menſchheit zu verſtehen. Vom Vater bekommt Weber ritterliches Empfinden mit, eine gewiſſe Ader für das Phantaſtiſche, Grelle, Bohemienartige (hierbei iſt auch ſein Lehrer Vogler beteiligt)), die Unſtetheit des äußeren Lebens, von der Mutter die zarte Innigkeit des Gemüts. Man mag über den alten Weber denken, wie man will, eins iſt ihm zu danken: er hat es durch ſein fahrendes Zigeunertum ermöglicht, daß Carl Maria ganz Deutſchland kennen lernte, daß er ſämtliche Volksſtämme erfaſſen konnte — Schwaben, Franken, Bayern, Öſterreicher, Deutſchböhmen, Sachſen, Märker uſw. — Wäre er in Eutin, ſeinem Geburtsort, in Holſtein ſein Leben lang

[3] Mehr über Mathilde Weſendonck in Dresden ſiehe in „Erinnerungen an Mathilde Weſendonck“ von Dr. H. Göring, „Türmer“, 1926, Heft 8.

geblieben, was hätte es anders geben können als eine spezifisch holsteinische, nordische Kunst, die vielleicht eine besondere Note durch die weichen, fließenden Fluren der Gegend um Eutin bekommen hätte. Wäre dies an sich nicht vom Übel gewesen, so brauchte doch die erwachende nationaldeutsche Musik einen Meister, der erst einmal das Fühlen der ganzen deutschen Nation aussprach. War das geschehen, war eine Heimatkunst, ein Zerfallen in die Eigenheiten der einzelnen Stämme berechtigt.

Beethoven ist nationaldeutsch im Sinne des Universalen. Aber er ist nicht deutsch im Sinne des Volkstums. Er gehört zwar dem deutschen Volk, aber auch der Menschheit. Sein Genius ist transzendental gerichtet. Wir brauchten aber in jener Zeit einen Musiker, der erdhaft gerichtet war wie das Volk, — der es vertrat und nicht die Menschheit.

Dieser Musiker aber ist Weber. Und wir heben hier zunächst die eine Seite seines Wesens hervor, jene Seite, die uns so unendlich viel gegeben hat. Das einfach begleitete Lied um 1800 liegt in den Händen der Berliner Liederschule. Und trotzdem sich J. A. P. Schulz bemüht, in seinen „Liedern im Volkston" das Wesen des Volksliedes zu treffen, — es bleibt gut gemeint und sicherlich warm empfunden, aber dabei doch ein wenig trocken und ohne zündenden Funken. Und alle die Zelter und Reichardt, die Schwaben, sie versuchen, dem Volkston nahe zu kommen —, der eine ist zu pedantisch, der andere zu genialisch, zu sehr Strohfeuer. Hinzu kommen die äußeren Verhältnisse in Deutschland, die ganze politische Misere der napoleonischen Zeit. Da kommen 1812 und 1813, der Untergang Napoleons und der Aufstieg deutscher Seele. Unsere Freiheitsdichter stehen auf. Aber ihr Widerhall wäre schwach gewesen, hätten sie nicht den Tondichter gefunden, der geradezu vorbestimmt zur Vertonung der Freiheitsgesänge schien: Weber. Und so schlug er mit seiner Sammlung: „Leyer und Schwert", mit ihren Solo- und Chorliedern, Funken aus den Köpfen der streitenden Männer, so beseelte er mit dem ritterlichen Schwung seiner Empfindung ihre Kampfbegeisterung, so adelte er die Dichtung zum höchsten Ausdruck deutschen Glaubens, Hoffens, Wünschens, deutscher Freiheitsliebe und Frömmigkeit. Das alles aber nicht, weil ihn in erster Linie die Dichtung inspiriert hätte, sondern weil er selber so empfand und war. Daß er selbst Anteil an den Befreiungskriegen nahm, zeigt seine Kantate: „Kampf und Sieg" (auf die Schlacht von Waterloo). Mit seinen Gesängen aus „Leyer und Schwert" hat er sich aber im Herzen der Nation eingegraben. Sie sind heute noch nicht vergessen.

Sieht aus diesen Liedern, die keinerlei Anspruch auf Hoffähigkeit machen, der Aristokrat Weber, — das war er, trotzdem ihm der neidische Spohr (er hatte auch einmal die Freischützsage bearbeitet) seine Vorliebe für den Geschmack des großen Haufens vorwarf —, so sieht aus dem „Freischütz", dem Erlebnis jedes unverbrauchten und noch seelenhaften, jungen deutschen Menschen, das Kind Weber, das Kind mit dem großen, gütigen Herzen, das den Wald mit seiner Dämmerungspoesie, seiner sonnendurchschienenen Buchenherrlichkeit zur Mittagsstunde, seinem Spuk und seiner phantastischen Größe im Raunen und Sturmesrauschen der dunklen Nächte der Jahresgleichen zu beseelen weiß, so daß das Volk meint, es spreche selber. Bereits die Ouvertüre, eine der genialsten und schönsten der deutschen Oper, führt uns in die Stimmung ein. Der Wald wird Abbild der deutschen Menschen in dunklen und hellen Tagen. Man hat aus den zweierlei Hörnerstimmungen, die unvergeßlich naturpoetisch beginnen, Laub- und Nadelwaldrauschen heraushören wollen; besser wäre es, wenn man hier das Ringen guter und böser Schicksalsmächte sehen wollte (denn das Kindsche Libretto ist von dem gleichzeitigen Schicksalsdrama befruchtet). Aber man braucht das gar nicht zu erzählen; jeder kennt die Freischütz-Ouvertüre und die Einzelheiten der Oper, die so recht ein Abbild deutschen Frohsinns und derben Humors (Bauerntanz usw. im 1. Akt) und deutscher Innigkeit (Agathenarie: „Leise, leise, fromme Weise") ist.

Die deutsche Seele brauchte gerade zu dieser Zeit ein Werk wie den „Freischütz" (18. Juni 1821). Denn sie war seit 1815 und besonders durch die Karlsbader Beschlüsse geknechtet. Sie war am Absterben durch das Unverständnis politisch international gerichteter Kabinette, die

jede völkische Regung brandmarkten. Doch hier, hier war der „Freischütz". Ein Jauchzen ging durch die deutschen Lande. Was die Deutschtümelei eines Jahn nicht erreichte, er erreichte es: er gab dem deutschen Volk Mut, Kraft und Zuvertrauen zur Zukunft. Das ist die ewige und bleibende Kulturtat Webers: er gab dem Ringen um die deutsche Seele einen festen Halt. Neben dieser Tat ist alles andere weniger wichtig, so die Erzielung neuer Instrumentationseffekte, der sich immer höher entwickelnde musikalische Kolorismus.

Mit dem „Freischütz" allein hat schon Weber seine Kulturmission erfüllt. Aber er geht noch weiter. Ganz im Gegensatz zu dem lyrischgerichteten Schubert geht seine Begabung auf die sinnliche Anschaulichkeit der Oper, des musikalischen Dramas. Das Musikalische wird ihm Ausdeutung einer unterliegenden Dichtung, obgleich er nicht ausschließlich programmatisch empfindet. Das Programm ist ihm Mittel, nicht Zweck. 1823 schafft er die „Euryanthe", in der die Herrlichkeit des Mittelalters und das Rittertum — das mußte Weber anziehen — auferstehen sollten; an der unmöglichen Dichtung der Helmine von Chézy scheitert für künftige Zeiten alle vergeudete Musik. Was sich in der Wolfsschlucht schon ankündigte: die Festlegung gewisser melodischer Elemente für die Ausdeutung einer Person — der innere geistige Zusammenhang im Zeichen der Musik*), — das Prinzip des Leitmotivs, wir finden es hier — vor Wagner. Denn Weber war ein denkender Musiker (seine kritischen Schriften bezeugen es), der nicht wie die andern Romantiker stets auf die Vorherrschaft des Herzens pochte, sondern auch dem Gehirn seinen wohlgemessenen Teil zukommen ließ. Und darin liegt vielleicht eine Synthese der Klassik und Romantik, wie sie edler nicht gedacht werden kann. Der „Oberon" nimmt die Linie des „Freischütz" wieder auf. Der Poesie deutschen Waldes wird die der arabisch-christlichen Kultur, die des Meeres gegenübergestellt. Aber Weber scheidet zu früh dahin, ohne das Höchste vollendet zu haben.

War Weber Romantiker der deutschen Seele, so zollt er doch eben deswegen auch der ethnographischen Richtung der Romantik, sicherlich unter stärkstem Einfluß seines bizarren Lehrers Vogler, seinen Tribut. Vielfältige Anregungen sucht er in fremden Ländern. Die Einflüsse erstrecken sich auf seine Werke aller Gattungen. Ob er die Ariette Ännchens: „Kommt ein schlanker Bursch gegangen" im Bolerorhythmus schreibt, ob er im „Oberon" arabische Themen verwendet, in einem Jugendwerk chinesische, in der „Preziosa" Zigeunerlieder verarbeitet, ob er in den „Schöne Minka"-Variationen für Klavier nach Rußland geht, in den Variationen op. 22 für Violine und Klavier nach Norwegen, es bleibt derselbe liebenswerte Meister, der diese fremden Glieder seinem innersten Wesen anzugleichen sucht. Und ob er als virtuoser Pianist Klavierwerke schreibt, die aus dem funkelnden Geist der Klarinette, seinem Lieblingsinstrument, geboren zu sein scheinen, ob er Kammermusikwerke wie das berühmte Trio für Klavier, Flöte und Violoncell schreibt, mit seinem einen derben Bauerntanz verherrlichenden Scherzo (ein Abglanz der Volksszenen des „Freischütz") und dem traurigen Satz: „Des Schäfers Klage", überall blickt uns der gleiche Meister an: der Aristokrat und der kindliche deutsche Mann mit den unendlich schwärmerischen Augen, der Romantiker sein mußte, weil er deutsch war. Keiner hat den Märchenzauber deutschen Gemüts so auszuschöpfen verstanden wie unser Weber, keiner hat so zum Herzen des Volkes gesprochen. Was sind dagegen all die toten Aussetzungen des Musikhistorikers, das Suchen nach den Einflüssen, die den Meister vom geraden Wege abgebracht haben. Es soll uns nicht hindern, den Meister zu beurteilen als das, was er wirklich ist, und ihn in seinen besten Werken zu lieben und zu verehren als den unvergänglichen Künder unserer Volksseele.

---

*) Die Neigung dazu lag der Zeit im Blut. Schon E. Th. A. Hoffmann plädiert in „Der Dichter und der Komponist" dafür; in seiner „Undine" werden diese Ideen bei der musikalischen Charakterisierung in die Praxis umgesetzt. Im Erscheinungsjahr 1813 des eben genannten Dialogs schreibt Ignaz, Edler von Mosel einen „Versuch einer Aesthetik der dramatischen Tonkunst", der dieselben Forderungen aufstellt.

Spielgraf und Pfeiferkönig.

Von Hans Joachim Moſer, Berlin.

(Mit einer Bildbeigabe.)

Als kürzlich die Reichskulturkammer, die auch die Reichsmuſikerkammer in ſich ſchließt, feſtlich eingeweiht wurde, hieß es wohl mit Recht, daß damit ein „langjähriger" Wunſch der deutſchen Muſikerſchaft zu abſchließender Erfüllung gelangt ſei. Ein wie langjähriger allerdings, wußte wohl keiner der Beteiligten (und den Hiſtorikus der tauſendjährigen Geſchichte der deutſchen Muſikanten hatte niemand eingeladen). Wer heut „Präſident der Reichsmuſikkammer" heißt, alſo Meiſter Richard Strauß, der hieß im Mittelalter „Reichsfiedlerkönig", und deſſen Schutzpatron — alſo heute der Reichspropagandaminiſter — war damals „Reichsoberſpielgraf", nämlich der Graf von Rappoltſtein im Elſaß.

Das Mittelalter hat vielerlei „Könige" gekannt, nicht nur den Regenten auf dem Thron, ſondern auch all ſeine Abbilder in den einzelnen Ständen. Da gab es den Roi Petaud der Pariſer Bettlerzunft, und die leichten Fräulein von Genf hatten ihre „Königin"; der Auffeher der Hebräer hieß Judenkunig, und die Pariſer Gerichtsſchreiber hatten einen Roi de la Basoche, der ſogar eigene Münzen ſchlug. Das Volk ſprach von einem Tanzbodenkönig, Kegelkönig, Schützenkönig, auch heute redet man ja von einer Schönheitskönigin, einem Verbrecher-, Eiſenbahn-, Geigerkönig, einem Induſtriekönig und Kanonenkönig. Der Oberſte einer Deichgenoſſenſchaft hieß der Waſſergraf, auch der Troßkönig war ein feſter Begriff. So braucht es nicht wunderzunehmen, daß auch die Spielleute ſich unter einem gewiſſermaßen gekrönten Haupt zuſammenfanden, und das Eigentümliche iſt nur, daß das Volk das gleichnishafte Amt als eine tatſächliche Obrigkeit anſah und ehrte. Freilich tat dazu wohl das Meiſte, daß die Pfeifer- und Geigerkönige vielfach vom Kaiſer ernannt und belehnt wurden.

Schon zu Barbaroſſas Zeiten, als die Goliarden oder Lotterpfaffen noch ein ganz ungeordnetes Völkchen von wandernden Schauſpielern, Jongleuren, Meſſerſchluckern waren, begegnet unter ihnen hie und da ein Archimimus — wir könnten etwa überſetzen: ein oberſter Literaturzigeuner, der an Fürſtenhöfen Sprüche dichtete und Lieder ſang — einem ſolchen namenloſen „Erzpoeten" verdanken wir noch die ſchönſten Studentengeſänge des Mittelalters. Den Gebrauch, die unbändigen Spielleute eines Gebiets unter eine Art von berufsſtändiſcher Selbſtverwaltung zu ſtellen, hat dann erſtmals Frankreich entwickelt, und hier haben die rois des menetriers, ſpäter rois des violons, vom 13. bis 18. Jahrhundert mit großen Privilegien geherrſcht.

Den früheſten deutſchen Spielleutekönig Gottſchalk beſchenkte 1338 der engliſche König Eduard III. auf der Rheininſel Nonnenwörth, als dieſer ihm mit dreißig Pfeifern aufwartete; vermutlich ſtand er im Dienſte des Erzbiſchofs Balduin von Trier. Als zweiten derartigen Muſikantenoberſt ernannte 1355 Kaiſer Karl IV. den Fiedler Johannes, „der an ſeinem Hof hervorragte", zum König aller Spielleute durch's ganze Reich; mögen hier künſtleriſche Gründe maßgebend geweſen ſein, ſo ein andermal kriegeriſche Verdienſte: 1385 machte Erzbiſchof Adolf von Mainz ſeinen Pfeifer Brachte „in Anerkennung ſeines ehrenhaften Verhaltens bei der Belagerung von Salza zum König der fahrenden Leute des ganzen Erzbistums", ähnlich 8 Jahre ſpäter Pfalzgraf Ruprecht den Pfeifer Werner von Alzei.

Die Fiedlerkönige waren ſich ihrer Würde und Verantwortung voll bewußt. Als der Abt von Münſter im Gregoriental 1460 einen Lautenſchläger (vermutlich wegen eines politiſchen Spottliedes) ungerecht gefoltert und getötet hatte, ſchrieb ihm der Trompeter Jörg Baumann, ſeit 4 Jahren Fiedlerkönig der Muſikantenbruderſchaften zu Schlettſtadt, Straßburg und Roſenweiler, allerdings geſtützt auf die Macht ſeines Schirmherrn, des Grafen von Rappoltſtein, einen noch heute erhaltenen Fehdebrief, auf den der Abt höflich verlegen antwortete, um ſich von dem Vorwurf zu reinigen.

Andere Fiedelkönige freilich sahen ihr Amt als bloße Pfründe an, die sie ruhig weiterverkauften, so 1478 der von Kaiser Friedrich III. für Steiermark, Kärnten und Krain zum „Spielgrafen" eingesetzte Hoftrompeter Wolfgang Wetter, während Herzog Ludwig der Reiche von Landshut 1404 gleich zwei Trompeter gemeinsam mit dem Spielgrafenamt von Bayern belehnte, das dann in München fast am allerlängsten, bis Ende des 18. Jahrhunderts, als Aufsichtsbehörde bestanden hat. Amteten unter dem bairischen Spielgrafen vier Viertelmeister zu Regensburg und anderswo, so hatten die Schweizer Pfeiferkönige einen Marschall und die englischen zwei Wardeine unter sich. In Hamburg führte die Aufsicht über alle Musikanten der Ratskuchenbäcker, denn da sie meist bei Hochzeiten aufwarteten, für die er die Kuchen zu liefern hatte, so ging das so am besten in Eins. Der Münchner Spielgraf dagegen war Vorgeiger bei den Hofballetten und als solcher auch eine künstlerische Autorität.

Die im 15. Jahrhundert mächtigen Elsäßer Pfeiferkönige verloren, seit die Rappoltsteiner i. J. 1673 ausgestorben waren, rasch an Ansehn, und in den Stürmen von 1789 ging ihre Zunft endgültig zu Grabe. In Max v. Schillings' Oper „Der Pfeifertag" und in Wilhelm Jensens Roman „Die Pfeifer von Dusenbach" klingt ihr Ruhm fast allein noch nach. Anders in Österreich, wo die Wiener Lautenmacher, Trummeter und die seit dem dreizehnten Jahrhundert bezeugte Nicolai-Bruderschaft der Musikanten anno 1459 ein erbliches Spielgrafenamt stifteten, das im 16. Jahrhundert die Freiherren von Eitzing, nach ihrem Aussterben die Freiherren von Breuner wahrnahmen. Daraus entwickelte sich ein Reichsoberspielgrafenamt, das mit der von Ludwig XIV. eingerichteten Charge des Generalintendanten verschmolz. Hob Joseph II. die Reichszunftaufsicht über die Musikanten 1782 unter dem 25. Inhaber des Spielgrafenamts als veraltet auf, so führte den Hoftitel des Reichsoberspielgrafen doch noch bis 1848 der Beethovenfreund Graf Moritz v. Dietrichstein. — Wie also wäre es, wenn Richard Strauß sich statt des nüchternen Titels eines „Präsidenten der Reichsmusikerkammer" zum „Reichsspielgrafen" ernennen ließe? Amtskette und Amtssiegel aber müßte sein: das Bild der Maria von Dusenbach, unter deren Mantel die Pfeifer knien.

Sankt Kümmernis.

Von Hans Joachim Moser, Berlin.

(Mit einer Bildbeigabe.)

Von einem eigenbrötlerischen Menschen sagt man gern, er sei ein „wunderlicher Heiliger". Wunderliche Heilige hat es tatsächlich in reicher Zahl gegeben; der deutsche Sprachgebrauch redet noch heute vom Sankt Bürokratius, wie Fischart den Sankt Grobianus aufgebracht hat. Der Speculatius der rheinischen Pfefferkuchen ist mindestens auch solchem Heiligennamen nachgebildet, und man erinnert sich vielleicht des Schwanks, wie ein Gauner einem Bäuerlein verspricht, eine Summe am Sankt Nimmerleins Tag zurückzuzahlen — der Bauer aber ist noch gerissener und pfändet ihn auf — Allerheiligen!

Wenige nur werden heute noch wissen, daß man tatsächlich in vielen Kirchen der Schweiz und Süddeutschlands eine Heilige verehrt hat, die keineswegs im Kalender steht und doch manchem Herzen wundersam geholfen zu haben scheint: die heilige Sankt Kümmernis, oder Wilgefortis, auch Wiltehortis, eine Musikantenheilige! In Martyrologien und Hagiographien fehlt ihr Name, aber Grimms „Deutsche Sagen" wissen von ihr zu berichten. Danach war sie eine Königstochter und Nonne im Saalfelder Kloster. Ein böser König stellte ihr nach, und um keusch bleiben zu können, betete sie um Rettung. Da ließ ihr Gott einen großen Bart wachsen, der König aber ergrimmte und ließ sie ans Kreuz schlagen. Als sie dort in Schmerzen hing, geigte ein mitleidiger Spielmann vor ihr, und sie warf ihm einen goldenen Schuh herab — hier mischt sich also die Marienlegende vom „Geiger von Gmünd" in die Überlieferung, der man auch Massenets Oper „Le jongleur de Notredame" verdankt. Als Skt. Wilgefortis mit dem Bart ist sie eine echte Erbauungs-Heilige etwa des 10. Jahrhunderts — als Sankt Kümmernis aber wohl mehr die in ironischer Verzweiflung angerufene Schutz-

patronin der Gumpelleute des 13. Jahrhunderts, die ja als fahrende Schüler auch bei Sankt Goliath schworen — Symbol der Not wie der Freigeisterei in einer Zeit, wo die Vaganten vielfach als unstäte, unwehrhafte und gottlose Leute ehrbeschränkt und von der Teilnahme am Abendmahl ausgeschlossen waren. So verordnen es der Sachsenspiegel und viele Stadtrechte, so manche Konzile und kirchenfürstliche Verordnungen. Auf das Schelten der Prediger über die „Lotterpfaffen" und „Teufelsmeßner" antworteten die Musikanten mit bitterbösen Kunstnamen wie „Glockentod", „Schand und Haß", „Irregang", „Nimmerselig". Und wenn man sie ungestraft oder gegen eine bloß spöttische Scheinbuße schlagen und peinigen durfte, so riefen sie wohl nach Sankt Kümmernis als der einzigen Fürsprecherin, die man ihnen gelassen. Auf zwei Steinbildern in der Schweiz sieht man sie abgebildet, und zu Neufahrn bei Freising hat sie heute noch als Wilgefortis ihren Altar — die Engel ihr zu Füßen hatten wohl vormals Harfen in der Hand, und in naiven Fresken an der Wand ist nochmals ihre ganze Geschichte dargestellt, wie sie donauaufwärts bis Freising geschwommen kommt und auf einen Ochsenwagen geladen wird, der in Neufahrn stehen bleibt — daher hier ihre Kapelle. In der Satzung der Münchner Spielleutezunft heißt es anno 1686 Absatz 21: „Es sollen auch die drey fuehrer alle Jahr nachsehen, ob die Körzen von weißem Wax, welche zwainzig pfundt wegt, und von einer Zunfft der allhiesig verburgerten Spilleith zu St. Wiltehortis oder Kummernuß nacher Neufarn ist gestüfftet worden, fleißig bei denen Gotts-Diensten angezündet und zu Ehre Gotts gebrandt wördt, dahin sye alle Jahr eine Heylige Meß sollen beten lassen. Wie auch ein pfundt Wax oder aber ain gulden schickhen sollen, und zu ewigen Zeiten sein Verbleibens habe." Ähnlich 1732 in den Rechnungen der Münchner Stadtgeiger. Unter ähnlichem Gesichtspunkt galt in Brabant und Flandern Hiob als Spielleute-Patron.

Doch blieb schließliche Gegenwehr der Musikanten auf soviel Feindschaft seitens der weltlichen und kirchlichen Behörden nicht aus. Entscheidend war, daß die Fahrenden wieder zum Abendmahl zugelassen wurden. Um das zu erreichen, gründeten sie fromme Bruderschaften unter dem Schutz der Gottesmutter und verpflichteten sich, mehrere Wochen vor und nach der alljährlichen Communion sich ihres „sündlichen" Berufs (zumal des Tanzaufspielens in Wirtshäusern) zu enthalten und eine Marienmünze zu tragen. In den Niederlanden stellten sie sich unter die Fürbitte der hlg. Maria Magdalena, die ja auch eine „große Sünderin" gewesen war, im Hennegau unter Sankt Caecilia, die Orgelpatronin, in Lüttich unter den hlg. Aegidius, in Frankreich unter ihren byzantinischen Kollegen Sankt Julian, dem sie in Paris ein eigenes Spital erbauten. Am mächtigsten aber wurde im Elsaß die Pfeiferbruderschaft zur Heiligen Maria von Dusenbach, deren Altarbild in Thann die Spielleute unter ihrem Schutzmantel kniend zeigt — edles Symbol des Asylrechts der Kirche für alle Bedrängten. Am Pfeifertag (Spielleutekongreß) wurde der Mater dolorosa ein feierliches Hochamt dargebracht.

Die endgültige Anerkennung der Christlichkeit aller deutschen Spielleute erfolgte auf dem Basler Konzil im Jahre 1430 dadurch, daß auf Vermittlung des Grafen von Rappoltstein als Reichsschirmherr der Spielleute ihnen eine Bulle Papst Eugens IV. durch dessen Kardinallegaten Julian Caesarini erteilt wurde. Auf diese Bulle haben sie sich noch jahrhundertelang in allen Gauen berufen, wenn man an der „Ehrlichkeit" ihrer Zunft zweifeln wollte.

Im Grunde gehts heute noch manchmal so, daß das seßhafte Philisterium im Künstler leicht den Teufelsbraten wittert, vor dem sich der brave Bürger zu hüten habe, da er ihm gern ein Bein stelle. Strauchelt einer, so ruft man ihm bei Hans Sachs zu:

„Stolp, stolp, stölperlein,
da wird ein Pfeifer begraben sein!"

Die nothafte Lage gar manches ehrlichen Musikanten erwuchs aus solchem Argwohn der Nicht-Künstler, und die alte Schutzpatronin bleibt ihm in Sorgen auch heute noch treu verhaftet: Sankt Kümmernis.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Mit großer Freude wurde die Nachricht von der Sanierung der „Städtiſchen Oper“ aufgenommen. Nach monatelanger Ungewißheit, nach endloſen Verhandlungen erfolgte nunmehr die Umwandlung des Inſtitutes in eine Reichsoper unter dem Namen „Deutſches Opernhaus“. Zum Intendanten wurde von Reichsminiſter Dr. Goebbels — wie ſchon an dieſer Stelle angekündigt — der Kammerſänger Wilhelm Rode ernannt. Mit dieſer ausgezeichneten Löſung wurde das künſtleriſche Perſonal für eine monatelange Wartezeit voll der ſchwerſten Sorgen und Mühen entſchädigt, und doppelt anerkennenswert bleibt die vorbildliche Haltung der Soliſten und des Orcheſters, die trotz der lähmenden Unſicherheit einwandfreie künſtleriſche Arbeit leiſteten. Die letzte künſtleriſche Tat der ehemaligen „Städtiſchen Oper“ war ein Einakter-Abend mit Webers reizvollem „Abu Haſſan“, umrahmt von zwei Balletts: „Aufforderung zum Tanz“, ſowie von Mozarts „Die Rekrutierung“ (Die Liebesprobe). Conſtanze Nettesheim, Joſef Burgwinkel und Anton Baumann verhalfen der melodienreichen, humorvollen Oper Webers zu vollem Erfolg. Lizzie Maudrick bot in der Choreographie Mozarts mit bunten Tanzbildern voll ungewöhnlicher Schönheit der Erfindung und Reichtum der Abwechſlung ein wahres Meiſterſtück. Der junge, hochbegabte Dirigent Udo Müller leitete die Aufführung zu vollſter Zufriedenheit. — Lohnend war die Bekanntſchaft mit einem ſzeniſch aufgeführten Melodrama von Georg Benda: „Medea“ im Rahmen einer Sonntagsmatinée. Die Muſik ſcheint etwas verblaßt und vermag nur noch ſtellenweiſe durch empfindungsreiche Nachzeichnung der ſeeliſchen Vorgänge zu feſſeln. Die Darſtellung der Titelrolle war eine bewundernswerte Leiſtung der Agnes Straub, die es muſterhaft verſtand, die den dramatiſchen Fluß hemmenden muſikaliſchen Unterbrechungen ihres Monologes durch die Kultur ihrer Gebärdenſprache zu überbrücken. Die muſikaliſche Leitung hatte Hans von Benda.

Das neue „Deutſche Opernhaus“ wird nach erfolgtem Umbau am 1. September ſeine Pforten öffnen und mit Wagners „Tannhäuſer“ eingeweiht. Die Regie wird Intendant Rode führen, als Dirigent wird der Dresdner Dr. Karl Böhm verpflichtet, und die Dekorationen werden im originalen Wartburg-Stil gehalten ſein. Wie mir Intendant Rode auseinanderſetzte, beabſichtigt er mehrere bemerkenswerte Neuerungen. So will er für das Soliſtenperſonal ein „Studio“ gründen, das der ſteten Fortbildung der Sänger und der Pflege kameradſchaftlichen Geiſtes dienen ſoll, er will ferner einen Hörraum für die Opernbeſucher einrichten, denen eine halbe Stunde vor Beginn der Aufführungen Gelegenheit geboten werden ſoll, mit Hilfe von Vorträgen und praktiſchen Vorführungen in den Inhalt des gebotenen Werkes einzudringen, auch ſoll das zu laute Orcheſter um einen Meter vertieft und ſodann verdeckt werden. Wilhelm Rode wird für ſeine Beſtrebungen zweifellos die größten Sympathien der Öffentlichkeit finden, die den ſtillen Heldenkampf des Inſtitutes um ſeine Exiſtenz mit herzlicher Anteilnahme verfolgt hat.

Die Staatsoper bot eine Neueinſtudierung des „Freiſchütz“ unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler und der Regie Tietjens in einer Form, die zu künſtleriſchen Bedenken Anlaß gibt. Befremdete ſchon die Aufmachung des Preis-Schießens, in deſſen Verlauf eine richtige Gans und ein nicht minder lebendiges Spanferkel als Preiſe herumgeführt wurden, überraſchte die Großartigkeit des letzten Bildes mit ſeinen Jagdzügen und einer hoch zu Roß vorbeireitenden Jagdgeſellſchaft, ſo erreichte die Äußerlichkeit der Auffaſſung ihren Höhepunkt in der Wolfsſchluchtſzene, die einen wahren Höllenzauber von Teufeln, Geſpenſtern, Totengerippen auf und über der Erde, illuminierten richtigen Waſſerfällen auf die Bühne brachte, bis zuletzt ein Blitz Bäume zerſchmetterte und die Schlucht in eine Wildnis verwandelte. Es dürfte wohl genügen, dieſen Regielaunen die Worte Hans Pfitzners gegenüberzuſtellen, der als einer der wenigen wirklich maßgeblichen Theaterfachleute in ſeinem Freiſchütz-Geleitwort u. a. ſagt: „Bei der Wiedergabe eines ſolchen Meiſterwerkes müßte

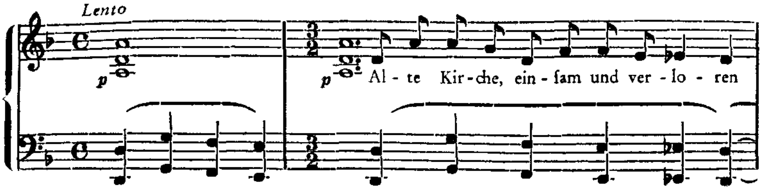
gelten, was vor Gericht beim Schwören gilt, daß man nichts wegläßt und nichts hinzufügt . . Was da an Geschmacklosigkeit geleistet wird um so einem Werk ‚aufzuhelfen', geht bis zum Äußersten." Und: „Es ist meine Ansicht, daß man z. B. in der Wolfsschlucht jede szenische Angabe der Autoren auf das genaueste befolgen muß." Es ist noch mehr in jenem „Geleitwort" zu lesen, das heute wieder allseitiger Beachtung empfohlen wird, auch wenn es nicht gerade Schmeicheleien für die Eigenart gewisser Regieführungen enthält . . .

Im Konzertsaal erlebten wir eine starke Betonung der Gegenwartsmusik. Die Akademische Vereinigung „Organum" brachte Werke schlesischer Tonsetzer zur Aufführung unter denen Gerhard Strecke und Alexander Preuß die bedeutendsten Eindrücke hinterließen, die Akademie der Künste bot Schöpfungen von Herbert Marx, dessen abschreckende „Konzertmusik für Kammerorchester und Klavier" bar jeglichen Wertes war, von Heinrich Kaminski, dessen „Dorische Musik für Orchester" trotz gewisser Uneinheitlichkeiten des Stils befriedigen konnte, und Hermann Simon, dessen „Crucifixus" in seiner ernsten, gediegenen Haltung den Höhepunkt des Konzertes bildete. Vorauf ging eine Orgelsonate von Otto Besch. Auch das Ausland war vertreten mit einem dänischen Abend, der neben einer beachtenswerten Passacaglia-Fuge aus der Feder des Dirigenten Ebbe Hamerik Uraufführungen von Kuhlau bot, dessen von Johanne Stockmarr gewandt vorgetragenes Klavierkonzert melodische Anmut in stilistischer Verwandtschaft mit Mozart aufwies. Japan sandte uns den Komponisten und Dirigenten Koichi Kishi, der in einer Japanischen Suite, in einem Violinkonzert und Orchesterliedern gediegenes Können verrät, ohne der Gefahr der Einförmigkeit in der Wahl der Ausdrucksmittel (Quinten, Pentatonik) entgehen zu können.

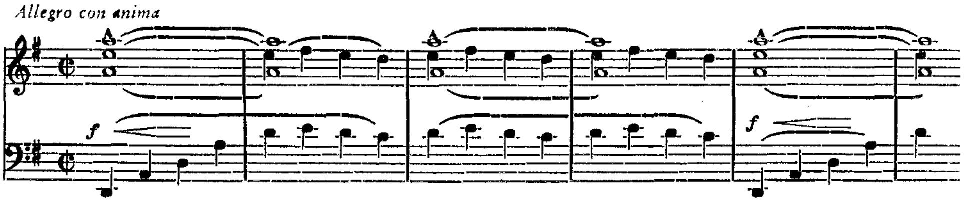
Aber das wichtigste Ereignis der letzten Wochen bildete diesmal ein kleines, in der Konzertflut fast verschwindendes Solistenkonzert. Man stelle sich vor: Ein namhafter Sänger setzt sich für einen einzigen, nordischen Komponisten ein, ohne Rücksicht darauf, ob der Vortrag unbekannter Lieder eines unbekannten Komponisten auch die nötige Zugkraft auf das Publikum ausübt. Der Künstler unternimmt das Wagnis, mehr als zwanzig Lieder dieses Tonsetzers zu singen. Und schließlich gelingt es ihm, die Zuhörer in eine derartige Begeisterung zu versetzen, daß fast jedes Lied dacapo verlangt wird, daß Berlin diesem Komponisten zujubelt und huldigt.

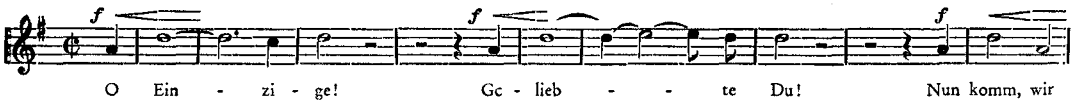
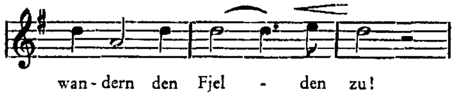
Dieser wahrhaft ideale Sänger ist Gerhard Hüsch, der ausgezeichnete, stimmlich hochbefähigte, in der Beseelung seines Vortrages über sich selbst hinauswachsende Bariton der Städtischen Oper. Und der Komponist ist Yrjö Kilpinen, der bedeutendste finnische Liederkomponist, dem die Musikwelt über vierhundert Schöpfungen verdankt.

Es ist keine leichte Aufgabe, den Stil eines Tonsetzers zu kennzeichnen, der in einer natürlichen Musizierfreudigkeit ohne Rücksicht auf stilistische Richtungen das Primat der Melodie als Ausfluß eines echten, tiefen Gefühls betont. Der mit deutschem Wesen innerlich verbundene Finnländer ist der Liedschule eines Schubert, eines Hugo Wolf entwachsen, denen er sicherlich gesangliche Einfachheit in manchen volkstümlichen Gebilden und eine besonders bemerkenswerte Sparsamkeit in der Verwendung weniger, aber charakteristischer Ausdrucksmittel verdankt. Typisch ist für ihn die unmittelbare Einführung in die Liedstimmung durch ein kurzes Begleitmotiv, das er mit geringen Abänderungen zur Grundlage seiner Liedschöpfung macht. Aber gerade in der Bescheidenheit der Gestaltung, in der Feinheit der Linie liegt seine Stärke. Wir haben in einer Auseinandersetzung mit zu komplizierten, überladenen Stileigenheiten fast den Sinn für die Einfachheit einer problemlosen Gefühlssprache verloren. Wir begegnen einer Parallelerscheinung in der Entwicklung der modernen Literatur, die von einer schwülstigen, zu subjektiven Wortprägung zu einem kernigen, schlichten, prägnanten Ausdruck hindrängt. Und somit erzielt Kilpinen mit wenigen, aber geschickt angebrachten Tönen dieselbe Wirkung, die ein allzu kompliziert gestaltender Tonsetzer nur mit Hilfe von Mitteln zu erreichen weiß, die vom Standpunkt der naturverbundenen Einfachheit aus als Übertreibung anmuten müssen. Man beachte, wie Kilpinen etwa in dem

Lied „Alte Kirche“ durch ſchleppende Vorhalte vor dem Einklang und mehrfache gleichförmige Wiederholung des ſchwerfällig ſchreitenden Baßmotivs eine müde melancholiſche Stimmung erzeugt, die den Charakter des Textes von Tormänen gar nicht eindringlicher wiedergeben kann:

Es ſei mir geſtattet, den ganzen Text des Liedes in Überſetzung hier aufzuführen: „Alte Kirche, einſam und verloren, leere Fenſter, Türen morſch geworden. Turm ſchon ſchwanket, durch das Dach tropft Regen, Moos auf längſt vergeſſnen Friedhofswegen. Alte Kirche träumt von Jugendzeiten: ſieht viel Volks in Andacht näherſchreiten. Predigtworte, frommes Singen hallen mahnend, mancher Sünde Heilung bringend. Alte Kirche muttergleich nun leidet, ſchluchzend ſie ihr Antlitz tiefer neiget. Die ihr dienten ruhn nach Erdenwallen. Ach, wann darf ſie ſelbſt zu Staub zerfallen?“

Und als Gegenſtück hierzu eine Probe aus einem lebenbejahenden Lied dieſer Sammlung („Fjeldlieder“, Fazers Muſikhandlung, Helſingfors, Vertretung Anton J. Benjamin, Leipzig). Es iſt der Ruf eines Liebenden, der ſeiner Geliebten die Schönheit der Fjelde ſchildert. Hier dient folgendes Motiv als Grundlage:



Und darüber liegt folgende Geſangsmelodie:

Das ſind abſolute Naturtöne, das iſt die Weiſe eines Menſchen, der ſich völlig im Einklang mit der Natur fühlt und in ſeinem Übermaß von Glück ſtammelnd die Laute der Natur einfängt, um ſie ſeiner Stimmung dienſtbar zu machen. Ein unerhört wirkungsvolles Lied, das eigene Wege beſchreitet und in Tiefen ſeeliſcher Offenbarung vordringt. Möge Kilpinens echtes Muſikantentum weit über den Rahmen Berlins hinaus in allen deutſchen Landen Einlaß finden, um die Naturverbundenheit und das Naturgefühl des deutſchen Muſikfreundes mit den Mitteln der tönenden Kunſt zu vertiefen!

Muſik in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Altenburg.

Die beiden Märzkonzerte des Gewandhauſes wurden von drei Dirigenten und zwei Orcheſtern beſtritten. Über mangelnde Abwechſlung braucht man ſich alſo nicht zu beklagen; ob dieſes Verfahren freilich im Intereſſe des Inſtitutes liegt, iſt eine andere Frage. Da durch den Rücktritt des Gewandhausdirektoriums die Bahn für eine Neuordnung wohl frei geworden iſt, erübrigen ſich rückwärts gewandte Betrachtungen. Es wird jetzt alles davon abhängen, ob die beteiligten Stellen, vor allen Dingen die Stadt, die richtigen Männer und die richtigen Formen für die zukünftige Arbeitsweiſe des altberühmten Inſtitutes finden werden. Trotz aller Unerfreulichkeiten des letzten Jahrzehnts gilt das Gewandhaus neben dem Thomanerchor nach wie vor als Hauptrepräſentant des Leipziger Muſiklebens. Videant consules! Hoffentlich wird bei dieſer Gelegenheit auch gleich eine beſſere Zuſammenarbeit aller maßgebenden Stellen eingeleitet; die Desorganiſation des Muſiklebens wird grell durch die Tatſache beleuchtet, daß die Dubletten gleich ſerienweiſe auftreten: Zweimal C-dur-Sinfonie von Schubert (Konſervatorium, Konzert Deutſche Bühne), zweimal d-moll-Konzert von Brahms (Konſervatorium, Gewandhaus), zweimal 8. Sinfonie von Bruckner (Gewandhaus, Rundfunk), zweimal 3. Sinfonie von Bruckner (Orcheſtergemeinſchaft, Rundfunk). Und das alles im Zeitraum von noch nicht anderthalb Monaten. Bei einigem guten Willen kann und wird ſich das vermeiden laſſen.

Beethovens 9. Sinfonie ſtand diesmal nicht allein im Programm eines Gewandhauskonzertes wie in früheren Jahren, im 16. Konzert ging ihr das Dettinger Tedeum von Händel voraus. Es war mehr als nur ein feſtliches Präludium für die folgende Sinfonie, dank der vortrefflichen Wiedergabe unter Günther Ramin ſchlug das kraftvolle Werk derart ein, daß die Notwendigkeit einer ſtändigen Pflege Händelſcher Werke auch in Leipzig wohl allen Muſikfreunden klar geworden iſt. Händels Muſik entſpringt einer ſtarken und männlichen Seelenlage, die von gärender Problematik nichts weiß oder ſie mindeſtens nicht auf die Kunſtwerke abreagiert. Der heutigen Jugend aber iſt das Starke und Geſunde willkommen, wo ſie es findet, die Lebensform des Männerbundes gewinnt immer größere Bedeutung, die ſich auch auf das kulturelle Gefüge auswirkt. Da iſt die Stunde für den Komponiſten gekommen, der das Ideal der Männlichkeit am klarſten in unſerer Muſik zum Ausdruck gebracht hat.

Der Hauptakzent dieſes Konzertes lag auch deshalb im erſten Teil, weil die unter Schuricht ſtehende Aufführung von Beethovens Neunter nicht auf der Höhe ſtand, die man in dieſem Hauſe und von dieſem Dirigenten erwarten muß. Wenn ſich die innere Anteilnahme im erſten Satz überhaupt nicht einſtellen will, wenn im Trio des Scherzo die Diſziplin ſo weit gelockert iſt, daß die Bläſer nicht mehr wiſſen, was die Streicher tun, dann konnte man ſich nur wehmütig an die unvergeßlichen Aufführungen dieſes Werkes in den Jahren 1923 bis 1928 erinnern. Erſt das Finale vermochte wieder einigermaßen zu befriedigen, vor allem dank des herrlich ſingenden Gewandhauschores und des Soloquartettes, das diesmal aus Ria Ginſter, Hilde Ellger, Charles Kullmann und Johannes Willy beſtand; Willy hatte auch den Solopart im Tedeum befriedigend ausgeführt. Bei Kullmann ergab ſich die wirklich „moderne" Sachlage, daß ihn die Leipziger Welt bereits überall im Kino kennengelernt hatte, ehe er ſich im Gewandhaus vorſtellte. Er ſang „Freude, ſchöner Götterfunken" aber tatſächlich ſo ſchön wie die „Marieluiſe".

Im 17. Konzert kehrte dann Wilhelm Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern ein und zeigte in einer überwältigenden Wiedergabe der 7. Sinfonie, wie man Beethoven muſizieren muß. Er handhabt dieſen großen Klangkörper wie ein Streichquartett, eine bis zum Letzten gehende Präziſion des Zuſammenſpiels ſteht immer im Dienſt höchſter Beſeelung. In Regers Mozartvariationen wirkte die Fuge wie ein gotiſcher Dom, der durch ein Zentralfeuer von Innen erleuchtet wird; der ſinfoniſche Grundcharakter von Brahms' d-moll-Klavierkonzert iſt mir allerdings noch nie ſo klar geworden wie hier, da ſich der treffliche

Walther Rehberg und Furtwängler zu einer idealen Muſiziergemeinſchaft zuſammenſchloſſen.

Das gleiche Konzert von Brahms trug der junge Werner Kunad im Konzert des Konſervatorium-Orcheſters vor; er bewältigte das ſchwierige Werk mit ausgereifter Technik und grundmuſikaliſcher Geſtaltungskraft. Ein ſolcher Künſtler, der nicht Perſönlichkeit markiert, ſondern ſelbſt eine iſt, wird ſeinen Weg ſchon machen. Das Orcheſter beſteht nur aus Jugendlichen, und Walther Daviſſon verſteht es, dieſen Klangkörper bei ſeiner Jugendlichkeit zu packen. Schuberts C-dur-Sinfonie wirkte infolgedeſſen wie eine große Tanzdichtung. Bei dieſer Art des Muſizierens beſteht allerdings die Gefahr, daß im Blech die klangliche Kultur etwas zu kurz kommt; erſt wenn ſich Feuer und eine leichte Zurückhaltung paaren, gibt es auch in den Poſaunen einen guten Klang.

Nach dem heiligen Geſetz der Serie tauchte im Konzert der Leipziger Orcheſtergemeinſchaft ſchließlich auch noch das B-dur Klavierkonzert von Brahms auf. Unſer einheimiſcher Pianiſt Anton Rohden ſpielte es ſo vollendet, mit der richtigen Miſchung von Kraft und Zartheit, daß ſeine Stellung in der erſten Reihe der deutſchen Pianiſten nunmehr feſtſteht. Das von Siegfried Walther Müller geleitete Orcheſter ſpielt nicht ſtändig, es iſt deshalb falſcher Ehrgeiz, ausgerechnet Bruckner zu bringen. Auch beim beſten Willen aller Beteiligten muß die Darſtellung zu ſchwerfällig ausfallen. Eine ſolche Wahl iſt um ſo überflüſſiger, als es für eine ſolche Körperſchaft dankbare Aufgaben genug gibt, denen ſie wirklich gewachſen iſt. So ließe ſich von einer ſolchen Stelle aus die in Leipzig unverantwortlich darniederliegende Pflege der Haydnſchen Sinfonik ſehr ſchön in Schwung bringen. Auch hüte ſich der Dirigent vor zu langen Programmen; der Geſangsnummern hätte es ſchon deshalb nicht bedurft, weil die Sopraniſtin Maria Auguſte Beutner infolge Sprödigkeit in Stimme und Ausdruck nicht zu feſſeln vermochte.

Daß die Gewandhauschorvereinigung binnen weniger Wochen Beethovens Neunte, Händels Tedeum und Bachs Matthäuspaſſion herausbringt, wird als eine Art Selbſtverſtändlichkeit von der Öffentlichkeit hingenommen. Die Wenigſten ſind ſich aber klar darüber, was für eine Unſumme künſtleriſcher Arbeit von dieſen unbekannten Soldaten im Dienſte der deutſchen Kultur damit geleiſtet wird, ſelbſt wenn ein Teil der Mitglieder Sinfonie und Paſſion ſchon mehrfach geſungen hat. Die ſchwierigſten Chöre werden mit einer Genauigkeit, Klangſchönheit und Leichtigkeit geſungen, als ob es ſich um einfache Volksliedſätze handelte. Dieſe ſelbſtloſe Arbeit wird viel zu wenig gewürdigt, die Mitglieder des Chores mögen aber verſichert ſein, daß der Kenner dieſes wundervolle Kulturinſtrument um ſo mehr zu ſchätzen weiß. Der Chor verdankt ſeine heutige Bedeutung Karl Straube, und Günther Ramin hat mit der Übernahme der Leitung auch die große Verantwortung übernommen, den Chor auf der Höhe zu halten. Nach den Leiſtungen dieſes Konzertwinters und vor allem nach der Karfreitagsaufführung der Matthäuspaſſion kann man annehmen, daß der Chor bei ihm in guten Händen iſt. Die Soliſten trugen das Ihrige zu dem hohen Rang der Aufführung bei — man iſt hier tatſächlich verſucht die Leiſtungen der Soliſten an den Leiſtungen des Chores zu meſſen: Heinz Marten als Evangeliſt mit klangſchöner Stimme und muſterhaft deutlicher Ausſprache, Rudolf Bockelmann als ergreifender Chriſtus — eine leichte Sprödigkeit der hohen Töne iſt wohl auf die gute Leipziger Luft zurückzuführen — Annemarie Sottmann, Lotte Wolf-Matthäus und Johannes Oettel. Carl Seemann waltete am Cembalo, und Max Feſt, der zuverläſſige Orgelmentor aller großen Chorkonzerte, fand diesmal einen Helfer in Herbert Collum an der kleinen Chororgel. Bedenken erregen mußte lediglich die Art, wie in der Arie „Erbarme dich“ das Violinſolo ausgeführt wurde. Mit ſchwelgeriſcher Tongebung und einem Portamento, das teilweiſe den Ausdrucksbereich des Kitſchigen ſtreift, kann man vielleicht Tſchaikowſky ſpielen, aber nicht Bach.

Im Konzert des Lehrergeſangvereins, das unter dem Richtpunkt „Das deutſche Lied“ ſtand, ſpannte die Vortragsfolge einen Bogen vom Locheimer Liederbuch bis zum Chorlied der Gegenwart. Im Mittelpunkt ſtanden allbekannte Chöre von Schubert und Schumann; ſie

schlugen ein wie immer und bewiesen, daß die eigentliche Heimat des Männergesanges in der Romantik liegt. Die Volksliedbearbeitungen dagegen rollten die ganze Problematik auf, die sich für das Volkslied in der Sphäre des Kunstmäßigen ergibt. Eine große Zukunft hat zweifellos die maßvoll-polyphone Art von Armin Knab; er arbeitet imitatorisch, ohne darin zu weit zu gehen und damit der engen Stimmlage des Männerchores Gewalt anzutun. Der Chor wurde unter Günther Ramin den vielseitigen Anforderungen des Programms durchaus gerecht; hoffentlich gelingt es ihm, die Frage des chorischen Nachwuchses befriedigend zu lösen. Die Solistin Anni Quistorp vermochte zwar im Solo von Schuberts „Nachthelle" nicht das Letzte zu geben, der Vortrag der Sololieder fand aber mit Recht starken Anklang, und für die Lieder von Schulz und Telemann bringt sie eine so natürliche nachschöpferische Begabung mit, daß man ihr geradezu raten möchte, sich auf das Lied des 18. Jahrhunderts etwas zu spezialisieren. (Im Programm waren die Lieder von Schulz und Telemann als anonymes Gut verzeichnet; das bedeutet solchen Meistern gegenüber ein offenbares Unrecht.)

Im Bereich der Solistenkonzerte fand das Unternehmen von Frédéric Lamond, sämtliche Klaviersonaten Beethovens vorzutragen, steigende Beachtung und Anerkennung. Lamond versteht es meisterhaft, die unendlich vielseitige Welt dieses Sonatenwerkes nach allen Richtungen hin auszuschöpfen, sei es nun die einsame Größe der Hammerklaviersonate, sei es das sinnenfrohe Gefüge der frühen Sonaten. Doch selbst ein Könner wie Lamond sollte sich davor hüten, fünf Sonaten an einem Abend vorzutragen.

Daß die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Volkstum auch eine bestimmte Grenze der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten bedeutet, mußte man in den Konzerten zweier Berühmtheiten feststellen. Tino Pattiera konnte trotz starker stimmlicher Indisposition Arien von Puccini und italienische Lieder zu vollster Wirkung bringen, während am seelischen Zentrum der Lieder von Brahms und Wolf vorbeigeschossen wurde. Es empfiehlt sich auch nicht, gewisse Tenor-Eigentümlichkeiten auf deutsche Lieder anzuwenden; „häseine Wonne, häseine Pein" ist weder von Mörike noch von Wolf autorisiert. Rolf Schröder bot bei der Begleitung seine ganze Geschicklichkeit auf. Franz von Vecsey erweckte mit Paganini und eigenen Kompositionen ähnlichen Stils Begeisterung bei denen, die diese Art Musik schätzen. Die Chaconne von Bach wirkte aber teilweise geradezu etüdenhaft, die d-moll-Sonate von Brahms als schöne Klangstudie. Wäre es für solche Künstler nicht besser, wenn sie sich auf Werke beschränkten, die sie nicht nur technisch, sondern auch seelisch beherrschten? Das Gleiche gilt von dem gewandten Begleiter Guido Agosti.

Friedrich Högner hatte mit tüchtigen Kräften — Andreas Kalb und Paul Erhard (Violine), Christian Klug (Gambe) und Lotte Wolf-Matthäus (Alt) — das Wagnis unternommen, in einem Konzert zugunsten der Karl Straube-Orgel im Neuen Grassimuseum lediglich Werke von Dietrich Buxtehude zu bieten. Gerade dadurch bekam man einen unauslöschlichen Eindruck von dem seelischen Wikingertum dieses Großmeisters. Die Kühnheit, mit der hier die verschiedensten Zonen des Ausdrucks durchmessen werden, zwingt förmlich dazu, als Grundkraft dieser Musik den gleichen Zug in die Ferne anzunehmen, der die nordischen Seefahrer über die Meere trieb. Die a-moll-Triosonate für Violine, Gambe und Cembalo erweckte stürmische Begeisterung. Der geschichtliche Abstand, den wir zu dieser Musik immerhin haben, kam nur dadurch zum Bewußtsein, daß die Gambe durch die Violine im Tutti erdrückt wurde; ein mehr zeichnerischer Bogenstrich würde vielleicht ein besseres Verhältnis der Klangkörper hergestellt haben.

Wenn zum Schluß die szenische Neugestaltung der „Bohème" im Neuen Theater nur kurz erwähnt wird, so bedeutet das keine Minderbewertung dieses Instituts. Wolfram Humperdinck und Karl Jacobs trieben im zweiten Bild sehr nett lebendige Kulturgeschichte, zum Teil moralinfrei. Der Unmöglichkeit, auf einer großen Bühne eine „Mansarde" darzustellen, vermochten freilich auch sie nicht Herr zu werden; der Eindruck des ärmlich ausgestatteten Malerateliers überwog. Oskar Braun ist der tüchtige Repertoirekapellmeister, unter dem

nichts ſchief geht; über die Solokräfte im Einzelnen zu urteilen, ſieht ſich der Berichterſtatter noch nicht in der Lage. Er hat es vermieden, in den letzten Jahren der artfremden Leitung das Haus zu betreten und will ſich deshalb erſt ein genaueres Bild vom Enſemble verſchaffen.

Muſik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Die Muſik beginnt ſich allmählich wieder ihrer Miſſion als Völkerverſöhnerin und -einigerin zu erinnern. So erzielte die Wuppertaler Oper mit Mozarts „Figaro“ im Haag, in Amſterdam und Rotterdam ſtarke Erfolge vor einem Publikum, dem die geſamte Diplomatie, der Hochadel und die deutſche Botſchaft unter Graf Zech angehörte. Wilhelm Schleuning als muſikaliſcher, Intendant Smolny und Oberregiſſeur Heinz Arnold als ſzeniſche Leiter erwarben ſich damit ein hohes Verdienſt um deutſche Kunſt und Kultur. Italien ſandte uns dafür ſeine „Stagione“ mit hervorragenden Kräften, die in Köln, Düſſeldorf, Dortmund, Bochum und Wuppertal mit Verdis „Rigoletto“ und Roſſinis „Barbier von Sevilla“ erneute Proben der großen italieniſchen Tradition ablegte und überall volle und beifallsfrohe Häuſer vorfand. Zugleich erſchien die „Banda fascista“, die, 72 Mann ſtark in vollendeter Weiſe deutſche Muſik (ſo Wagners Tannhäuſer-Ouvertüre), eigennationale (darunter Reſpighis „Fontane di Roma“) ſowie ruſſiſche (Tſchaikowſkys Ouvertüre 1812) vortrug und ebenfalls Gegenſtand begeiſterter Ovationen wurde. Die deutſche und die italieniſche Volkshymne gab den Auftakt der Darbietungen.

In Aachen, wo Intendant Sioli abberufen wurde, bot Kapellmeiſter Rooſchüz Richard Straußens „Joſefslegende“ mit dem Terpisſchüler Herbert Parker als Interpreten der Titelgeſtalt und Dr. Raabe Pfitzners „Paleſtrina“, alſo auch dies kulturelle Werbung im Grenzland, die gar nicht überſchätzt werden kann. Bielefeld verhalf Siegfried Wagner „Bärenhäuter“ unter Werner Gößling zu verdienter Anerkennung. Bonn plant für die Pfingſtwoche ein mehrtägiges Kammermuſikfeſt, auf deſſen Programm unter anderem Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Weber ſtehen, und wobei als Soliſten Adelheid Armhold, Paul Bender, Wilhelm Backhaus, Joſef Pembaur und das Havemann-, Priska- und Wendlingquartett mitwirken werden. In Dortmund hörte man Mozarts wenig bekannten „Schauſpieldirektor“ unter Hans Trinius, den Kienzl'ſchen „Evangelimann“, einen Beethovenabend mit dem Wiener Pianiſten Friedrich Wührer, der des Meiſters eigene Übertragung des Violinkonzertes als muſikaliſche Seltenheit mit großer techniſcher Kultur ſpendete, Bachs E-dur Geigenkonzert mit Alma Moodie als nicht überall überzeugender Interpretin und Tanzbilder von Terpis (Groteske „Der Leierkaſten“, Muſik von Jaag Kool, Doniſchs „Soleidas bunter Vogel“ und Fritz Mahnkes „Jahrmarktsbild“) unter Helmuth Günthers ſtraffer Leitung, während Sieben eine ſchöne Aufführung der Bachſchen „Matthäuspaſſion“ mit hervorragenden Soliſten bot (Ria Ginſter, Emmi Leisner, Karl Erb, Albert Fiſcher, Ewald Kaldeweier). Duisburg bereitet die Uraufführung eines muſikaliſchen Bühnenſpiels von Julius Weismann vor, in deſſen Mittelpunkt die, auf ſo tragiſche Weiſe ums Leben gekommene Iſidora Duncan ſteht, und deſſen Text Dr. Wilhelm Hendel, bisheriger angeſehener Muſikkritiker und jetzt freiſchaffender Dichter, entworfen hat. Unter Volkmanns Leitung ſpielte Havemann Mozarts A-dur Konzert und das weniger bekannte Schubertſche Rondo mit geſunder Muſikalität. Grevesmühl, der einſtige Konzertmeiſter, ließ zuſammen mit Volkmann Pfitzners Klaviertrio op. 8 eindringlich nachgeſtaltet erklingen und begleitete Otto Jochums „Marienlegende“, der Gerda Schüler-Rehm eine eindrucksvolle Ausdeuterin war. In Düſſeldorf erlebte man vor allem wertvolle Kammermuſikaufführungen, ſo Edwin Fiſcher mit ſeinem Orcheſter, einen Liederabend von Fritzi Clauſen, die klaſſiſche Werke mit feinſter Abtönung vortrug, von Fritz Weitzmann ſorgſam begleitet, weiter im 3. Abend des ſtädt. Kammerorcheſters Straußens Bläſerſerenade, die dem damals jugendlichen

Komponisten das Interesse Bülows gewann, Regers Streichquartett fis-moll, vom Bresserquartett ausgezeichnet wiedergegeben u. a. m. Das Wendlingquartett als Gast setzte sich für Regers Es-dur-Werk mit der herrlichen Fuge ein, ganz im Sinne und Stile des Meisters, zu dessen ersten Interpreten der Primarius zählte. An einem Tanzabend Hannah Spohrs in der Reihe „Deutscher Meistertänzer" konnte man interessante Vergleiche zu den Leistungen der vorangegangenen Veranstaltungen der gleichen Reihe, (so Harald Creutzbergs, Niddy Impekovens, Yvonne Georgis und der Palucca) ziehen. Allerdings war hier kaum von einem Eigenstil zu sprechen und die Wirkung mehr äußerlicher Natur, so in dem Einzeltanz „Doppelgesicht". Für Essen bedeutsam ist die Tatsache, daß nunmehr die Folkwangschulen fortgeführt werden können, wobei vor allem durch die Zuführung der Labanschen Schüler im letzten Lehrgangsjahre und die Gewinnung Albrecht Knusts als Nachfolger von Kurt Jooß die künstlerische Gewähr gegeben wird. Ein „Deutsches Frühlingsspiel" von Karlheinz Gutheim unter der Regie von Jens Keith und Völker mit der Musik Heinrich Creuzbergs zeigte einen, im Ganzen gelungenen Versuch der Anlehnung an Volksbräuche im Tanzspiel. In Hagen ließ man nach Millöckers „Edelweiß" Johann Straußens „Prinz Methusalem" als dankbare Wiederbelebung folgen und setzte sich für Künnekes „Tenor der Herzogin" mit gutem Gelingen ein, während Herwig die erfolgreiche Uraufführung der Es-dur Sinfonie des einheimischen Carl Seidemann besorgte, dazu dessen Variationen über „Innsbruck, ich muß dich lassen" und Graeners „Waldmusik", Ewald Strässers „Prolog" unter dem Gesamtmotto „Zu unrecht vernachlässigte deutsche Komponisten" erklingen ließ. Koblenz meldet als erfreuliche Nachricht die endgültige Sicherung seines Theaters, dessen Besucherzahl gegenüber dem Vorjahre um 20 Prozent gestiegen ist. In Köln erwarb sich Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester neue Freunde: er spielte das von ihm nach einer Bachkantate bearbeitete d-moll Klavierkonzert, das freilich kein eigentliches Solokonzertwerk geworden ist, danach Bachs 1. Brandenburgisches, Mozarts G-dur Konzert, eine prachtvolle mehrchörige Canzone Gabrielis und die unerhört monumentale Streicherbearbeitung der Ricercata aus Bachs Musikalischem Opfer. Fritz Zaun setzte sich in seinem, im Rahmen der Gürzenichkonzerte erfolgenden Abend mit großem Können und schönstem Gelingen für Rudi Stephans „Musik für Orchester" ein und zeigte sodann seine besonderen Fähigkeiten an Ravels „Daphnis-" und Straußens „Edelmann-Suite", während Recnizeks „Donna Diana"-Ouvertüre mehr einen schlichten Auftakt des Ganzen und das von Münch-Holland gespielte Haydnsche Cellokonzert, vom Solisten her besehen, eine kleine Enttäuschung bedeutete. Mozarts Requiem und Bruckners wundervolle d-moll Messe füllten einen weiteren und zwar von Abendroth überlegen geleiteten Abend aus, wobei Helene Fahrni, Trude Fischer, Josef Witt vom Opernhaus und Kaldeweier das Soloquartett stellten und sich gleichermaßen starken Beifall erwarben. Hans Wedigs „Deutscher Psalm", ein schön empfundenes und klar gestaltetes knappes Werk des in Bonn ansässigen Abendrothschülers sowie Hermann Götzens kaum mehr bekanntes, aber dankbares A-dur-Klavierkonzert, von Eduard Erdmann virtuos nachgeschaffen, waren weitere wertvolle Gaben zusammen mit der „Fantastischen" von Berlioz. Der Kölner Männergesangverein versammelte am Palmsonntag ein zahlreiches und begeistertes Publikum, dem er mit gewohnter Meisterschaft unter Richard Trunks Leitung Bearbeitungen von Chören Vittorias, Lottis und Caldaras, dann Trunks „Horst Wessel", des jugendlichen Walter Klefisch hübsches „Vergebliches Ständchen", Franz Hanemanns wirksamen „Kuckuck" vortrug, und Maria Trunk ersang sich mit Schubertschen und Trunkschen Liedern erneut die volle Sympathie ihrer Hörer, die ihr zahlreiche Wiederholungen abnötigten. Die Oper bot als Neueinstudierung Lortzings „Wildschütz" unter Zallingers Leitung sowie die „Götterdämmerung", der Fritz Zaun ein beredter Anwalt war. Krefeld, das vom 15. bis 19. Juni anläßlich des 175. Todestages Händels (14. April) ein Fest der Deutschen Händel-Gesellschaft in seinen Mauern erleben wird, wobei u. a. die Opern „Telemann" und „Sokrates" ihre Uraufführung finden sollen, bot Wagners „Siegfried" in einer, von Curt Cruziger als Gast geschickt geleiteten Neuaufführung. Auch Mainz gab nach alter, vom Verlagshause Schott gestütz-

ter Tradition den Wagnerschen „Ring", dazu Straußens „Rosenkavalier" unter Heinz Bertholds Leitung und verpflichtete für die kommende Spielzeit eine Reihe neuer jugendlicher Kräfte, darunter die in Köln ausgebildete Marietheres Henderichs. In Mannheim hörte man des Neuitalieners Alfredo Casella Oper „Frau Schlange" als deutsche Uraufführung unter Philipp Wüsts Leitung; bei welcher vor allem die heiteren Szenen des, nach Gozzi gearbeiteten neubarocken Werks von Wirkung waren und das Zwischenspiel vor dem 1. Akt stärksten Eindruck hinterließ. Malipiero dankte persönlich im Namen des verhinderten Komponisten und Kollegen für den lebhaften, dem Werke gespendeten Beifall. Münster brachte die Uraufführung der „Serenade für Orchester" des, als angesehener Pädagoge und Musikschriftsteller dort wirkenden Direktors der Westfälischen Musikschule Richard Greß, ein, die Sonaten- mit der Variationsform mischendes sorgfältig und klangschön gearbeitetes Werk, dem G. L. Jochum ein hingebender und erfolgreicher Anwalt war. Jochum, der zum Leiter der Frankfurter Museumskonzerte für die nächste Spielzeit gewählt wurde, bot außerdem Atterbergs preisgekrönte „Schubertsinfonie" und Bruckners Fünfte zusammen mit Mozarts Idomeneo-Ouvertüre, alles in gleich überzeugender musikantischer Art. Die Kantate „Von deutscher Not" Georg Nellius' erklang in einem „Konzert der Tausend" in Anwesenheit des Komponisten und der einheimischen Textdichterin Maria Kahle, während in der Oper Millöckers „Vizeadmiral" dank ihrer Melodienseligkeit sich rasch Sympathien erwarb und Verdis, ebenfalls neubelebter „Simone Boccanegra" den Spielplan erfreulich bereicherte. Osnabrück brachte die Uraufführung der Oper „Medea" des jungen, kaum noch bekannten C. H. Grovermann, die starke eigene Züge und einen beachtlichen Ernst der künstlerischen Gesinnung verrät und unter Franz Rau einen bemerkenswerten Erfolg für den anwesenden Komponisten davontrug. Remscheid hat den Verlust seines hervorragenden Musikleiters Prof. Dr. Oberborbeck zu beklagen, der zum Direktor der Staatl. Musikhochschule in Weimar ernannt wurde und damit auch sein Amt als Lehrer an der gleichen Anstalt in Köln aufgeben wird. Man wird sich in Remscheid für den nächsten Winter mit Gastdirigenten behelfen, so dem Chorleiter Saam und dem Wuppertaler Musikdirektor Schnakenburg. Als Gast dirigierte Hermann Abendroth Regers Böcklinsuite und begleitete Erdmann zu dem, hier schon erwähnten Klavierkonzert von Götz, er sowie der Solist aufs herzlichste und lauteste bedankt. Trier frischte Wagners „Lohengrin" auf, Wiesbaden Wolf-Ferraris „Vier Grobiane", und hier erklang als Neuheit Wemheuers, Mozarts Brautwerbung behandelndes Singspiel „D' Webermadeln", das allerdings auch kaum mehr als die sattsam bekannte Verballhornung des „Dreimäderlhauses" darstellt. Schuricht verhalf einer Sinfonie Hans Fleischers-Wiesbaden zu freundlichem Erfolg, eines begabten, in Hindemiths Spuren selbständig wandelnden Musikers, der auch in einem Kammermusikabend mit einem Streichquartett, einem Klavierquintett und einer Cellosonate sowie mit Liedern zu guter Geltung gelangte. In Wuppertal endlich kam die Passacaglia des einheimischen Kapellmeisters August Vogt als gediegene Arbeit und die „Alpenländische Suite" des, in Leipzig wirkenden Grazers Hermann Grabner zur Uraufführung unter Schnakenburg.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Staatsoper nahm den „Eisernen Heiland" von Max Oberleithner in ihren Spielplan auf, ohne daß hierfür gerade besonders gewichtige Gründe angegeben werden könnten; aber Herr Josef von Manowarda, der schon vor 17 Jahren bei der Uraufführung des Werkes in der Wiener Volksoper den Schmied Andreas verkörpert hatte, bietet hierin eine so hervorragende, durchaus von innen heraus gestaltete Leistung, daß man schon deshalb nicht von unnütz vergeudeten Kräften sprechen kann. — Bruno Walter, der von der Staatsoper zu einem einmonatlichen Gastdirigieren eingeladen ist, begann mit dem „Maskenball". Das Theatralische dieser Musik kommt seinen Dirigentenqualitäten sehr entgegen;

beſchwingte Tempi, echtes Bühnentemperament, gelegentlich auch eigenwillige Auslegungen belebten die Aufführung, Muſik und Bühnenvorgang verſchmolz zur Einheit. Das Ballett im 5. Akt war durch Margarete Wallmann wirkungsreich neugeſtaltet. Auffallend (oder vielmehr für den Kenner öſterreichiſcher Verhältniſſe gar nicht mehr auffallend) die vielen undeutſchen Namen unter den Mitwirkenden; hier allein vier Ungarn: Németh, Anday, Patáky und der Budapeſter Gaſt Alexander Sved — — — Was deutſch und echt, weiß keiner mehr!

Eine Geſellſchaft arbeitsfreudiger und begabter Künſtler, die ſich „Öſterreichiſches Studio für muſikaliſche und dramatiſche Darſtellung" nennt, veranſtaltete als erſte Tat im Konzertſaal eine ſzeniſche Aufführung — nicht etwa eines öſterreichiſchen Werkes, nein, ſondern der Jugendoper „Ol-Ol" des ruſſiſchen Komponiſten Alexander Tſcherepnin. Faſt ſcheint es, als lebte die „Internationale Geſellſchaft für neue Muſik" damit wieder auf. Und es wirkt jedenfalls aufreizend, wenn ausgerechnet in der jetzigen Zeit in Wien Leute in Bolſchewikenhemden auf die Bühne gebracht werden (Wo bleibt die „Vaterländiſche Front"?). Noch dazu iſt das Werk, nach deſſen Kenntnis wohl niemand ernſtliches Bedürfnis hatte, unklar und belanglos in Handlung und Muſik, ohne packende Melodik und ohne Höhepunkte, meiſt gequält bei wenig Gehalt, ſo daß die von den Veranſtaltern geleiſtete gute Arbeit eigentlich als vergeudet angeſehen werden muß; dennoch ſei unter den ausführenden Künſtlern der Sängerinnen Hilde Widl und Yella Braun-Fernwald, ſowie der Herren Rudolf Akats, Hans Naval und Herbert Weiß, ſowie des Kapellmeiſters Fritz Fall und des Regiſſeurs Alexander Perfall mit Lob gedacht.

Von der in Wien nur ſelten gehörten „Johannespaſſion" gab uns Oswald Kabaſta eine ſchlechthin vollendet zu nennende Aufführung; von verblüffender Wirkung waren insbeſondere die Chöre des „Singvereins", einer Vereinigung, die in letzter Zeit, dank vortrefflicher und einheitlicher Führung, an Präziſion, Reinheit der Intonation und Ausdruckskraft wohl das Höchſte erreicht hat, was einem ſo großen Klangkörper gegeben ſein kann. Vorzüglich auch die Soliſten des Abends: vor allem der Tenoriſt Andreas von Rösler aus Budapeſt durch die wohltuende Friſche ſeiner Stimme und feines Stilgefühl, neben unſrem unübertrefflichen Manowarda, ferner der Baſſiſt Georg Hann, an ſich ſehr gut, nur für die Verkörperung der Geſtalt Chriſti von allzu weltlicher Stimme und Geſangsart; Gertrude Rünger und Amalie Merz-Tunner. — Auch die Aufführung der „Jahreszeiten" durch Kabaſta im letzten Geſellſchaftskonzert war von geſunder, wenngleich etwas robuſter Flottheit. Unter den Soliſten wieder Joſef von Manowarda, dann der holländiſche Tenor Luis van Tulder, deſſen Stimme wohl nicht groß, aber weich und wohlgeſchult iſt, und beſonders fein Eliſabeth Schumann.

In der Aufführung von Beethovens IX. Sinfonie, gleichfalls unter Kabaſta, glänzten wiederum namentlich die Chöre, wie denn überhaupt der vierte Satz, ſchon wegen ſeines dramatiſch drängenden Gehalts, am beſten gelang, während die Zeitmaße des 2. und 3. etwas zu unruhig und nervös ſchienen, manchmal (ſelbſt im Adagio) wohl auch zu ſchnell genommen waren. Auch hier ſtand ein glänzendes Soloquartett zur Verfügung: Erika Rokyta und Iſolde Riehl, dann Georg Maikl und Richard Mayr, die beiden großen Künſtler unſerer Staatsoper.

Der Zyklus von Orcheſterkonzerten, die Leopold Reichwein den „öſterreichiſchen und deutſchen Tondichtern" widmete, naht ſich ſeinem Abſchluß. Eine prächtig natürliche und unverkünſtelte, in voller Heiterkeit und Jugendfriſche auf uns wirkende Aufführung der 9. Londoner Sinfonie von Haydn leitete den vorletzten Abend ein, in deſſen Mittelpunkt das Beethovenſche Klavierkonzert in Es-dur ſtand; es iſt unmöglich, die Kunſt von Wilhelm Backhaus als Interpreten dieſes Wunder-Werks in Worte zu faſſen oder auch nur andeuten zu wollen: der Chroniſt darf ſich damit begnügen, den Namen Backhaus zu nennen, und es ſcheint ihm damit alles geſagt. Den Schluß des weihevollen Abends bildete die zum 60. Geburtstage des Komponiſten aufgeführte f-moll Sinfonie von Julius Bittner; auch hier, wie immer bei dieſem begabten öſterr. Tonſetzer, erfreut der echt muſikantiſche Trieb,

das Unverkünſtelte an ſeinen, oft volkstümlich wirkenden Einfällen und das Fühlbarwerden einer entſchiedenen Begabung; aber die Fülle von Einfällen mannigfachſter Prägung erweiſt ſich faſt als zu groß, um den Forderungen ſtrengerer formaler Verarbeitung genügen zu können — beneidenswerter Fall! und doch hat man dadurch öfters den Eindruck von bloß aneinandergereihten Überraſchungen, die zuletzt auch ſogar brutalen Äußerungen nicht abhold ſind. So bleibt ſchließlich der Eindruck einer talentvollen ſinfoniſchen Fantaſie ohne jene formbezwingende Durchbildung des Einzelnen, die ſie erſt zum großen Kunſtwerk erhebt. Einflüſſe von Bruckner, aber auch von Mahler, ſind unverkennbar. — An Bruckners Tonſprache wird man auch bei Joſef Reiter gemahnt, deſſen gewaltige „Goethe-Sinfonie" uns durch das neue, tüchtige „Richard-Wagner-Orcheſter" unter der Leitung von Joſef Fr. Groeger in einem beſonderen Konzertabend des Wiener akademiſchen Wagnervereins in ſchöne Erinnerung gebracht wurde. Die muſikaliſche Perſönlichkeit des bekannten und namentlich als Schöpfer großer Männerchorwerke in Öſterreich viel gefeierten Komponiſten tritt in dieſer, in die Worte des Pater Extaticus aus dem 2. Teile des „Fauſt" ausklingenden, auch ſonſt Anregungen aus dem dichteriſchen Vorſtellungskreis folgenden Rieſenſinfonie unſtreitig ſtark und eigenwillig hervor, leidend und ringend, kämpfend und überwindend, immer von reiner Flamme durchglüht und dem Höchſten zuſtrebend. Es iſt ſehr erfreulich, daß Joſef Reiter, dieſem bedeutenden öſterr. Tondichter, an dem die gehäſſige Tagespreſſe früherer Jahre ſo viel verbrochen hat, indem ſie ſelbſt größte Erfolge, wie die der Oper „Der Bundſchuh" totſchwieg oder ins Gegenteil umlog, endlich die allgemeine Anerkennung zuteil wird, die ihm ſeit langem gebührt.

Der Wiener Männergeſangverein vermittelte die Bekanntſchaft mit zwei Neuſchöpfungen, von der einem neuen Bachſtil nachſtrebenden, die Technik von Chor und Orcheſter beherrſchenden und gut ausnützenden, abwechſlungsreichen „Deutſchen Chorkantate" von Wilhelm Jerger, und von dem großen Variationswerk für Chor und Soli, betitelt „Klingendes Jahr" von Otto Siegl, gleichfalls einem geborenen Öſterreicher. Es ſei gleich vorweggenommen, daß die Wirkung dieſer letztgenannten, außerordentlich gewinnenden Kompoſition dennoch eine Beeinträchtigung erfährt, einmal durch deren ſchier endloſe Länge, dann aber auch dadurch, daß der, hiefür offenbar gar nicht ausreichende Text in einer veralteten, moderner Schreibweiſe gar nicht mehr angepaßten endloſen Wiederholung zerpflückt wird, wobei der Komponiſt die Worte und Sätze nur mehr zum Anlaß nimmt, um daran ſeine reiche muſikaliſche Fantaſie ſich entzünden und ſelbſtändig ausleben zu laſſen. Er fügt auf ſolche Weiſe aber hübſche Einzelſätze aneinander, die in Stimmung und Farbe gute Kontraſte ergeben. Zwiſchen dieſen beiden, ſehr beifällig aufgenommenen Uraufführungen ſtand eine Repriſe von Karl Prohaskas markigem und künſtleriſch hochwertigem Chorwerk „Infanterie", dem man in den Männerchorkonzerten leider nicht ſo oft begegnet, als es ſein innerer und formeller Gehalt verdiente.

Eine zweite Probe, die Goffredo Sajani als Orcheſterdirigent ablegte, fiel, hauptſächlich wegen einer ziemlich nüchternen Wiedergabe des „Siegfried-Idylls" nicht ſo glücklich aus, wie die erſte. — Der Schubertbund brachte in einem Kirchenkonzert im Stefansdom Haydns „Sieben letzte Worte" in der Neufaſſung von Viktor Keldorfer zu weihevollſtem Erklingen; Wolfgang Schneiderhan und Kammerſängerin Maria Gerhart waren die Soliſten des feſtlichen Abends; die Stimme der Letzteren ſtrahlte in hellſtem Glanz und geradezu bezaubernd über den gewaltigen Tonmaſſen von Chor und Orcheſter.

Mit einem bunten, aus Scherz und Ernſt gemiſchten Programm ſtellte ſich ein holländiſcher Vortragskünſtler, Rik Boerſema als Sänger zur Laute vor und verſuchte die glücklich heitere Stimmung einer Kleinkunſt, die uns in den Tagen von Sven Scholander oder Elſa Lauras von Wolzogen erfreut hatte, wieder lebendig zu machen, was ihm zum Teil, bei einzelnen Chanſons, auch wirklich gelang.

Unter den Neuheiten der letzten Wochen verdient Vieles, was uns Frieda Kern bei einem eigenen Kompoſitionskonzert erſtmalig zu Gehör brachte, anerkennende Erwähnung: es ſind dies ernſte und formſichere Geſtaltungen klaſſiziſtiſcher Prägung, wie ſie ſonſt in unſerer

Zeit und in Wien nicht gar zu häufig anzutreffen ſind. — Neue Lieder von Carl Lafite bedienen ſich zur Begleitung neben dem Klavier auch des Celloklangs und kommen doch über die Gefahren, die in dem Wettbewerb des ſanglichen Inſtruments mit der menſchlichen Stimme liegen, glücklich hinweg; die Kanonform, in der dieſe Stücke durchgeführt ſind, erhöht ihre reizvolle Sonderart.

Die von Karl Winkler veranſtalteten und von ihm ſelbſt geleiteten Kammerkonzerte nehmen ſich in erfreulicher Weiſe guter und ernſter Muſik an und bedienen ſich hiezu ausgezeichneter ſoliſtiſcher Kräfte, wie der Bratſchiſtin Dora Streicher, der Geſangskünſtler Gunnar Graarud, Irene Damiſch und anderer. — Eliſabeth Schumann zeigte in Liedern von Brahms und Hugo Wolf alle Vorzüge ihrer freundlichen und geſicherten Geſangs- und Vortragskünſte. — Iſolde Riehl, von namhaften Künſtlern wie Beatrice Reichert und Ernſt Fritz Schmid unterſtützt, zog mit einem Abend wertvollſter älterer Muſik beſonders an: neben Händel, Telemann, Philipp Emanuel Bach und Haydn waren es beſonders eine Streicherſonate von Johann Roſenmüller und Lieder von Georg Böhm, die die Kunſt und der Geſchmack der Konzertgeberin und ihrer Mitwirkenden aufs Schönſte zur Entfaltung brachte.

MUSIK IM RUNDFUNK

Webers „Euryanthe“ als Sendeoper.

Von Horſt Büttner, Altenburg.

Am 16. März bot der Mitteldeutſche Rundfunk ſeinen Hörern Webers heroiſch-romantiſche Oper „Euryanthe“ als eigene Sendung, die geradezu als wegweiſende Leiſtung angeſehen werden muß. Man hatte grundſätzlich mit der Gewohnheit gebrochen, Opern in der überlieferten Bühnenfaſſung zu bieten, und hatte ſich weitgehend von funkdramaturgiſchen Rückſichten leiten laſſen. Wer den Zweck des Rundfunks nicht darin ſieht, Theater und Konzert nachzuahmen, ſondern den Hauptwert auf die Entwicklung der funkiſchen Eigengeſetzlichkeit legt, mußte von dieſer Sendung tief befriedigt ſein. Es wurde zugleich der Beweis geliefert, daß eine geſchickte Funkbearbeitung muſikaliſch hochwertige Opern lebensfähig machen kann, die ſich trotz aller Bemühungen nicht in den ſtändigen Spielplan der Bühnen eingliedern laſſen wollen. Deshalb bedeutet dieſe Sendung nicht eine neue Station im Leidensweg der „Euryanthe“, ſondern hoffentlich die endgültige Auferſtehung zum klingenden Leben.

Man hatte der Aufführung die textliche Neufaſſung von Max Hofmüller zu Grunde gelegt. Dieſe läßt den tragenden Gehalt des Werkes — Treue, Eiferſucht, Liebesprobe — unangetaſtet, beſeitigt aber nach Möglichkeit die mangelhaften Motivierungen und Entgleiſungen Helmina von Chezys. So wird der Ausbruch des Konfliktes Adolar-Lyſiart durch einen vorausgegangenen Zweikampf beſſer begründet, das Ringmotiv wird der Handlung organiſcher eingefügt, kurz, die Handlung gewinnt entſchieden an Geſchloſſenheit. Auch der Wortlaut der Dichtung wird faſt durchgehends umgeformt, vor allem in den Rezitativen. Nun wäre es vielleicht beſſer geweſen, bekannten Stellen wie dem Jägerchor „Die Tale dampfen, die Höhen glühn“ den urſprünglichen Wortlaut zu belaſſen. So inſtinktlos Helmina von Chezy in dramatiſchen Fragen auch war, das lyriſche Element beherrſchte ſie beſſer; man kann ſich deshalb in dieſem Punkte auf gelegentliche Änderungen beſchränken. Außerdem iſt dieſer Chor auch außerhalb der Oper mit dem urſprünglichen Text weit verbreitet.

Das Entſcheidende an der Sendung war jedoch die von GMD Hans Weisbach durchgeführte muſikaliſche Einrichtung. Sie ließ den Rotſtift in erſter Linie in den Rezitativen reichlich walten, ſtrich Ballettmuſiken und ganze Nummern und griff ſogar in die Enſembleſätze, Vor- und Nachſpiele ein, um einen möglichſt gedrängten, Schlag auf Schlag ſich vollziehenden Ablauf des Werkes zu erzielen. Dieſe Kürzungen waren mit ſo ſicherem Inſtinkt für alles vorgenommen, was den Funkrhythmus beeinträchtigen könnte, daß die Spannung

des Hörers während der zwei Stunden auch nicht einen Augenblick erlahmte. Dabei waren die lyrischen Ruhepunkte wie Euryanthes Cavatine oder Adolars As-dur-Larghetto im zweiten Akt nach Möglichkeit ungekürzt geblieben; mit Recht, denn innerhalb der zusammengedrängten dramatischen Höhepunkte wirkte diese herrliche Musik Webers um so eindringlicher. Über Einzelheiten kann man vielleicht anderer Meinung sein; so hätte ich es z. B. lieber gesehen, wenn das große Racheduett Lysiart-Eglantine im zweiten Akt ungekürzt geblieben wäre, da hier diese Gegner Adolar-Euryanthes im Verlauf des Dramas ihren inneren und äußeren Höhepunkt erleben, der zugleich affektvollste Lyrik ist. Die verständnisvolle Kürzung von Vor- und Nachspielen erscheint schon deshalb berechtigt, weil sie auf dem Theater vielfach das Auftreten und Abgehen der Personen ermöglichen. Da das bei der Sendeoper aber wegfällt, kann die seelische Einstimmung auf den folgenden Vokalsatz, um die es sich hier allein noch handelt, auch durch acht Takte statt durch sechzehn geschehen, wenn das ohne Gewaltsamkeiten möglich ist.

Ein stimmlich gutes Ensemble, der Chor sowie das prachtvoll spielende Orchester sorgten unter der Leitung von Hans Weisbach für eine eindrucksvolle Wiedergabe. Einzelne Namen werden hier nicht aufgeführt, da die Solokräfte weder im gedruckten Programm noch in der Ansage, sondern lediglich in der Absage genannt wurden. Wir hoffen, daß diese reichlich eigentümlich anmutende Gepflogenheit nicht zur Gewohnheit wird; die Mitwirkenden stehen ja schließlich nicht erst nach der Sendung fest. Sehr zu wünschen übrig ließ die Deutlichkeit der Aussprache, in dieser Beziehung stach diese Sendung empfindlich ab gegen die weihnachtliche „Christelflein"-Aufführung, die das höchstmögliche Maß an Deutlichkeit erreicht hatte. Eigentlich genügte nur der König höheren Funkansprüchen. Geradezu unangenehm war aber in der ersten Hälfte der Sendung das klangliche Mißverhältnis zwischen Solisten und Orchester; das begleitende Orchester war teilweise kaum zu hören und klang wie eine abgespielte Schallplatte. Bei einer einigermaßen gründlichen Abhörprobe können solche Dinge doch gar nicht möglich sein.

Auch auf eine andere Tatsache sei hingewiesen, da sie für die Sendeoper grundsätzlich wichtig ist: Euryanthe und Eglantine waren bei gleicher Stimmlage im Stimmcharakter oder in der Stimmfärbung so gleichartig, daß es nur an Hand der Partitur möglich war, sie jederzeit genau auseinanderzuhalten. Auf der Bühne fällt so etwas weniger auf, da man sie ja durch das Auge unterscheiden kann; die Sendeoper ist aber nun einmal lediglich auf das Ohr angewiesen.

Alle diese Mängel werden sich bei den zukünftigen „Euryanthe"-Sendungen sicher abstellen lassen. Es ist nicht einzusehen, weshalb eine so funkgerechte Angelegenheit nach ein oder zwei Sendungen wieder spurlos verschwinden soll. Diese Aufführung war mehr wert als zehn Übertragungen aus Opernhäusern, man nehme deshalb die „Euryanthe" in dieser Fassung ständig in das Programm auf. Die Herren Techniker werden sich dann auch so an das Werk gewöhnen, daß die Aufführungen ohne Senderstörungen vor sich gehen.

Die Hoffnung, daß GMD Weisbach die Sendeoper einer gedeihlichen Entwicklung entgegenführen wird, ist durch diese Sendung bestärkt worden. Wir sehen der weiteren Arbeit auf diesem Gebiet mit Spannung entgegen.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Bruno Wamsler, Lauscha.

Aus den Silben:

a — am — ar — bach — be — ber — bob — bom — cham — cla — cle — da — dam — dom — en — fa — fu — ful — gam — gos — hart — knab — lain — men — mer — min — na — ra — ri — sec — tes — ti — vis — von

sind 13 Wörter zu bilden mit folgender Bedeutung:

1. berühmter spanischer Kirchenkomponist des 18. Jhdts.,
2. Orgelregister,
3. bekannter Liederkomponist der Gegenwart,
4. Violinkomponist des 17. Jhds.,
5. alter Name für die Orgeltasten,
6. altes zur Familie der Schalmeien gehörendes Blasinstrument,
7. berühmter Klavierkomponist,
8. altrussisches Instrument, Vorläuferin der Balalaika,
9. treuer Anhänger des Hauses Wahnfried,
10. Wintersportgerät,
11. bedeutender deutscher Komponist im 15. Jahrhundert,
12. Instrumentalkomponist,
13. Organist zu St. Thomas in Leipzig im 16. Jahrhundert.

Die Anfangsbuchstaben der Wörter, von oben nach unten gelesen, ergeben, in Noten ausgedrückt, den Anfang des Fugenthemas einer Motette, die Endbuchstaben, von oben nach unten gelesen, den Komponisten.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Juli 1934 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

Die Lösung des Faschings-Silben-Preisrätsels.

von Fritz Müller-Chemnitz und Franz Seraph (Februar 1934).

Die richtig zusammengefügten Silben ergeben folgende Verse:

Ja, manchmal gehts im Leben so:
Man müht sich ab, wird nimmer froh
Und schließlich findet man heraus,
Daß man bloß ein gefopptes Haus.

Das sonstige „Drum und Dran" des Rätsels diente bloß der Irreführung und Belustigung. Sein Entstehen verdankt es einer Fastnachtslaune. Der ausgiebige Humor der Aufgabe scheint jedoch unserer Zeit etwas vorausgeeilt zu sein. Von unseren Rätselfreunden haben sich diesmal bloß acht Damen und Herren an der Lösung beteiligt: fast alle mit vollem Erfolg. Einzig und allein unser bewährtester „Rätsellösungsspezialist", allen voran, wenn es sich um ernsthafte Angelegenheiten handelt, hat diesmal gründlich daneben geraten. Erscheint ihm die ganze Sache auch reichlich verdächtig, so eignete sich in diesem Falle seine grundgelehrte Abhandlung nicht zur Bewertung. Was es übrigens mit dem „Hund" und nicht der „Hand" Guidos von Arrezo für eine Bewandtnis hat, mag er aus einem der nachfolgenden Gedichte entnehmen.

Recht viel Freude machten uns schon deshalb, weil die Saat gesunden Humors noch so wenig aufgegangen ist und unser Verlagschef wirkliches Vergnügen an ihnen fand, zwei Reimereien, die wir nachstehend zum Abdruck bringen.

1. Wie man im Erzgebirge über die beiden Rätselkumpane denkt.

Wurscht wider Wurscht!

Naa, mei lieber Müller Fritze,
wenn du ebber (etwa) denkst, doß itze
alle wälzen Lexika,
biste fei in Irrtum, Ma.
Wos du ausgeheckt an Schwindel,
is e ganz gehörig Bündel;
in der Chamtzer Fosndnacht
hast du das wuhl agebracht?
Du un dei Kumpan Franz Seraph,
der dir mietgeholfen sehr brav,
der aa „oft bewährt" soll sei:
leßt eich när gleich packen ei.

Denkt 'ihr, eier Zeig ze laasen,
wär for mir e Spaß gewaasen?
Neinzehn Wörter. Jeds mehr Stuß!
Su wos auszehecken bluß!
När a a Punkt: dr Silberma
ruft sich Gottfried vorne dra.
Zweetens waß e jeder aa,
daß dr Gottfried hat kaa Fraa.
Un su werd bei jeder Nummer
eier Ratsel immer dummer.
Mr darf net vun sich aus heit
schließen of de annern Leit.
Wenn nooch Chamtz ich kumm ze Ustern,
will ich eich gescheite mustern.
Sitz ich aa in Thum do hier,
ich bin net su dumm wie ihr!
Aus ganz Deitschland warn se lossen
Briefle gieh ze Gustav Bossen.
Wenn ihr die nooch Chamtz kriegt hie,
werd eichs Foppen schie vergieh!

M. Georgi.

2. Was ich über das sogenannte musikalische Doppel-Silben-Preisrätsel zu sagen habe.

Ihr habt in Fastnachtslaune gedacht:
„Na, diesmal haben wir's schwer gemacht!"
Doch sollt Ihr keinen Triumph erleben —
Ich werde Euch redlich Antwort geben:

1. Ein tibetanisches Blasinstrument —
Ich sag's Euch nicht, weil 's ja doch keiner kennt.
2. Daß sich der junge Meister einstmals in Arnstadt befand,
Ist wohl jedem Musiker bekannt.
Doch wer sein hohes Konsistorium,
Da kümmern wir uns nur wenig drum.
3. Von Max Krause war Couperins Notenpapier
Mit dem schönen Motto: „Schreibste mir, schreib ich Dir!"
4. Peruanische Tanzform war ganz und nicht halb
Ein einziger Tanz um das goldene Kalb.
5. Den Komponisten der Wikinger laßt ruh'n,
Die hatten ganz was anderes zu tun.
Als Räuberschiffe das Meer durchquerten,
Sturmwinde ihnen die Lieder bescherten.
6. Ob heute, ob vor viertausend Jahren,
Wer je der Liebe Freuden erfahren,
Und sei es an Indiens heiligstem See,
Der pfiff vor Vergnügen das hohe „C".
7. Der Bälgetreter von Notre-Dame —
Prozeßhansel, glaub' ich, war sein Nam'.
8. Stadtpfeifer und Marschall zugleich von Polen —
Der Teufel soll ganz Kuhschnappel holen!
9. Ist das Lied der Normandie verklungen,
Na — dann hat sich sein Schöpfer wohl totgesungen.
10. Der Kameltreibergesang klingt weich wie Watte
Nach dem schönen Liede „Hotte — hüon, mein Gatte".
11. Wenn Friedemann voll Kummers Last,
Lud er sich bei Bacchus selbst zu Gast.
12. Von Carolus Magnus' Organist
Der Name mir eben entfallen ist.
13. G-a-n-d-h-i — und scheint es auch toll —
Ist der Akkord, nach dem Indien tanzen soll.
14. Gottfried Silbermanns Frau, die ist nicht bekannt,
Es werden ja nur seine Neffen genannt.
15. Den Lieblingshund Guidos, den kenn ich genau,
Der bellte nach Neumen immer: wau, wau.
16. Generalmusikdirektor als Kaffeewirt?
Was da wohl aus den Gästen wird!
17. Hat je die Welt schon sowas erlebt,
Ein Musiker, der nach Gelde strebt!
Nein, Butterfly's bittere Liebesqualen,
Die könnte auch kein Rothschild bezahlen.
18. Der Bibel Bericht ist gar zu spärlich,
Denn David, der selbst dem Riesen gefährlich,
Der hat sich allerhand zugetraut
Und seine Harfe selber gebaut.
19. Die Tabulatura nova ist sehr rühmenswert,
Jedoch sie nur den Meister ehrt.
Der Schulkamerad hat weniger Ruf,
Er stach sie in Kupfer sauber und gut.

Hilmar Hofmann.

Martin Georgi, Thum i. Erzgebirge und Hilmar Hofmann, Nordhausen i. H. sind die beiden Glücklichen, welche nicht nur mit Drucklegung erfreut, sondern auch mit einem Bücherpreis im Werte von je Mk. 10.— ausgezeichnet werden und damit quittieren wir mit besonderem Danke für richtiges Verstehen, die uns von Herrn Georgi zugedachten Liebenswürdigkeiten.

Ein ganz besonderes Vergnügen bereitet es uns den Damen Paula Kurth, Heidelberg und Frau P. Müller-Dingelberg, Dresden-Striesen Bücherpreise im Werte von je Mk. 8.— überreichen zu dürfen.

Die geringe Zahl der Einsendungen erlaubt uns auch derer zu gedenken, welche unter normalen Umständen sich nur mit lobenden Anerkennungen hätten begnügen müssen, und so sprechen wir J. Kautz-Offenbach, Alfred Umlauf-Radebeul und Amtsgerichtsrat Gustav Gland-Schlotheim Bücherpreise im Werte von je Mk. 4.— zu.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Johannes Brahms: Walzer op. 39 für Klaviertrio, Klavierquartett oder Klavierquintett bearbeitet von Paul Klengel. Mk. 3.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Fr. von Bofe: Sonatine a-moll op. 30 für Klavier. Mk. 1.50. Collection Litolff, Braunfchweig.

„Wir treiben Hausmufik." Album vorklaffifcher Meifter. Für Schule und Haus in der Urfaffung herausgegeben und für den praktifchen Gebrauch eingerichtet von Max Seiffert. 24 S. Mk. 2.—. Kiftner & Siegel, Leipzig.

Willy Weyler: Heitere und ernfte Klaviermufik neuer Zeit. op. 25 (Einzelausgabe für Klavier) Mk. —.80. Collection Litolff, Braunfchweig.

Willy Weyler: Canzonetta für zwei Violinen, Violoncello und Klavier op. 25 Mk. 1.80. Collection Litolff, Braunfchweig.

Erwin Dreffel: Abendmufik für kleines Orchefter op. 33. Ries & Erler, Berlin.

Edvin Kallftenius: Drei fchwedifche Volksweifen. Partitur Mk. 2.—, Stimmen Mk. 3.—. Ries & Erler, Berlin.

Walther Wünfch: Die Geigentechnik der Südflavifchen Guslaren. Band 5 der Veröffentlichungen des Mufikwiffenfchaftlichen Inftituts der Deutfchen Univerfität in Prag. Mit Bild- und Notenbeifpielen. 60 S., brofchiert Mk. 3.50. Rudolf M. Rohrer, Brünn.

Werner Janffen: Fuge über das Amerikanifche Volkslied Dixie für Orchefter. Ernft Eulenburg, Leipzig.

Jofeph Laska: 10 Japanifche Kurzgedichte in Mufik gefetzt. The Kobe & Osaka Press Ltd., Kobe.

Otto Jochum: Der Schüchterne. Ein Tanz in fechs Runden für gem. Chor a cappella nach Gedichten von Arthur Maximilian Müller. op. 46. Partitur Mk. 3.—, 4 Chorftimmen je Mk. —.50. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Albrecht Prinz von Hohenzollern: Deutfchlands Morgenrot. Vaterländifche Kantate nach einer Dichtung von P. Kaffel-Andernach für gem. Chor, Streichorchefter, Klavier, Pauke und kl. Trommel. op. 8. Partitur Mk. 1.80, Orchefter-Stimmen kplt. Mk. 1.80, Orchefter-Duplierftimme je Mk. —.30, Singpartitur je Mk. —.25. Kiftner & Siegel, Leipzig.

N. O. Raasted: Pfalm 42. Motette für 8ftg. Chor op. 62. Partitur Mk. 2.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Gottfried Müller: Acht Orgelchoräle op. 3. Mk. 2.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Armin Knab: Sechzehn Choräle für dreiftimmig. gem. Chor polyphon gefetzt. Mk. 1.80. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hans Gál: Drei Idyllen nach Gedichten von Wilhelm Bufch für Männerchor mit Klavierbegl. op. 40. Mk. 4.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ludwig Lürmann: Drei deutfche Chöre. op. 10 für gem. Chor, bzw. Männerchor, bzw. Frauenchor. Ries & Erler, Berlin.

Hans Albert Mattaufch: Heilige Saat. Drei Gefänge nach Gedichten von E. H. Bethge und Auguft Sturm. Collection Litolff, Braunfchweig.

Kurt Thomas: Das Schloß in Öfterreich. Kantate für Schülerchor u. Schülerorchefter. op. 18b. Partitur Mk. 6.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hugo Wolf: Liederbuch für hohe Stimme. 30 beliebte Lieder. Mk. 1.80. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hermann Buchal: Fünf Lieder für eine hohe Singftimme mit Klavier. Ries & Erler, Berlin.

Ludwig Rofelius: Marienlied nach einem Text von Manfred Hausmann. op. 13. Nr. 1 für hohe Stimme und Klavier. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Hermann Simon: Zwei Jahreslieder für drei gleichartige Singftimmen. Partitur je Mk. —.60. Stimmen je Mk. —.20. Collection Litolff, Braunfchweig.

Wilhelm Weismann: Deutfcher Minnegefang. Lieder und Madrigale zu 3, 4 und 5 Stimmen. 1. Teil: Chöre nach verfchiedenen Dichtern. Partitur Mk. —.60. Stimmen je Mk. —.20. 2. Teil: Chöre nach Walther von der Vogelweide. Part. Mk. —.80. Stimmen je Mk. —.20. Collection Litolff, Braunfchweig.

Karl Richard Ganzer: Richard Wagner, der Revolutionär gegen das 19. Jahrhundert. 190 S., geb. Mk. 5.—. F. Bruckmann, München.

Kurt Taut: Jahrbuch der Mufikbibliothek Peters für 1933. 40. Jahrgang, 136 S. C. F. Peters, Leipzig.

Elmar Arro: Gefchichte der Eftnifchen Mufik I. 204 S., mit 100 Notenbeifpielen und 40 Abbildungen. Akkadeemiline Kooperativ, Tartu.

Karl Haffe: Von deutfchen Meiftern. Zur Neugeftaltung unferes Mufiklebens im neuen Deutfchland. Band 44 der Sammlung „Von deutfcher Mufik". Geh. Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80. Guftav Boffe, Regensburg.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

ULDERICO ROLANDI: Musica e Mucisti in Malta. (Forschungsprobe und historische Notizen.) Mit 6 Illustrationen. R. Giusti, Livorno, 1932. VIII, 130 S. Lit. 20.—.

Neben den städtischen Musikzentren Italiens, in denen sich die entscheidende Entfaltung der Musik des Südens vollzog, stehen landschaftlich oder lokal charakterisierte Ausstrahlungspunkte musikalischen Geistes von geringerer Bedeutung, die gleichwohl zeitweilig den geschichtlichen Gesamtverlauf zu beeinflussen vermochten. So rechtfertigen sich historische Monographien von Lucca, Cremona, Modena neben solchen von Venedig, Florenz, Turin. Nur in weiterem Abstande davon dürfen die Untersuchungen auf allgemeines Interesse Anspruch erheben, die entlegenere Orte zum Gegenstande musikgeschichtlicher Darstellung wählen, wie es bei dem fleißig und sorgfältig kompilierten Tatsachenbericht der Fall ist, den Rolandi der britischen Insel Malta widmet. Das Musikleben auf Malta hat sich, wenn man von seinen Anfängen, die deutliche Spuren arabischer Herkunft aufweisen, absieht, in enger Verbundenheit mit der festländischen italienischen Tradition entwickelt. Eine tieferschürfende Analyse müßte vor allem dem aus natürlicher Stammesanlage, aus volkstümlichen Sitten und Gebräuchen herrührenden Musikgute das Hauptaugenmerk zuwenden. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Nachweisungen des Verf., der zahlreiche Daten zur äußeren Musikgeschichte Maltas beizubringen keine Mühe gescheut hat — er weiß fast hundert maltesische Musiker der letzten drei Jahrhunderte mit ihren Lebensumständen namhaft zu machen — unverdienstlich seien: als erster Vorstoß in bisher brachliegendes Neuland bleiben Versuche der vorläufigen Orientierung stets anerkennenswert. Nur muß die Musikgeschichte, wie jede Kunstgeschichte, sich hüten, das Nicht-Wissenswerte zu konservieren! In einer deutschen Zeitschrift braucht nicht verschwiegen zu werden, daß die spezifisch nationalitalienische Tendenz der zeitgenössischen Musikliteratur jenseits der Alpen die Gefahr einer Überschätzung des heimischen Geschmackes und heimischer Produktion mit sich bringt, die sich nicht durchweg rechtfertigen läßt. Non multa, sed multum!

Dr. Fritz Rose.

ALBERT DREETZ: Johann Christian Kittel, der letzte Bach-Schüler. 96 S. 8° Kistner & Siegel, Leipzig. Mk. 2.25.

Ob Kittel mit Recht der „letzte Bachschüler" genannt werden darf, sei dahingestellt, denn zwei Jahre nach ihm kam noch J. G. Müthel in das Bachsche Haus nach Leipzig, allerdings nur für wenige Wochen, in denen Bachs Krankheitszustand einen geregelten Unterricht vielleicht nicht mehr ermöglichte. Dieser trotzdem wohl wirklich letzte Bachschüler stellt Kittel als geschlossene künstlerische Persönlichkeit sicher in den Schatten, und auch L. Krebs, um noch einen aus dem Leipziger Schülerkreis zu nennen, ist ihm um manches überlegen, namentlich da, wo er das Erbe des Lehrers besonders stilrein zu wahren weiß. Daran wäre etwa zu erinnern, um einer Überschätzung Kittels vorzubeugen, womit aber nicht gesagt sein soll, daß er nicht auch einmal eine monographische Behandlung verdient hätte. Eine auffallende Übereinstimmung der Lebensdaten macht ihn zum nächsten Generationsgenossen Haydns, und so wird er, wie Dreetz zeigt, unter Einflüssen der Söhne Bachs und Mozarts zu einem Vermittler zwischen Barock und Klassik. Die wenigen Notenbeispiele können das freilich nur dürftig belegen. Man wird, was die Kenntnis der Orgelwerke angeht, späterhin sehr stark auf die noch ungedruckte Göttinger Dissertation von R. Sietz über die Orgelkompositionen des Schülerkreises um J. S. Bach angewiesen sein. Immerhin, für den biographischen Teil und die Würdigung Kittels als Pädagogen hat Dreetz auf Grund ausreichenden Quellenstudiums das Möglichste geleistet. Leider fehlt der mit Druckfehlern und mancherlei stilistischen Entgleisungen belasteten Darstellung die letzte formale Abrundung. Unter mehreren Ungenauigkeiten, die eine solche doch wohl als endgültig gedachte Monographie unbedingt hätte vermeiden müssen, nenne ich nur S. 90 die Auskunft über die verschollenen Werke. Riemanns Notiz über ein op. 1, 6 Klaviersonaten, ist wohl unkontrollierbar, dagegen führt schon Gerber (Hist.-biogr. Lex. T. 1, 1790, Sp. 728) 6 Klaviersonaten verschiedener Art, 1. Sammlung an, und eine Anzeige des 1787 in Gera erschienenen Werkes in der Musikalischen Realzeitung 8. 7. 1789 ergänzt den Titel mit „nebst einigen Fantasien", sodaß man den Verlust doppelt beklagen muß.

W. Kahl.

Musikalien.

HANS PFITZNER: Sechs Lieder für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. Opus 40, Heft 1 und 2. — C. F. Peters, Leipzig.

Gedichte von Ludwig Jakobowski, Adolf Bartels, Ricarda Huch, Martin Greif, Goethe und Eichendorff bilden die Wortunterlage für Hans Pfitzners op. 40. „Leuchtende Tage" von Jakobowski: ein schönes Singlied von gehobener Ein-

fachheit mit feurigem Auffchwunge am Schluffe. „Wenn fich Liebes von dir löfen will" von Bartels: fchreitende Bewegung voll männlich gefaßter Ergebung und Ruhe fpiegelt klar den Inhalt des Gedichtes wider. Verhaltene Erregung atmet in feiner Verbindung zweiteiligen mit Triolen-Rhythmus Ricarda Huchs „Sehnfucht". Dann kommt ein Lied ergreifender Naturftimmung, wie fie mufikalifch jetzt vielleicht nur Pfitzner fo den ganzen Menfchen zwingend zu faffen vermag: Greifs „Herbftgefühl"; über wogender Sechzehntel-Bewegung fpannt fich in ruhigem Bogen die gefühlsgefättigte Gefangsmelodie; man fühlt fich an die Vertonung Eichendorffifcher Gedichte durch Pfitzner gemahnt. Eichendorff felbft ift in diefem Liederkreife mit feinem Gedichte „Der Weckruf" vertreten; hier wendet Pfitzner feine vollgriffigen, auf tiefer Baßlage ruhenden Akkorde an, um die Klavierbegleitung zu bauen; feft und klar zieht darüber die mit wuchtigem Fanfarenklange „Wachet auf, wacht auf!" ausklingende Singftimme hin. Gefang der tiefften Einfamkeit: „Wanderers Nachtlied" („Der du von dem Himmel bift") von Goethe; man muß fich in feiner Klangwelt gewiffermaßen auflöfen, wenn man den ganzen Gefühlsfinn be- und ergreifen will, den Pfitzner in feine Mufik legt. ... Beide Hefte, das von Liebe handelnde erfte und das dem Widerklange der Natur in der Menfchenfeele geweihte zweite, find „echtefte Pfitzner". Paul Ehlers.

HANS PFITZNER: Drei Sonette für eine Männerftimme mit Klavierbegleitung. Opus 41. — C. F. Peters, Leipzig.

Während fein op. 40 reine Gefühlslyrik ift, greift Hans Pfitzner bei feinem darauffolgenden Opus nach der mehr dem betrachtenden Gedanken zugewandten kunftvollen Form des Sonetts. Hier find es G. A. Bürger mit feinem dem Andenken Mollys zugeeigneten Sonett „Auf die Morgenröte" („Wenn die gold'ne Frühe"), und Eichendorff mit feinen Sonetten „Der verfpätete Wanderer" („Wo aber werd' ich fein") und „Das Alter" („Hoch mit den Wolken"), die Pfitzner mit feiner Mufik zu neuem Leben weckt. Ernft und erhaben wie der dem Ende zugewandte Sinn der Gedichte ift auch die Mufik, eine Mufik voll dunkler, blütenreicher Schönheit. Der gemächlich heitere Anfang des letzten Sonetts möchte wohl über den Ernft täufchen; auch diefes verfinkt am Schluffe in bange Schwermut. „Auf die Morgenröte" könnte unfre finnlos in mißlautfeliger Polytonalität fchwelgenden Disharmoniker lehren, welch lebendige Kraft felbft fchneidende Diffonanzen dort haben, wo fie am Platze find. Paul Ehlers.

WALTER NIEMANN: Kocheler Ländler für Klavier zu zwei Händen. op. 135. Mk. 2.— Edition Peters, Leipzig.

Walter Niemann, der feinfinnige Klavierkomponift, der uns fchon viele zart empfundene und meifterlich geformte Stücke gefchenkt hat, hat uns mit diefen zwölf Ländlern fein klingendes Liebesbekenntnis zu Bayern befchert. Er nennt fie „Kocheler Ländler", weil das fpezififche Erlebnis diefer Landfchaft ihn zur Kompofition erregt hatte. Es find keine Ländler in dem urbayuwarifchen Sinn, derb, kräftig zupackend; denn Niemann bleibt fich auch in ihnen gleich. Er fagt alles mit einer Art verhaltener Schwärmerei, fo daß über den Ländlern mehr der Klang der Ferne als der Rhythmus der unmittelbaren Nähe liegt. Seine Ländler nehmen den Grundtypus des $^3/_4$-Taktes zum Ausgangspunkt für ganz perfönliche Bekenntniffe, die vor den engeren Landesgrenzen nicht halt machen und das „Bayerifche" auf vielfältige Weife ausdeuten. Es find reizende Proben einer prägnanten Erfindung, der überaus klare Satz, der bei Niemann von aller bloßen Abficht frei bleibt und ftets gut klingt, läßt die finnfällige Rhythmik der Ländler fo herzbezwingend naiv ausklingen, daß man das Land umfo lieber gewinnt, das zu fo reizvollem Schaffen anregte. Die Ländler werden bald koftbarer Befitz jeder Hausmufik fein. db.

WALTER NIEMANN: Aus einem alten Patrizierhaufe, ein Zyklus für Klavier op. 121. Mk. 2.—. Edition Peters, Leipzig.

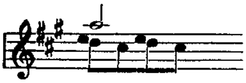
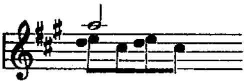
In diefen neun wundervoll erfundenen Skizzen befchwört der Poet Walter N i e m a n n Bilder aus dem alten Lübeck. Sie fchließen nach den beiden Zyklen „Hamburg" (op. 107) und „Phantafien im Bremer Ratskeller" (op. 113) fein heimatliches „H a n f e a t i f c h e s T r i p t y c h o n" ab. Niemann wählt für feine Schilderungen die alten noch immer lebendigen alten Formen, er fchreibt eine Intrada, eine Loure, eine Sarabande uff., aber jedes Bild hat feine eigene Farbe, feine eigene Stimmung. Wieviele Komponiften der Gegenwart gibt es, die in einer fo großen Fülle melodifche Einfälle verwerten können. Perlen in diefem Kranze: die Stücke „Im Garten", „Der blaue Saal" und vor allem die witzige Schilderung der „Flotten Equipage". db.

WALTER NIEMANN: Scarlattiana op. 126. Mk. 2.—. Henry Litolff, Braunfchweig. — Drei leichte Sonatinen op. 128. Mk. 1.50. Henry Litolff, Braunfchweig. — Bilder vom Chiemfee op. 131. Mk. 2.—. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Die drei neueren Klavierwerke Niemanns lefen und vor allem fpielen fich wie entzückende kleine Novellen: unbefchwert und leicht; bald munter tändelnd; bald ernfter — nachdenkliche Tonart anfchlagend. Immer aber durchaus verftändlich im Aufbau, durchfichtig im Klavierfatz; raffiniert beinahe in der Einfachheit der technifchen Durcharbeit. Erftaunlich, mit welchem Feingefühl fich Niemann

in die Welt Scarlattis eingelebt hat, und trotzdem irgendeinen Ton des Heute hineinzubringen vermochte. Sicherlich werden die Scarlattiana auf dem Cembalo fülliger, farbiger klingen wie auf dem Klavier.

Die drei kleinen Klavierſonatinen ſind in nuce eigentlich brauchbare Vorſtudien zur Selbſtändigmachung beider Hände; ſind nicht ſchwer; müſſen aber doch mit Fingerſpitzengefühl erfaßt und dementſprechend geſpielt werden.

Die Bilder vom Chiemſee endlich ſetzen die bekannten Klavierfolgen Niemanns fort. Auch hier ein Cyklus von Aquarellen lieblich beſchaulicher Art. Echte Hausmuſik, die geeignet iſt, dem Nordmenſchen die Erinnerung an ſommerliche Schönheit des Voralpenlandes wachzuhalten. Wir ſüdlich der Donau ſehen zwar den Chiemgau draſtiſcher, volksnaher, kräftiger in Farbe und Atmoſphäre. Das macht aber nichts; denn dieſe Bilder vom Chiemgau erfüllen vollauf ihren Zweck dankbarer Erinnerung. Harmoniſch wäre uns lieber geweſen, wenn mancher Schlußakkord ohne Quintſext geblieben wäre; ebenſo ſtört der eine, der andere Nonenakkord. Und ſatztechniſch würden ſich im 5. Stück (auf dem See) die Sekunden leichter ſo:

leſen und ſpielen laſſen anſtatt:

Eine Kleinigkeit, die ſich in ſpäteren Auflagen ſicherlich korrigieren läßt. v. B.

THEODOR HAUSMANN: Schule der Treffſicherheit. Unter Mitarbeit von C. A. Martienſſen. Mk. 1.50. Leipzig, C. F. Peters.

In unſerer modernen Zeit der Spezialiſierung, Organiſierung, Methodiſierung und Mechaniſierung mußte dieſe Schule der Treffſicherheit, der Sprünge auf dem Klavier kommen. Denn Hans v. Bülows guter Rat, daß man ſolche Sprünge, wie etwa die Baßſprünge in Brahms' g-moll-Rhapſodie (op. 79 Nr. 2) am beſten „von irgend einer vornehmen Beſtie im Zoologiſchen Garten" lerne, genügt unſeren Methodikern längſt nicht mehr. Sie haben vielmehr auch die Sprünge auf dem Klavier in ein minutiöſes Syſtem gebracht, das — man ſehe ſich nur die Inhaltsangabe dieſer Schule mit ihren Abteilungen: Oktaven, Akkorde, Weite Sprünge an — nach methodiſcher Anordnung, Kombinationsmöglichkeiten, Reihenfolge in progreſſiver Schwierigkeit ein wahres Wunder- und Meiſterwerk iſt. Schon die Vorſtellung, daß eine Konſervatoriſtin, ein Konſervatoriſt dieſe höhere „Klavier-Spring- und Trapez-Schwung-Kunſt" in eiſernem Training ſich erarbeitet, kann einem Schauer des Entſetzens und der Bewunderung über den Rücken jagen.

Wie man üben ſoll, ſagen die klugen „Bemerkungen für das Studium". Sie gehen in dem „Blindüben" zur Erwerbung des Fingertaſtgefühls und der geiſtigen Taſtenraumvorſtellung noch weit über Breithaupt („Natürliche Klaviertechnik") und viele Modernen heraus. In Manchem kann ich ganz leiſe Bedenken nicht unterdrücken — ſo in dem ganz kurzen Verweilen vor Anſchlag der durch Sprung gewonnenen neuen Taſte, die mir die latente Gefahr rhythmiſcher Zerrungen, „Luftlöcher" und Stockungspauſen heraufbeſchwört. Im Ganzen kann ich dem methodiſchen Scharfblick und der pädagogiſchen Erfahrung der beiden Autoren nur mit unbedingter Zuſtimmung und Bewunderung ihrer ausgezeichneten Spezialarbeit folgen.

Nur muß man auch vor dieſer Schule, wie faſt vor allen derartigen Schulen, die Warnungstafel aufſtellen: „Mit Vorſicht und ohne Übertreibung üben"! Dr. Walter Niemann.

JOSEPH LASKA: Japaniſche Melodien, für Klavier bearbeitet, 2 Hefte. Berlin, Ries & Erler.

Wer Japan muſikaliſch nur aus Puccini („Madame Butterfly") kennt, wird ſich in Stil und Satz dieſer Sammlung wohl zunächſt nur ſehr ſchwer einleben. Selbſtverſtändlich muß auch ſie die harmonie- und tonalitätsfremden, einſtimmigen japaniſchen Weiſen europäiſch „harmoniſieren" und „tonaliſieren", aber ſie tut das in einem durchaus perſönlichen, herben, mit allerlei Quart- und Quintfolgen und -verbindungen und polyphoniſch intereſſant durchgezeichneten Stimmführungen arbeitenden Satz, der von aller puccinesken Weichheit und Süße ſehr weit entfernt iſt und ſie nur an einer einzigen Stelle (II/13) in der bekannten Oktavierung mit „hineingeſchalteter" Akkordik vorübergehend heraufbeſchwört. Sonſt liebt der Bearbeiter ein volles, kräftiges orcheſtrales al Fresko, wuchtige Akkordik und ein bis zum „Kniffligen" und „Unbequemlichen" bewegliches und reiches ornamentales rhythmiſches Leben. Alſo von vornherein: nur für gute, fertige Pianiſten! Dieſe aber werden von dem pianiſtiſch klang- und wirkungsvollen, dankbaren Satz — er erinnerte mich in ſeiner ſatten, flächigen Farbigkeit oft an den Klavierpart in den Liedern des früher vielgeſungenen Deutſchruſſen Alexander Schwartz —, von den gelegentlichen „impreſſioniſtiſch"-klangmaleriſchen und -klangpoetiſchen Elementen (II/17 Strandlied) und der ebenſo tiefen wie zarten Poeſie namentlich der melancholiſchen und traurigen Weiſen und bezaubernden Naturpoeſien ebenſo entzückt ſein, wie von der überaus eigenen, feinfühligen und exotiſch gefärbten Harmonik.

Was von dieſem Liedgut alt, was — außer dem „Tangoun-Miyozu" — neu iſt, entzieht ſich

meiner Kenntnis. Schade, daß der Bearbeiter seiner Sammlung nicht ein kurzes einführendes Vorwort mitgab und die japanischen Titel der einzelnen Melodien, außer zwei (II/14 „Kirschblüte“, 17 „Strandlied“), nicht übersetzte oder wenigstens ihren Ideenkreis kurz verdeutlichte; so ist man ausschließlich aufs rein Musikalische angewiesen.

Den Linzer und ehemaligen Schüler der Münchner Akademie (Klose, Mottl, Kellermann) Laska hat nach opernkapellmeisterlicher Tätigkeit in Linz, Teplitz, Prag usw. der Krieg und die Kriegsgefangenschaft in den fernen Osten, zuerst nach Wladiwostock, dann nach Japan, verschlagen. Heute ist er als Gründer und Leiter des Symphonieorchesters von Takarazuka bei Kobe einer der besten und eifrigsten Pioniere für deutsche symphonische Musik (Beethoven, Brahms, Bruckner!) in Japan. So hat die gütige Mutter Natur seinen bewegten Lebensweg so gestaltet, daß er uns diesen schönen und charakteristischen, auf seinem eigenen Boden erwachsenen und gesammelten japanischen Melodienstrauß schenken konnte. Möchten unsere deutschen Musiker und Pianisten ihm sein Eintreten für sie in Japan danken und sich dieser hübsch ausgestatteten Hefte liebevoll annehmen! Dr. Walter Niemann.

MARKUS KOCH und HANS LANG: Die Singlade. Eine Sammlung von Gesängen für die Schule. Verlag Tonger, Köln. Partiturheft 1.80 Mk.

Heft 1, Frühling und Sommer — Heft 2, Weihnachten — Heft 3, Vom Morgen bis zur Nacht — Heft 4, Scherz und Spiel.

Die Ausgabe ist als eine Ergänzung der Schulliederbücher gedacht und soll nur das neuzeitliche Musikschaffen berücksichtigen. Diese Aufgabe ist sehr gut, die Lösung aber nicht ganz einfach. Hier ist sie den Herausgebern geglückt. Sie bieten in jedem Heft ungefähr zehn Chorlieder im 2—4-stimmigen Satz zu gleichen Stimmen — zu einigen treten Melodieinstrumente — von Unger, Grabner, H. K. Schmid, Siegl, Lemacher, Rüdinger, Knab usw. In der Oberstufe sind diese Hefte sehr gut zu brauchen, zumal auch die einzelnen Stimmblätter billig abgegeben werden. H. M. Gärtner.

„WIR TRAGEN DEINE FAHNEN“, zwanzig deutsche Lieder, herausgegeben von Hans Ganßer, Klavierausg. RM. 1.80, Ausg. für Singstimme mit Text RM. —.15. Verlag von Ernst Klett in Stuttgart, Copyright 1934.

Die Sammlung enthält zunächst fünf bekannte vaterländische Lieder, an denen sich Ganßer als berufener Herausgeber in der Auswahl, Notierungsweise und Klavierbearbeitung bewährt. Dann beginnt die Reihe der neuen Kampflieder mit „Deutschland marschiert“ von E. E. Buder (1933). Vom siebenten Lied an beginnt die ganz besondere Bedeutung des Liederbuches. Außer dem bekannten Volkslied „Regiment seine Straße zieht“, das noch eingeschaltet ist, sind alle anderen Lieder Originalkompositionen des Herausgebers. Also einer der häufigen Fälle, daß ein Herausgeber die Gelegenheit benutzt, seine eigenen Produkte an den Mann zu bringen? Nein, hier liegt der Fall ganz anders, und von Konjunktur kann hier keine Rede sein. Dieses Liederbuch kann vielmehr zeigen, wie das Gegenteil von Konjunktur aussieht, und es ist dringend zu wünschen, daß es die Konjunkturerzeugnisse nach Möglichkeit verdrängt!

Schon die Jahreszahlen der Entstehung der Lieder sind aufschlußreich. Mehr noch überzeugt ihr innerer Gehalt, die erlebnismäßige Echtheit der darin enthaltenen Gefühlsenergien. Kommen die Lieder zum Klingen, so wirken sie als Aufrufe, als Erschütterungen, als flammende Proteste und unbeirrbare Bekenntnisse. Die Originalität dieser Melodien wie auch ihrer Untermalung durch das Klavier erklärt sich ganz aus dem unmittelbaren Verhältnisse des Komponisten zum Inhalte der Texte. Es ist ihm nicht darauf angekommen, sich als Musiker damit einen Namen zu machen oder zu beweisen, daß er in dieser oder jener Art in vorderer Linie der Musikentwicklung steht. Er wollte und mußte zeugen und kämpfen für Adolf Hitlers Werk mit den Mitteln des Musikers. Er ist unter den alten Kämpfern der Musiker.

Man wird bei ihm neben ganz einmaligen auch Wendungen finden, die scheinbar an Bekanntes anknüpfen. Aber eben nur scheinbar, wie es der volkstümliche Ton und die Notwendigkeit, eine für mehrere Strophen in gleicher Weise passende Melodie zu finden, mit sich bringt. Gerade die Kunst des Strophenliedes, die so darniederlag, hat Ganßer mit überlegener Hand gemeistert. Nur einem ausgezeichneten Musiker von den reichen Erfahrungen und der Durchbildung, wie sie Ganßer eignet, konnte es gelingen, das Niveau des „patriotischen Liedes“, das doch lange Zeit hindurch geschmacklich im allgemeinen ziemlich tief war, so zu heben. Es handelt sich eben letzten Endes nicht um eine Angelegenheit des bloßen ästhetischen Wertes, sondern um die innere Echtheit. Erst die Kämpfer aus der Umgebung Adolf Hitlers haben das Erlebnis „Deutschland“ wieder so neu und unbedingt gehabt, daß es einen solchen innerlich echten Niederschlag auch im Liede haben konnte. Ganßers Vertonung von Dietrich Eckarts „Deutschland erwache!“, die 1922 Adolf Hitler gewidmet ist, kann man als Ausgangspunkt einer neuen Ära des deutschen völkischen Kampflieds ansehen. Sie ist meines Wissens von Eckart selbst unter mehreren anderen Vertonungen als die beste und maßgebende bezeichnet worden, wie sie auch Adolf Hitler's unbedingte Zustimmung gefunden

hat. Dieſer hat auch die Notwendigkeit der möglichſt weiten Verbreitung von Ganſſers Liedern gelegentlich ihm gegenüber betont, wie auch Dr. Goebbels in einem offenen Briefe, der vor einigen Jahren in Hinkels „Kulturwacht" abgedruckt war, auf die einzigartige Bedeutung dieſer Lieder für die Bewegung nachdrücklich hingewieſen hat.

Heute, wo die Bewegung Hitlers das ganze Volk ergriffen hat, iſt es wichtig, ihm dieſe Lieder zugänglich zu machen, damit es daraus den unverfälſchten Geiſt aus der Kampfzeit unmittelbar in ſich aufnehmen kann. Die Lieder können dank ihrer melodiſch-rhythmiſchen Energie auch ohne Begleitung geſungen werden, ſie eignen ſich auch ebenſogut zum Einzelgeſang wie zum Geſang von Gruppen oder auch Maſſen. Es dürfte ſich bei manchen Gelegenheiten empfehlen, bei Klavierbegleitung von einigen der Lieder das Vorſpiel wegzulaſſen, da manche Melodie bei unmittelbarem Eintreten noch energiſcher wirkt und ſolche Vorſpiele immerhin etwas konventionell wirken können. Ob eine Bearbeitung der Melodien für Männerchor gewünſcht werden ſoll, wodurch unſeren Männerchören die Gelegenheit gegeben würde, in ihren Kreiſen ſie noch mehr zu verbreiten, als es durch gelegentlichen einſtimmigen Vortrag zu erreichen ſein dürfte, das iſt angeſichts ihrer beſonderen Eigenart ſchwer zu ſagen. Jedenfalls dürfte nur Hans Ganſſer ſelbſt ſolche Bearbeitungen vornehmen, und keinesfalls dürften ſie im herkömmlichen Männerchorſtil erfolgen. Bis dahin ſollten aber neben den Schulen, den S.A.- und S.S.-Formationen, den Arbeitslagern, den Studentenkorporationen, den einzelnen dafür geeigneten Sängern u. ſ. w. auch die Männerchöre ſich mit der einſtimmigen Faſſung der Lieder vertraut machen. Es iſt bereits erwieſen, daß das Erlernen der Melodien, die dank ihrer Naturwüchſigkeit ſehr bald wirken, als hätte man ſie immer ſchon gekannt, keine beſonderen Schwierigkeiten macht. Möchten aber auch Lehrer und Dirigenten ſich nicht durch die Eigenart und Vollgriffigkeit der Klavierbegleitung davon abhalten laſſen, ſich mit dieſer zu beſchäftigen, um bei gegebener Gelegenheit durch ihre Zufügung den Liedern noch die Steigerung zu geben, die ſie dadurch in vielen Fällen, bei akuſtiſch geeigneten Verhältniſſen, gewinnen können.

Soviel ich weiß, gibt es für einige der Lieder — und bei weitem nicht alle ſind in der beſprochenen Ausgabe enthalten! — auch eine Bearbeitung der Begleitung für Orcheſter.

Was den rein politiſchen Wert ſolcher Lieder anlangt, ſo erinnere man ſich an einen Ausſpruch Bismarcks: „Ich zähle das deutſche Lied zu den Imponderabilien, die mich in meinen Einigungsbeſtrebungen Deutſchlands aufs Trefflichſte unterſtützt haben. Wenige mögen ſich noch der Zeit erinnern, in der Beckers Rheinlied ‚Sie ſollen ihn nicht haben' aufkam. Das Lied war im großen Kriege für mich ſo wertvoll, als wenn ich zwei Armeekorps mehr am Rheine ſtehen gehabt hätte!"

Auch Adolf Hitler weiß den Wert eines mitreißenden Liedes auf den Geiſt ſeiner Bewegung wohl zu ſchätzen. Er hat ſich darüber wiederholt ausgeſprochen, ſo in der Hochſtimmung am Feſtabend des 1. Parteitags im Januar 1923 in München, wo er dem Komponiſten von „Deutſchland erwache!", das er zum Sturmlied der NSDAP beſtimmte, nach dem Vortrag desſelben unter der Leitung des Komponiſten dieſem die Hand ſchüttelte mit den Worten: „Das kann ich Ihnen überhaupt nicht genug danken, was Sie der Bewegung mit dieſem Lied gegeben haben!" Auch vom Standpunkte des Muſikers aus erweiſt ſich dieſes Urteil als treffſicher.

Prof. Dr. Karl Haſſe.

Orgelmuſik.

GOTTFRIED RÜDINGER: Sonate zu drei Stimmen, op. 89. Muſikverlag L. Schwann, Düſſeldorf.

HEINRICH WEBER: Introduktion und Doppelfuge in fis-moll für Orgel, op. 9, Nr. 2. Muſikverlag L. Schwann, Düſſeldorf.

Die vorliegende Orgelſonate Gottfried Rüdingers iſt ein, wie die meiſten andern Werke Rüdingers, friſch muſiziertes, ſauber geſchriebenes Stück, das mit ſeiner volkstümlichen, fröhlichen Haltung Spieler und Hörer herzhaft erfreuen kann. „Sonate zu drei Stimmen" iſt als muſikaliſcher Begriff nicht zu verwechſeln mit der „Trioſonate" für Orgel, bei der drei Stimmen obligat geführt ſind. Bisweilen führt der Komponiſt mit glücklicher Kontraſtwirkung die zweite Stimme nur als harmoniſche Füllſtimme durch. Das tut aber dem Werte ſeiner ſchönen Arbeit keinen Abbruch.

Die Introduktion und Doppelfuge fis-moll von H e i n r i c h W e b e r macht den Eindruck eines Werkes, bei dem Vorſatz und Können noch nicht ganz in Einklang gebracht ſind. Nach einigen kräftigen, auch harmoniſch reizvollen Anſätzen der Introduktion folgt eine „Doppelfuge", die an der Kurzatmigkeit der Themendurchführungen krankt. Man ſieht keine Entwicklung, keine „Ausbreitung" der an ſich ſchönen Themen; kaum hat der Komponiſt angefangen, erſtes und zweites Thema gegeneinanderzuführen, da hört auch die Fuge ſchon auf. Weber müßte durch ein ganz eindringendes Studium der Bach'ſchen „Kunſt der Fuge" ſein techniſches Rüſtzeug für derartige Arbeiten verbeſſern. Es wäre ſonſt ſchade für ſeine unbezweifelbare ſchöne Begabung.

Friedrich Högner.

KREUZ UND QUER

Vergessene Meister der Tonkunst: Friedrich Klose.*)

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Friedrich Klose? Ja, wer ist denn das? Die „Jugend“ schüttelt den Kopf: Sie verbindet mit dem Namen Klose irgendwelche unbestimmte historische Vorstellungen, hat vielleicht hier und da einmal etwas über ihn gelesen, aber „Genaues weiß man nicht“. Wenn man aber dann zu verstehen gibt, daß Klose der Musikwelt eine bedeutende Reihe von Schöpfungen aller Art, vom Lied bis zur Oper, vom einzelnen Instrumentalwerk bis zur Messe, zum Oratorium geschenkt hat, dann wird das Kopfschütteln noch stärker. Warum haben „wir“ denn noch nichts von ihm gehört? Lebt er denn überhaupt noch? Ja gewiß — vor zwei Jahren feierte er seinen 70. Geburtstag in Rüstigkeit und Frische.

Die Zeit, die viel zu schnell vorübereilt, die auf ihrem Fluge kaum die nötige Muße zur Beschäftigung mit wertvollsten Vertretern deutscher Musik gewährt, hat den Altmeister Friedrich Klose recht lieblos behandelt. Als Ende des vorigen Jahres Kloses Große Messe in d-moll für Soli, Chor, Orchester und Orgel während der Münchener Bruckner-Festwoche erklang, da waren sich die Zuhörer einig in der Erkenntnis, daß Kloses Musik durchaus „zeitgemäß“ ist, daß der Komponist uns noch vieles zu sagen hat.

Da verlangt man eine Reinigung des deutschen Opernspielplanes von undeutscher Kost. Aber fragt man sich auch mit der gleichen Gewissenhaftigkeit nach geeigneten, fast vergessenen Werken, die dazu imstande wären, die Lücke des Opernrepertoires auszufüllen? Man begrüßt die Wiederentdeckung der deutschen Seele, deutscher Volksmotive für die Bühne. Hat man je daran gedacht daß uns Klose in seiner „Ilsebill“ eine unbestreitbar gehaltvolle, echte deutsche Märchenoper geschenkt hat? Klose nennt dieses Meisterwerk seines Lebens eine „dramatische Symphonie“, und symphonisch ist in der Tat die Behandlung des großen Orchesterapparates, symphonisch ist der ganze Zusammenklang von Märchenstimmung, Natur und Musik in einem traumhaften Vorüberziehen der pausenlos gespielten fünf Bilder. Welche deutsche Bühne wird sich wieder einmal dieser Schöpfung annehmen?

Klose ist ein richtiggehender Schüler von Anton Bruckner, nachdem der 1862 in Karlsruhe Gebürtige zunächst eine kompositorische Lehrzeit bei V. Lachner und Ad. Rudhardt durchmachte. Im Jahre 1906 sehen wir ihn als Lehrer am Basler Konservatorium, ein Jahr später als Nachfolger Thuilles an der Münchener Akademie, wo er bis 1919 tätig war. Er hat den Titel eines Professors, wurde zum Mitglied der Berliner Akademie der Künste ernannt. Wertvoller als diese äußerlichen Ehrungen ist die große Schar seiner künstlerischen Gefolgschaft, die ihm unverändert die Treue hält, weil sie in Friedrich Klose einen musikalischen Führer erkannt hat, der in der konzessionslosen Ehrlichkeit seiner künstlerischen Gesinnung und in seiner hohen, unbeirrbaren Achtung vor den metaphysischen Geheimnissen der Kunstoffenbarung ein vorbildlicher Charakter ist.

Freilich muß man sich die Mühe machen, den Tonsetzer in seiner künstlerischen Abgeschlossenheit persönlich einmal aufzusuchen. Kloses Musik will erworben, will erobert sein. Hinweise auf die musikalische Seelenverwandtschaft mit Hans Pfitzner, auf ältere Meister von Berlioz bis Bruckner sind müßig, wenn sich mit dieser Vorstellung nicht der Begriff einer bedeutenden Persönlichkeit eigenen Wertes verbindet. Klose hat in seiner gewaltigen sinfonischen Dichtung „Das Leben ein Traum“ (für Orchester und Orgel, Frauenstimmen, Deklamation), uraufgeführt 1899 unter Felix Mottl in Karlsruhe, ausdrücklich die Anweisung gegeben: „Die Ausübenden bleiben insgesamt dem Auge des Hörers verborgen, der Konzertraum wird verdunkelt!“ Diese kleine Einzelheit ist bezeichnend für die gesamte Einstellung des Künstlers zur Musik. Und so erblicken wir Kloses Eigenart in einer auf das Jenseitige hindeutenden Kunstauffassung. Seine Kunst — nach den Worten Wilhelm Zentners — „wird

*) vgl. hiezu auch das Friedrich Klose-Heft der ZFM (Januar 1930).

durchweht von dem Odem der Transcendenz. Hinter den äußeren Erſcheinungsformen ſteht ihr die „Idea“, das ewige Urbild. „Ideenmuſik“, das Wort in einem letzten, metaphyſiſchen Sinne gefaßt . . .“ Sollte ein ſolcher Künder uns wirklich nichts mehr zu ſagen haben??

Brief an Walter Niemann.

(Entnommen dem „Völkiſchen Beobachter“, Süddeutſche Ausgabe.)

Hochverehrter Meiſter!

Meiſter! Schon während ich das Wort ſchreibe, ſehe ich die Naſen jener Vielzuvielen ſich rümpfen, die Sie mit Wohlwollen und Duldung ſchätzten, aber nie ein Wort zuviel geſagt haben wollten, wenn es galt, das Fünklein der Seele, das in Ihren kleinen, ſo behutſam geformten Werken ſo deutſch lebt, unter den Aſpekt der gültigen Werte zu ſtellen. Aber Meiſter trotzdem! Durch die Liebe der Freunde und die Verehrung der Kenner! Sie haben dieſen kleinen Funken, der in der deutſchen Seele gerade in dieſen dunkleren Monaten des Jahres ſo ſtark glüht, wieder uns allen ſichtbar gemacht, die wir mit unſerem Wollen einer ſtarken Zukunft zuſtreben und doch nie das Köſtliche der Seele vergeſſen können. Es iſt kein Zufall, wenn dieſer Brief der Huldigung eines Jungen gerade in dieſer winterlichen Zeit Sie erreicht, ebenſo wie es kein Zufall iſt, wenn die erſte Bekanntſchaft mit Ihrem Werk bei mir ſich in den Weihnachtstagen ereignete. Sie haben Ihr Werk aus einer ſo innerlichen Bildung und einer ſo herzlichen Durchſeelung geſchaffen, wie ſie nur in dieſer Zeit zwiſchen Äpfel, Nuß- und Mandelkern ſo heimlich für uns alle bis weit in das Neue Jahr herein lebt. *Ihre* Zeit war immer in allen Deutſchen lebendig, wenn auch *unſere* Zeit der Ihren oft gegenüberſtand.

Wir Jungen mühten uns, zwiſchen den Formproblemen und den Labyrinthen der neuen Muſik den rechten Weg zu finden. Wir ſagten dem Klavier Valet, weil wir glaubten, daß ſeine Möglichkeiten erſchöpft ſeien. Einige von uns bewunderten zuerſt die Exaltation der Moderne auf dieſem Gebiet, weil ſie die Anläſſe des Willens ſchon als das Ergebnis des Könnens betrachteten, weil durch die Überſpitzung des Form-*Denkens* das Form-*Gefühl* ihnen abhanden kam. Andere liefen falſchen Propheten nach, weil ſie in das Chaos der Richtungen ihre eigene Verwirrung verſtrickten.

So ſtand es mit uns Jungen, und offen wollen wir das bekennen; wir hätten nie aus dieſem Chaos herausgefunden, wenn nicht immer noch der Inſtinkt lebendig geweſen wäre, der im Kampf zwiſchen der *Schöpferkraft* und dem *Schöpferwillen* zuerſt auf die *Kraft* bedacht iſt, ehe er den Willen frei ſpielen läßt.

Einige von uns begannen mit der Klärung ihres *politiſchen Gefühls* und lernten — hatten es doch alle Deutſchen nie ganz verlernt — den Grund dieſes unſeres politiſchen Gefühls wieder erkennen im Inſtinkt, der uns treibt, das Erbe unſeres Volkes zu erhalten. Viele glaubten damals, in dieſer Grenzziehung habe eine erſte ſelbſtgewollte Reſignation unſeres Volkes ihren Ausdruck gefunden; aber ſie ſahen bald, daß alle Berge der Zukunft erſt dann bezwungen werden konnten, wenn die Kraft ſich wieder auf ſich ſelbſt ſtützte. Wenn wir an Tagen beſonderer Spannungen gegen dieſe Beſcheidung anſtürmten, ſo möge man das unſerer Jugend zurechnen, die ſelten rückwärts ſchaut, ja, die noch freudiger vorwärts ſchaut, ſeit ſie weiß, daß das Erbe der Ahnen geſichert iſt.

Aber in den Kampfpauſen ging es uns allen immer wieder wie Volker mit der Fidel in Etzels Schloß. Wir dachten rückwärts und ſahen die Fabeltiere unſerer Kindheit, wir ließen den Bilderbogen unſerer Jugend traumhaft an uns vorüberziehen. Aber dann öffnete ſich ſogleich das Leben um uns und verzauberte den Tag und die Stunde in ein altes Bild oder einen Klang, ſo lieb und vertraut und uns ſo neu und wahr, als ob wir zum erſten Male ihm wieder begegnet wären.

Als wir ſo Gefallen am Kleinen wieder fanden, weil es die Wahrheit auch noch im Schein widerſpiegelte, da kamen Männer wie Sie zu uns und zeigten allerlei klingendes Ranken-

werk, Miniaturen, ſo klar und ſtark in ihrer Freude, Bilder aus deutſchen Städten und Landſchaften und manches aus fremden Ländern und verzauberten uns damit.

Wir formten uns ein Bild von Ihnen und Ihrer Welt und ſtellten uns vor, daß alles, was Sie machten, von der Hand der Liebe geformt und von einem Ohr, das die Sprache der Dinge zu hören weiß, vernommen worden ſein mußte. Man ſagte uns, daß der Weſten in Ihrem Werk ferne nachklinge; aber wir fanden, daß Sie alles auf eine ungemein deutſche und gemütvolle Weiſe für uns gewonnen hatten. Wir mußten Ihr feines Gefühl bewundern. Und dann gab man uns zu, daß Sie es eigentlich waren, der die Klaviermuſik wieder dem Dornröschenſchlaf entzaubert hatte. Einige verübelten es Ihnen, daß viele Ihrer Stücke irgend ein Thema der Natur darſtellten, während wir doch alle ſchon wußten, daß ein guter Titel über guter Muſik auf einen feinſinnigen Poeten ſchließen läßt, aber nie und nimmer auf einen ſchlechten Muſikanten. Und dann ſpielten wir Ihre Rondinettos und hörten Ihre Waſſer-Paſtelle, Ihre Bilder vom Chiemſee und vieles andere, und vergaßen darüber den Gelehrtenſtreit. Lehrten Sie doch uns allen, daß die Muſik nur dann zur großen Form einſtmals wieder durchſtoßen wird, wenn jene Konzentration des Gefühls, wie ſie Ihr Werk auszeichnet, die gewaltige Flamme des Schöpfergeiſtes genährt hat. Mag der Kampf um die Neuordnung der Welt die elementarſte Anſpannung der Kräfte des Willens notwendig machen, in der Kunſt gilt der Rhythmus des Blutes, und dieſer Rhythmus pulſiert und wird nur erkannt von denen, die aus der eigenen Natur ſchöpfen und nichts anderes wollen als das, was ihre Natur ihnen gab.

In dieſem Sinne ehren wir Sie, einen Zauberer unſerer Tage, zugleich als einen Meiſter der echten, aus der lebendigen Wirklichkeit ſchöpfenden Romantik, einen Meiſter des feinſten Formgefühls für die Muſik der kleinen Dinge. Ein Meiſter iſt nicht nur der, der große Quadern formt und türmt, ein Meiſter kann auch der genannt werden, der das, was er fühlt, ſo ausſpricht, daß alle, die ihn verſtehen können, wiſſen: in dieſem Werke hat einer ſein Beſtes gegeben. Möge Ihr Werk in allen bald ſo lebendig ſein, daß es weiterhin Verzauberte ſchaffe wie bisher.

Ihr ergebener

Dr. Erwin Bauer.

Gründung einer Theodor-Streicher-Gemeinde.

Von Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien.

Von Wien aus, der Geburtsſtadt des nunmehr 60jährigen fruchtbaren öſterr. Tondichters Theodor Streicher, erfolgte am 24. März d. J. die Gründung einer „Theodor-Streicher-Gemeinde“, deren Zweck nicht allein darin beſteht, der zu Unrecht in den Hintergrund gedrängten Lebensarbeit Streichers, ſeinem reichen kompoſitoriſchen Schaffen zu erneuter und voller Anerkennung zu verhelfen, ſondern dem in Not und Krankheit geratenen Komponiſten ſelbſt die Mittel zum künftigen Lebensunterhalt und fortgeſetzten Schaffen zu geben. Es ſei gleich ausdrücklich bemerkt, daß es ſich dabei nicht um eine lokale oder auf Öſterreich beſchränkte Anregung handelt, ſondern um die beabſichtigte Auswirkung dieſes ſchönen und unterſtützenswerten Planes über das ganze deutſche Sprach- und Kulturgebiet. Iſt doch Theodor Streicher ein Urenkel jenes Andreas Streicher, der, als der Freund Schillers in der deutſchen Literaturgeſchichte, und dann als Gemahl der berühmten Nanette, geb. Stein, die Beethoven betreut hatte, in der Geſchichte des Klavierbaues eine bedeutſame Rolle geſpielt hat. Die Leitung der Klavierfabrik ſeines Vaters Emil Streicher zu übernehmen, konnte den jungen hoffnungsvollen Theodor freilich nichts bewegen, denn er fühlte von allem Anfang an den Drang und die Befähigung zum ſchaffenden Künſtler in ſich. Aber dieſe Hoffnung hatte nicht getäuſcht, weder ihn noch ſeine Mitwelt, denn die von ihm vertonten „Wunderhorn-Lieder“ haben ſchon vor einem Vierteljahrhundert, in Deutſchland Beachtung und Anerkennung und, was vielleicht noch wichtiger iſt, ihre Aufnahme in die Programme der namhafteſten deutſchen Sänger gefunden. Seither hat uns Streicher dann mit einer Fülle weiterer koſtbarer Lyrik beſchenkt, aus welcher wir bloß, als Verkörperungen beſonderer lyriſcher Stil-

richtungen, die großen Gruppen seiner Hafislieder, der Michelangelo- und der Schaukallieder hervorheben wollen.

Streicher ist ja in erster Linie Liederkomponist, sollte aber auch als Schöpfer bedeutender Chor- und Orchesterwerke, so von „Mignons Exequien“ oder der „Szenen und Bilder aus Goethes Faust“, vor allem aber auch als Kammerkomponist, durch sein Streichsextett, die verdiente allgemeine Anerkennung finden. In diesem Sinne nun arbeitet die neubegründete „Streicher-Gemeinde“, und sie hat schon in der gründenden Versammlung gezeigt, daß es ihr weniger um Worte als um Taten zu tun ist. Nach einem überzeugenden Vortrag von Hofrat Max von Millenkovich-Morold über die Bedeutung Theodor Streichers brachte sie eine Reihe von Werken des Tondichters durch erste Kräfte der Wiener Staatsoper zur Wiedergabe. Sie hat damit auch schon neue Freunde gewonnen, und so ist es ihr zu wünschen, daß sie in ihrem Bestreben, ein hohes deutsches Kulturgut zu fördern, durch allseitige Teilnahme unterstützt werde.

Der Mensch Streicher, aus wohlhabenden Verhältnissen kommend, als Vater mehrerer Kinder durch die Verluste der Nachkriegszeit doppelt schwer betroffen, hat ein Anrecht darauf, daß ihm zum weiteren ungehemmten und unverdrossenen Schaffen die Not der Lebenssorgen abgenommen werde. Auch in diesem Sinne also darf und muß die neue „Theodor-Streicher-Gemeinde“ (die ihren Sitz in Wien, I. Goldschmiedgasse 10 hat) alle gut deutschen Musiker und Musikfreunde zur Mithilfe und zum Beitritt aufrufen. An dieser tätigen Freundschaft und Gefolgschaft hängt es, ob ihm die Möglichkeit zur Mehrung des von ihm geschaffenen bedeutsamen deutschen Kunstbesitzes geboten werden kann.

Zu Paul von Klenaus „Michael Kohlhaas“.

Prof. Paul von Klenau sendet uns zum Verständnis seiner Oper und als Ergänzung der Besprechung derselben durch Dr. Fritz Stege im April-Heft 1934 der ZFM folgende Ausführungen:

Das klassische Musizieren war ein Musizieren mit sieben Tönen. Die Tonart ist durch sieben Töne bestimmt, diese sieben Töne werden sowohl melodisch als harmonisch verwendet. Die Töne, die nicht zu den sieben tonartbestimmenden Tönen gehören, werden als tonartfremd empfunden. Werden tonartfremde Töne eingeführt, so entsteht das Modulieren. Durch das Modulieren ist das chromatische Musizieren (wie wir es bei Wagner finden) entstanden. Je mehr die Modulation in den Vordergrund rückt, je mehr die zwölf Töne der chromatischen Tonleiter dem Komponieren zu Grunde gelegt werden, umsomehr entfernt sich die Musik von den klassischen Theorien, die auf der Vorherrschaft der sieben (in moll 9) Töne beruhen. Dadurch werden auch Harmonie und Disharmonie problematisch, denn auch diese zwei großen Mächte der klassischen Musik basieren auf dem Sieben-, resp. Neun-Tonprinzip. Eine auf die Spitze getriebene chromatische Musik droht, da sie das ordnende Prinzip, das die sieben Töne repräsentiert, verläßt, chaotisch zu werden. Alle Cadenzierungen helfen über die drohende Formlosigkeit eines solchen Musizierens nicht hinweg.

Die verschiedenen Zwölftonsysteme (denn es gibt deren mehrere) bezwecken eine Neuordnung der Musik. Das Ziel der Zwölftontheorien ist also das strikteste Gegenteil von einer Zersetzung der Kunst. Atonal musizieren heißt und kann nur heißen: außerhalb der Tonart ohne Rücksicht auf Harmonie und Disharmonie zu musizieren. Atonal musizieren hieße: willkürlich musizieren, wenn nicht ein Prinzip der Ordnung an Stelle der sieben Tontheorie befolgt würde. Ein solches Prinzip ist die Zwölftontheorie, die die Reihenfolge der zwölf Töne als ordnendes Prinzip verwendet. Die Art und Weise wie die Grundreihe aufgestellt wird, ist Sache des Komponisten. Ist aber die Reihe gewählt, so muß sie befolgt werden. „Ihr stellt die Regel und folgt ihr dann.“ Die Lösung des Problems Harmonie und Disharmonie ist durch das Reihenprinzip nicht herbeigeführt. Kann man Harmonie und Disharmonie, wie sie aus den klassischen Theorien hervorgegangen sind, in einer Musik, die konsequent mit zwölf Tönen arbeitet, verwenden? Gibt es tonartbestimmte Zwölftonmusik?

Ich sagte, daß es verschiedene Zwölftontheorien gibt. Meine Zwölftontheorie nenne ich die tonartbestimmte Zwölftontheorie. Ich richte meine Zwölftonreihen so ein, daß ich aus ihnen Harmonie, Disharmonie und Tonartbestimmtwirkende Polyphonien zwanglos ableiten kann. Wie dieses im einzelnen geschieht, würde hier zu weit führen, zu erklären. In meiner demnächst erscheinenden Publikation werden alle diese Fragen ausführlich behandelt. Meine Oper „Michael Kohlhaas" ist das erste Werk, in dem tonartbestimmte Harmonie und Disharmonie verwendende Musik nach dem Prinzip eines Zwölftonsystems geschrieben wurde. Daraus erklärt sich die Tatsache, daß viele Kritiker gar nicht bemerkt haben, daß meine Musik Zwölftonmusik ist. Wer sich aber die Mühe nimmt, die Oper zu analysieren, wird finden, daß abgesehen von den Volksliedern, des Chorals und der Luther-Fuge, meine Musik überall dem Gesetz der Reihenfolge folgt und daß in der Oper keine einzige Note vorkommt, die nicht aus einer der jeweilig zugrundeliegenden sieben Zwölftonreihen abgeleitet werden kann. Zum Schluß möchte ich noch den Vorwurf zurückweisen, daß Zwölftonmusik intellektuelle Musik genannt wird, weil sie eine Theorie befolgt. Das Können eines Handwerks, und zu dem Können gehört Wissen von den Gesetzen der Kunst, ist nicht einsbedeutend mit Intellektualismus. Glaubt jemand wirklich im Ernst, daß ein Bach, ein Beethoven, ein Wagner un-wissend darauf losmusiziert haben. Die Meister haben alle genau gewußt, wie sie die Töne ordneten und welche Theorien sie dabei befolgten. Ohne theoretisches Wissen bleibt das Musizieren Dilettantismus. Für die Musik unserer Zeit tut neue ordnende Gesetzmäßigkeit, die dem ethischen Gehalt entspricht, not. Denn eine zukunftgerichtete, der nationalsozialistischen Welt entsprechende Kunst verlangt ethische Volksnähe und ein handwerkliches Können, das mit allen willkürlichen individualistischen Umtrieben im Reiche der Töne aufräumt.

Zur Berliner Gesamtaufführung von Draesekes „Christus".

Antwort an Dr. Erich Roeder auf sein „Offenes Wort" an mich in Heft 4 d. J. der „Zeitschrift für Musik".

Es ist Ihr gutes Recht, Felix Draeseke für ein Genie zu halten und eine Biographie über ihn zu schreiben. Ich würde Sie darum nicht angreifen. Ebenso ist es mein Recht, Draeseke für kein Genie zu halten, und ich befinde mich mit diesem Urteil in bester Gesellschaft. Denn der überwiegende Teil der Berliner Musikkritik hat, wie Sie selbst zugegeben haben, nach der Aufführung des ersten Teiles des „Christus" sich durchaus ablehnend verhalten. Die Enttäuschung war fast allgemein. Dieses Ergebnis ist umso gewichtiger, als keinerlei persönliche Interessen mehr in das Urteil hineinspielen.

Da Sie von dieser Aufführung offenbar den Beginn einer Draesekerenaissance erwartet hatten, scheint auch Ihre Enttäuschung besonders schwer gewesen zu sein. Sie wurde Ihnen zu einem sehr schlechten Ratgeber und durfte Sie nicht veranlassen, im Zorn über das ungünstige Resultat aus der Schar der Ablehnenden mich herauszugreifen und mit einem in jeder Hinsicht ungerechtfertigten Angriff zu überfallen. Sie begaben sich dadurch auf ein Kampfgebiet, auf dem ich Ihnen mindestens mit gleich starken Argumenten begegnen kann.

Sollte Ihnen in Ihrer Eigenschaft als Kritiker wirklich verborgen geblieben sein, daß der ausgebildetste „Kunstverstand" nichts nützt, wenn es an Inspiration fehlt? Sollten Sie nicht wissen, daß „Erkennungsmarken" auf dem Notenpapier durchaus noch keinen Charakter, keine originale Handschrift zu sein brauchen, sondern daß sie Manier sein können? Ist Ihnen unbekannt, daß man Aussprüche berühmter Wissenschaftler wie zum Beispiel Kretzschmar nicht überschätzen darf, daß sie auf keinen Fall verpflichtende Gesetzeskraft besitzen? Zu Draesekes Lebzeiten hat man begreiflicherweise seine Werke anders eingeschätzt als jetzt nach über 20 Jahren, einem Abstand, der es uns ermöglicht, sie unbefangener beurteilen zu können.

Auf den Vorwurf mangelnder Gründlichkeit habe ich zu erwidern, daß ich, wie Sie selbst gesehen haben, mit großem Interesse und allem Verantwortungsbewußtsein in die Auf-

führung und in die Generalprobe des „Chriſtus“ gegangen bin. Ich hatte ſogar das Vorurteil, es müſſe ſich um eine überragende Schöpfung handeln.

Daß ich mit meiner Kritik des „Chriſtus“ nur das gemeint haben konnte, was ich gehört hatte, alſo den erſten Teil, darüber brauchten Sie keine Reflexionen anzuſtellen. Erwarteten Sie denn von der Kritik, daß ſie nach dieſem erſten Teil überhaupt nicht Stellung nehmen ſollte, und warum zitieren Sie nicht meinen letzten Satz in der A.M.Z., in dem ich verſichere, „wir werden auch ſie (die zwei weiteren Abende) mit unverminderter Bereitſchaft anhören, unbeeinflußt davon, daß uns dieſer erſte enttäuſcht hat“? Ich bedaure auch heute noch, daß der zweite und dritte Teil, wie es ſcheint nicht mehr aufgeführt werden, ſo daß ich verhindert bin, ein Urteil über das ganze Werk zu gewinnen. Dr. Fritz Bruſt, Berlin.

Überwachung der Vortragsfolgen öffentlicher Veranſtaltungen.

Nachſtehend geben wir die Anordnung eines Kreisleiters des Kampfbundes für deutſche Kultur in einem Thüringer Blatt bekannt, ſoweit ſie die Belange von Konzertveranſtaltern betrifft:

An ſämtliche Vereinsvorſtände.

„Auf Grund der vom Landesführer des K.f.d.K. auf der am 7. 4. in Erfurt ſtattgefundenen Amtswaltertagung getroffenen Anordnung hat der K. f. d. K. in Thüringen die organiſatoriſche Vorbereitung für die kommende Neuordnung des kulturellen Lebens im Dritten Reich, die durch die Berufung des Reichsleiters des K.f.d.K., Pg. Alfred Roſenberg, zur Übernahme der geſamten geiſtigen weltanſchaulichen Schulung und Erziehung der Partei und der gleichgeſchalteten Verbände ſowie des Werkes „Kraft durch Freude“ ihre beſtimmende Richtung erhalten hat, durchzuführen. — Der örtliche Leiter des K.f.d.K. hat die Aufgabe, nicht nur die Veranſtaltungen der ihm angeſchloſſenen Vereine zu beaufſichtigen, ſondern das geſamte Kulturleben zu überwachen, und bei Veranſtaltungen, die ſich nicht auf einer notwendigen geiſtigen Höhe bewegen, bzw. die ſich nicht mit den Ideen des Nationalſozialismus vereinbaren laſſen, bei der Ortspolizeibehörde Antrag auf Verbot zu ſtellen.

Ich fordere daher ſämtliche Vorſtände der . . . . Vereine auf, mir 14 Tage vor jeder Veranſtaltung eine Vortragsfolge, ſofern dieſe literariſche oder muſikaliſche Darbietungen bringt, zu ſenden. Dieſe wird von dem betr. Fachgruppenleiter bzw. Referenten der Reichsſtelle zur Förderung des deutſchen Schrifttums geprüft und die Veranſtaltung dementſprechend vom K.f.d.K. empfohlen oder abgelehnt . . .“

Auch wenn man von der guten Abſicht der Anordnung, nämlich alles Undeutſche und mit wahrer deutſcher Kunſt und Kultur nicht zu Vereinbarende aus dem öffentlichen Vortragsſaal zu entfernen, überzeugt iſt, ſo müſſen doch jedem darin Erfahrenen gerechte Zweifel an der glatten Durchführung kommen. In vielen Fällen iſt es gar nicht möglich eine feſte Vortragsfolge 14 Tage vor der Aufführung einzureichen. Ja, es kann vorkommen, daß ein Konzert in viel kürzerer Zeit anberaumt werden muß. Was dann? Namentlich bei Chor- und Muſikvereinen, wie ich aus 25jähriger Erfahrung als Dirigent eines ſolchen weiß, kann die Vortragsfolge nicht immer 14 Tage vor dem Konzert feſtſtehen, weil unvorhergeſehene Hinderniſſe eintreten können. Wie leicht kann der Fall vorkommen, daß ein Chor in letzter Minute abgeſetzt und durch einen älteren ſchon vorgetragenen erſetzt werden muß, weil der erſte nicht zur Konzertreife gebracht werden konnte; oder es kann ein dabei mitwirkender Vereinsſoliſt verhindert werden; oder es kann ein zu dem Konzert verpflichteter Soliſt plötzlich abſagen und es muß ein neuer mit anderem Programm einſpringen. Von der überwachenden und entſcheidenden Stelle des K.f.d.K. wird eine ungeheure Verantwortung und auch Literaturkenntnis gefordert. Der Titel eines Werkes und der Name des Autors verbürgen noch keineswegs die Güte und das Einwandfreie eines Werkes. Welcher Verantwortliche kennt die Chorliteratur ſo genau? Ich wäre in der Lage, Chöre anzuführen mit

ganz unverfänglichem Titel und ganz gemeinem Text und obendrein von Komponisten, die sich bereits einen Namen erworben haben und auch einwandfreie Werke geschaffen haben. Es sei nur auf die früher von Dr. Heuß auf meine Anregung in der ZFM mitgeteilte arge Entgleisung „Chor der Fräulein" erinnert. Da müßte schon die ganze Partitur oder zum mindesten der Text mit eingesandt werden. Bedenklich wird die Sache, wenn an der Spitze der Kreisgruppe des K.f.d.K. als Leiter ein 25jähriger junger Mann steht, der bei gewiß anzuerkennendem guten Willen doch keinerlei künstlerische Vorbildung und auch Erfahrung besitzt. Noch mancherlei Zweifel steigen auf. Bezieht sich die Prüfung bei Chorwerken nur auf den Text oder auch auf die musikalische Einkleidung? Ist auch Gewähr dafür vorhanden, daß ein Werk von einem Nichtarier z. B. von Mendelssohn, Meyerbeer oder Rubinstein der Ablehnung verfällt? Man sieht: mancherlei Bedenken und Zweifel dürften noch zu beseitigen sein. H. B.

Der „Adolf Hitler-Preis".

Bemerkungen zum Volkslieder-Wettbewerb der Dresdener Premièrenbühne.

Von Herbert Wilhelmi, Tilsit.

Die von der Dresdener Premièrenbühne kürzlich gesandten Preislieder zum Volksliederwettbewerb um den Adolf Hitler-Preis werden bei vielen Hörern dieser Sendung einiges Erstaunen ausgelöst haben. Zunächst hat man wohl erwartet, daß die Volkslieder in der Form gesandt werden, in der sie später im Volke Besitz werden sollen. Also ganz abgesehen von dem Inhalt und dem Wert der Melodie, muß die Art der Darbietung allen Ernstes von denen zurückgewiesen werden, die das alte deutsche Volkslied kennen und wissen, welcher Art auch ein neues Volkslied sein muß, um unserem Volke etwas wirklich Lebendes und Dauerndes schenken zu können. Ich habe noch nie Volkslieder im Dorfe und auf der Heide singen hören mit Begleitung von Kammerorchester und Blasmusik. Ich habe diese Lieder auch niemals vierstimmig für gemischten oder Männerchor singen hören, denn diese Art, das Volkslied zu pflegen, war ja bisher Sache von Sängerchören. In diesem Fall handelt es sich dann immer um mehr oder weniger geschickte Bearbeitungen, die immerhin sowohl bei der Ausführung wie bei ihrer Wirkung auf einen kleineren Kreis beschränkt blieben. In der Darbietung durch die Musikpremièrenbühne ist der Kardinalfehler gemacht worden, das ursprüngliche Wesen eines Volksliedes verschleiert zu haben. Aus diesem Grund wird auch das Urteil der deutschen Hörerwelt entsprechend fehlgehen. Wer das deutsche Volkslied als das empfindet, was es ist, wird sich überhaupt nicht an der Abstimmung beteiligen können. Wer sich aber an der Abstimmung beteiligt, ist durch die Form der Darbietung jedes einzelnen Liedes vom Wesentlichen der Beurteilung derart abgelenkt, daß dieses Urteil effektiv überhaupt keinen Wert als Volksstimme haben kann. Bedenkt man ferner, daß der Führer Adolf Hitler selber die Initiative zu diesem Wettbewerb gegeben hat und selber einen Preis gestiftet hat, der seinen Namen trägt und schließt man daraus, was der Führer mit diesem Preis doch zweifellos bezweckte: der von ihm wiedergeborenen neuen deutschen Volksgemeinschaft nach allem, was er uns geschenkt hat, nun auch ein „neues Lied" zu schenken, so begreift man am allerwenigsten den mangelnden Takt, mit dem dieser Wettbewerb durchgeführt wird, denn es ist zweifellos eine Sache des Taktes, diesen Wettbewerb so durchzuführen, daß er der großen und weittragenden Bedeutung entspricht, die ein Adolf Hitler-Preis nach Form und Leistung verlangen darf.

Wie ich mir einen solchen Wettbewerb denke? Man stelle 10 Hitlerjungen oder -mädels vor das Mikrophon und lasse von diesen die Preislieder einstimmig singen; dann, lieber Hörer, wirst Du's spüren, ob es ein neues Lied und ob es ein schönes Lied ist, und dann wirst Du auch empfinden, ob es einem neuen deutschen Wesen entspricht oder nicht, und dann kannst Du urteilen. — Freilich ist dabei noch immer nicht gesagt, daß das Lied, das die große Menge der deutschen Hörer als das beste erkiest, wirklich schon ein neues Lied ist, denn der Führer hat es selber in Nürnberg gesagt, daß es nicht zu erwarten sei, daß die

neue Volkwerdung, in der wir ja noch mitten drin stehen, alsobald ihren künstlerischen Ausdruck finden wird; wenn das Volkslied wirklich künstlerische Äußerung der Volkstumsseele sein soll, wie wir dies bei unsern alten Volksliedern aus früheren Jahrhunderten so gern und begeistert immer wieder auch heute noch feststellen müssen, dann kann man eigentlich noch nicht erwarten, daß aus dem bisherigen Ringen um die Neugestaltung unseres gesamten Volkstums schon ein neuer künstlerischer Ausdruck gewonnen sein kann. Bei dem gewaltigen Weitblick unseres Führers für alle unser Volk angehenden Belange kann ich auch kaum glauben, daß die Absicht bestand, mit aller Gewalt nun einen solchen neuen Volksliedertyp zu „machen". Das widerspricht dem Weg der nationalsozialistischen Idee und widerspricht deshalb auch allen Wegen, die das Schöpferische zu gehen pflegt. Ich finde es herrlich, daß der Führer auch für diese Seite unserer Volksseele ein neues Ziel gesetzt hat und würde es noch herrlicher finden, wenn dieses Ziel so hoch wie möglich gehängt würde als immerwährender Ansporn für unser deutsches Musikertum bemüht zu sein, seinem Volke durch stetiges Streben nach diesem Ziele den schönsten Musikdienst zu leisten.

Aus dieser grundsätzlichen Haltung zum Wettbewerb ergibt sich dann natürlich für die für den Wettbewerb ausgewählten Lieder das entsprechende Urteil. Unter den 11 Liedern ist nicht eines, das etwa den Anspruch erheben könnte, neu und schön zu sein; wie man allerdings aus der großen Zahl der eingesandten Lieder ausgerechnet Typen übelster Liedertafelei herauswählen konnte, wie etwa das Katzenliedchen oder „Neues Singen" (!!), desgleichen ein Lied wie „Ein Landsknecht wollte saufen gehen" in Kabarettaufmachung, wird mir ewig unverständlich bleiben.

O nein, das neue Lied muß anders sein!

Deutsche Musikvolksbildung in der Tschechoslowakei.

Am 24. März dieses Jahres hat unter Leitung des Musikhistorikers der Prager deutschen Universität, Prof. Dr. Gustav Becking, im Saale des Handwerkervereins ein Konzert der Pädagogischen Akademie stattgefunden. Das Gebotene waren a cappella-Chöre. Und zwar waren die Sänger der polyphonen Chöre aus der Zeit vor dem 15. Jahrhundert und der Ludwig-Weber-Sätze aus dem Jahre 1926 nicht Musiker von Beruf, sondern künftige Volksschullehrer von Beruf, die ihre Leistungsfähigkeit vor der Öffentlichkeit erweisen wollten. In diesem Zusammenhang ist in der Presse über das Thema der Umgestaltung der musikalischen deutschen Volksbildung näher referiert worden. Dabei ist die Frage der Reform des Gesangunterrichts an den neunstufigen höheren Lehranstalten in den Kreis der aktuellen Darlegungen in dem Sinne gerückt, daß Musik im wissenschaftlichen Rahmen dieser Institute gelehrt, daß Professoren das Material der Musikgeschichte genau so beherrschen sollen wie die Literaturgeschichte, daß also Musikgeschichte als gleichwertig mit diesem Unterrichtsgegenstand im Lehrplan zu behandeln ist. Mit einer dergestalt umgeschichteten musikalischen Volksbildung verspricht man sich Rückwirkungen auf das gesamte Konzertwesen. Früher hat sich im deutschen Prag der Dürerbund damit intensiv befaßt; wenn in den letzten Jahren die erzieherische Tendenz der Musikabende in den Hintergrund trat, so scheinen nach der Auffassung versierter Sachkenner wirtschaftliche Momente einen starken Einfluß hierauf ausgeübt zu haben. Vielleicht wird eine Besserung der wirtschaftlichen Lage eine Renaissance der musikalischen Volksbildung herbeiführen. — Beim tschechoslowakischen Ministerpräsidenten Malypeter sprach eine deutsche Abordnung vor, in der die kritische Lage der deutschen Musikakademie in Prag dargelegt wurde, die eine Erhöhung der Subventionen bedinge. Von deutschparlamentarischer Seite ist sodann dem Regierungschef nahegelegt worden, daß die Akademie im künftigen Staatsvoranschlag wieder eine selbständige Budgetposition erhalte und nicht, wie das in den letzten Jahren geschehen, in der generellen Abteilung „Musikschulen" verschwinde. Der Ministerpräsident ließ sich von Rektor Finke über den Umfang des pädagogischen Betriebes der Akademie unterrichten und versprach, ihrer Notlage seine Aufmerksamkeit zu widmen. N.

Der neue Gewandhauskapellmeister.

Kurz vor Abschluß des vorliegenden Heftes erreicht uns die Nachricht, daß Hermann Abendroth zum Gewandhauskapellmeister ernannt worden ist. Der „Zug nach dem Osten", der bereits Weisbach nach Leipzig führte, hat uns also auch den Kölner Generalmusikdirektor gebracht. Wenn Abendroth eine so wichtige und einflußreiche Stellung wie seinen Kölner Wirkungskreis aufgibt und dem Rufe an das Gewandhaus folgt, so kann man wohl ohne weiteres annehmen, daß ihn die besondere Eigenart dieses Institutes anzieht und daß die Übersiedelung nach Leipzig für ihn mehr bedeutet als einen bloßen Stellungswechsel. Wir werden dann auch hoffen dürfen, daß er das Gewandhaus aus jenem Schwebezustand herausführt, der sich je länger je mehr zu einer Gefahr für das Institut auswuchs. Nach allem, was wir von ihm gehört haben, ist er eine lebendige, aktivistische Natur, und gerade das wird gebraucht. Übernahme des allergrößten Teils der Konzerte und damit Beschränkung des Gastdirigententums auf ein Mindestmaß, eine großzügige Programmpolitik, die sich in zyklischen Veranstaltungen, stärkerer Pflege zeitgenössischer Tonsetzer und wesentlich erweitertem Repertoire äußert, engere Fühlung mit breiteren Volkskreisen: Diese Voraussetzungen sind wohl die wichtigsten für ein ersprießliches Arbeiten an dieser Stätte. Faßt Abendroth in Leipzig festen Fuß, so werden sich für ihn sicher auch noch andere Wirkungsmöglichkeiten ergeben. Wir heißen ihn herzlich willkommen und erhoffen von ihm eine recht segensreiche Tätigkeit. Horst Büttner.

Buntes Allerlei.

Die Berliner „Kunstwochen". Das vorläufige Programm der diesjährigen Berliner Kunstwochen ist bereits in großen Umrissen festgelegt worden. Die Kunstwochen, die vom 12. Mai bis Mitte Juni stattfinden, werden von den staatlichen und städtischen Einrichtungen unter Förderung des Reichsverbandes „Deutsche Bühne" und der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" durchgeführt. Hervorragende Künstler der Oper, des Schauspiels und des Konzerts haben sich zur Verfügung gestellt, um die Kunstwochen in besonders glanzvoller Weise zu gestalten.

Große Volkskonzerte des Landesorchesters Berlin-Brandenburg unter Leitung von Gustav Havemann und eine Feierstunde der Gemeinschaft „Kraft durch Freude" in der „Neuen Welt" beginnen und beschließen die Kunstwochen. In einem der Volkskonzerte werden die Arbeiterchöre der Deutschen Arbeitsfront zum ersten Male auftreten.

In der Staatsoper dirigiert Furtwängler „Rheingold", „Walküre", „Tristan und Isolde" und „Die Meistersinger"; Kleiber bringt die Neuaufführung des „Don Giovanni" und Richard Strauß, dessen siebzigstem Geburtstag ein Teil der Kunstwochen gewidmet ist, seine Werke „Ariadne auf Naxos", „Intermezzo" und „Die ägyptische Helena". Das Deutsche Opernhaus kündigt vorläufig die „Fledermaus", „Mona Lisa" und „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" und einen Tanzabend an. Das Schauspielhaus gibt die „Braut von Messina", die Erstaufführung von „Musik" von Carl Hauptmann, „Der König", „Faust I" und „Hundert Tage" und die Uraufführung des „Rebell in England" von H. Schwarz.

Das Philharmonische Orchester veranstaltet ein Sinfoniekonzert unter Furtwängler, einen Ehrenabend für Richard Strauß unter dem Münchener Generalmusikdirektor Knappertsbusch und am Tage von Skagerrak (31. Mai) mit dem Kittelschen Chor unter Bruno Kittel das „Deutsche Requiem" von Brahms. Das Rote Kreuz veranstaltet unter dem Protektorat des Reichspräsidenten sein alljährliches Festkonzert unter Schuricht.

In der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses und in den festlich geschmückten Räumen der Königin Luise finden wieder einige Kammermusikabende statt. Die Kammermusikvereinigung Berliner Philharmoniker gibt mit Winfrid Wolf einen Schubertabend, Hermann Diener eine heitere Kammermusik, Ramin, Grümmer und Reinhard Wolf spielen auf alten Instrumenten, Hans v. Benda gibt einen Abend mit Werken um Friedrich dem Großen, Karl Klingler veranstaltet anläßlich des 125jährigen Todestages von Joseph

Haydn einen Kammermusikabend mit Werken des Meisters, die Hochschule für Musik veranstaltet ein Kammerkonzert unter Fritz Stein, und Erich Kleiber dirigiert ein Sinfoniekonzert der Staatskapelle mit Werken von Haydn, Mozart und Schubert.

Die nun schon Tradition gewordenen Schloßkonzerte auf dem fackelbeleuchteten Schlüterhof des Berliner Stadtschlosses werden von dem Philharmonischen Orchester unter Erich Kleiber veranstaltet. Gespielt werden unter Beteiligung des Plaß'schen Bläserchors Werke des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Da die Akustik des Hofes hervorragend ist, werden in diesem Jahre zum ersten Male Sänger und Sängerinnen mitwirken.

In der Singakademie veranstaltet Gustav Havemann einen Abend junger Komponisten, Edwin Fischer gibt mit seinem Orchester einen Mozartabend, Gieseking und Kulenkampff spielen Schubert- und Beethoven-Sonaten und die Musikabteilung der Akademie der Künste veranstaltet ein Orchesterkonzert. — Während der Kunstwochen finden verschiedene Ausstellungen statt.

So umfangreich dieses Programm auch erscheint, so vermißt man doch irgendwelche Darbietungen von besonderer Zugkraft, die der Bedeutung reichshauptstädtischer „Kunstwochen" angemessen sind. Mit Wehmut denkt man an das Toscanini-Gastspiel mit der Mailänder Skala in früheren Jahren zurück. Und nicht einmal eine einzige bedeutsame Erstaufführung in den Opernhäusern — von Uraufführungen ganz zu schweigen?! Und das nennt sich „Kunstwochen"? Es scheint, als segeln nun auch schon die Kunstwochen Berlins im Fahrwasser eines offenkundigen Geschäftsbetriebes. Werke wie die „Ägyptische Helena" werden darum nicht zugkräftiger, wenn man ihnen das Reklameschild „Kunstwochen" umhängt. Es ist kein Geheimnis mehr, daß auch die volkstümlichen Schloßhof-Konzerte im vergangenen Jahre bereits an Zugkraft eingebüßt haben. Vielleicht „ziehen" Gesangssolisten in den bisherigen Orchester-Freiluftkonzerten mehr. Aber wir hatten anstelle der Wiederholung früherer Veranstaltungen eigentlich eine stärkere Betonung neuer Richtlinien erwartet.

Deutsch-nordischer Kulturaustausch. Ein engerer Austausch der Musikproduktion zwischen Deutschland und den skandinavischen Ländern, auf dessen Notwendigkeit die ZFM schon vor Jahresfrist hingewiesen hat, wird nunmehr durch die „Nordische Gesellschaft" systematisch betrieben. Die Vereinigung, die Reichsgesellschaft geworden ist, hat für die Austauschpolitik ein besonderes Büro eröffnet, dessen Vorsitzender Polizeipräsident von Levetzow ist. Den Anfang machte in Berlin unter dem Protektorat des Königlich-Dänischen Gesandten, Kammerherrn Zahle, ein großes deutsch-dänisches Konzert, bei dem der als Komponist über die Grenzen seiner Heimat bekannte Däne Ebbe Hamerik das Philharmonische Orchester dirigierte. Werke von Friedrich Kuhlau und Carl Nielsen sowie Stücke des Dirigenten Hamerik wurden aufgeführt. Der aus Uelzen bei Hannover gebürtige Komponist Friedrich Kuhlau hat den größten Teil seines Lebens in Kopenhagen verbracht und ist bisher in Deutschland nur durch kleinere Stücke bekannt geworden. Seine größeren Orchesterwerke, Kammermusiken und Opern, deren Partituren durch das erschütternde Schicksal seines Lebens und vor etwa hundert Jahren erfolgten Tod erst in letzter Zeit aufgefunden wurden, sind bisher in Deutschland nicht gespielt worden. Hamerik hat es sich zur Aufgabe gemacht, diesen zu Unrecht vergessenen deutschen Komponisten, dessen Melodien im dänischen Volke bei jedermann beliebt sind, auch in Deutschland bekannt zu machen. Im Rahmen des deutsch-skandinavischen Kulturaustausches soll ferner im nächsten Jahr im Einvernehmen mit der Reichsmusikkammer in den größeren Städten des Reiches bei den gewöhnlichen Symphonie-Konzerten ein Nordischer Abend veranstaltet werden. Am 21. März wurde umgekehrt in Kopenhagen zum erstenmal die Matthäus-Passion in deutscher Sprache unter Mitwirkung des Bremer Domchors und des dänischen Staatsorchesters aufgeführt. Auch der Rundfunk soll künftig stärker in den Dienst des Nordischen Gedankens gestellt werden. In Köln wurde kürzlich eine Zweigstelle unter der Anschrift „Westkontor der Nordischen Gesellschaft" gegründet. Die Zentrale der Gesellschaft, die eine prachtvolle Zeitschrift „Der Nordische Aufseher" herausgibt, befindet sich in Lübeck.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Franz Ludwig: „Lambertus-Oratorium", Oper (Bremerhaven).

Richard Franz: „d'Webermadln", Singspiel nach Mozart'scher Musik (nicht zu verwechseln mit dem „Dreimäderlhaus"!!) — Wiesbaden.

Hermann Zilcher: Bühnenmusik zu Shakespeares „Komödie der Irrungen" (Osnabrück).

Kurt Atterberg: „Fanal", Oper (Stockholm).

Konzertwerke:

Friedrich Kuhlau: Klavierkonzert und Ouvertüren (Berlin).

Wolfram Grießbach: Bruchstücke aus der Oper „Ingo" (Dresden).

Heinz Julius Freytag: Lieder mit Klavier (München).

Karl Höller: Hymnen für Orchester (München).

Eberhard Wenzel: „Emmaus", Oster-Oratorium (Dresden).

Oscar von Pander: Fünf Konzertlieder (München).

Fritz Schulze: „Sinfonietta" in vier Sätzen (Dessau).

Werner Egk: „Columbus", weltliches Oratorium (München).

Max Henning: 11. Streichquartett (Rundfunk Leipzig, 13. April).

Herbert Brust: „Masurenbilder" für Orchester (Rundfunk Berlin).

Hermann Ambrosius: „Deutsche Tanzsuite" f. Orch. (in Leipzig am 12. April vom Orchester der kulturpolitischen Abteilung der NSDAP unter Hanns L. Kormann).

Hermann Ambrosius: Zyklus f. Volksinstrumente (Bandonion, Streicher u. Bläser; im Reichssender Leipzig unter Werle).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Wolfgang Riedel: „Der Tod des Johannes A. Pro", Oper (Darmstadt).

Paul Höffer: „Der falsche Waldemar" (Stuttgart, Anfang der nächsten Saison.)

Franz Schubert: „Die Freunde von Salamanka" (Bearbeitung von Joseph Raimer u. H. Mörike. Basel, Maifestspiele).

Wagner-Regeny: „Der Günstling", Oper (Dresden).

Hans Grimm: „Blondin im Glück" (Hannover).

Konzertwerke:

Conrad Beck: Oratorium nach Angelus Silesius (7. Juni, Basel).

Hermann Ambrosius: Variationen und Passacaglia f. Orch. (Dessau, am 14. Mai unter GMD Rother).

Hermann Ambrosius: „Neue Tanzrhythmen" f. Orch. (Reichssender Leipzig, Anfang Mai).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

JOHANN SEBASTIAN BACH-FEIER IN MÜNCHEN

vom 11. bis 15. April.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Der grundlegend neugestaltete Münchener Bachverein, der unter der Führung von Paul Ehlers den Anschluß an den Kampfbund für deutsche Kultur vollzogen und sich damit rückhaltlos zu einem künstlerischen Wirken in artecht deutschem Sinne bekannt hat, gab in einer fünf große Veranstaltungen umspannenden Bach-Feier Zeugnis von dem hohen Wollen, das die neue Leitung beseelt. Die Vortragsfolge war programmatischer Art. Denn nur zu oft hatte der alte Bachverein in den letzten Jahren vergessen, wem er Sinn und Berechtigung seines Daseins verdankte. Kompositionen verschiedenartigster Herkunft wurden da zur Gehör gebracht; Bach selbst fand sich nur in den seltensten Fällen darunter. „Nun wollen wir," so versichert das Programmheft, „J. S. Bach und sein Werk durchaus und für immer in den Mittelpunkt der Arbeit des Münchener Bach-Vereins stellen als den granitenen Fels, auf dem das wundersame Gebäude der deutschen Musik ruht. Johann Sebastian Bach soll und muß für uns Deutsche das künstlerisch ethische Richtmaß und die Goldwaage sein, woran wir die Echtheit und den geistigen Feingehalt aller deutschen Kunst prüfen." Und in der Tat, dieser Vorsatz hat in der überaus eindrucksstarken, erfreulicherweise auch von regster Anteilnahme der Zuhörerschaft ge-

tragenen Feſtfeier, die dem Ehrenprotektorat des Miniſterpräſidenten Siebert unterſtand, erhebende Verwirklichung gefunden.

Freilich ſtand diesmal auch der rechte Mann am richtigen Platze. Denn Chriſtian Döbereiner hatte die muſikaliſche Leitung in Händen. Dieſem Kurwenal der alten Muſik liegt nichts ferner, als nach pultvirtuoſen Lorbeeren zu trachten, und noch minder ſucht er etwa Befriedigung des eigenen Geltungsbedürfniſſes in nachſchöpferiſcher Tätigkeit. Er interpretiert, deutet und entgeheimniſt nicht, denn all dieſe hochtrabenden Verlegenheitsworte treffen nicht den Kern ſeines Wirkens. Döbereiner, in dem noch die alte Überlieferung des Kantors lebendig iſt, „muſiziert" ganz einfach und will nicht mehr als dies. Aber wie er muſiziert! Mit einem von unendlicher Liebe zur Sache ganz und warm erfüllten Herzen, ein ſchlichter, aber begeiſterungsmächtiger Diener am Werke, der ſeinen Führerwillen ganz ohne diktatoriſche Gewaltſamkeit, eher mit einer Art lächelnder Heiterkeit auf die übrigen Spieler überſtrömen zu laſſen vermag. Stets ſtellt er ſeinen ganzen Mann, ſei es als Leiter vom Cembalo oder vom Dirigentenpulte aus, ſei es als Meiſter der Gambe, an die ihn wohl das unmittelbarſte Herzensverhältnis knüpft. Bei Döbereiner begreift man, daß es kaum ein höheres Glück für uns Erdenkinder gibt, als ſich in den Fluten dieſer quellfriſchen Muſik, die noch eins war mit ſich und der Welt und eine Problematik, eine Zwieſpältigkeit im modernen Sinne nicht kannte, an Herz und Gliedern geſund zu baden. Da lebt alles unverkrampft aus ſich ſelbſt, wird bewegt von einer inneren Kraft und gewährt deshalb auch jene durchſtrömende Beſeligung, die den Menſchen erhebt und ſteigert und einem Gipfelpunkte ſeines Lebensgefühls zuträgt. Ja, ſo echt und ſtark war diesmal dieſe läuternde Macht, daß unwillkürlich auch der Zuhörer zum Mitſpieler ward. Die Kluft zwiſchen Ausführenden und Aufnehmenden ſchwand, in der Tat, es war ein Muſizieren in wahrhaft Bach'ſchem Sinne! Neben Döbereiner blieb auch Carl Orff, dem feinen und verſtändigen Kenner alter Muſik, der allerdings um einige Grade preziöſer, nicht mit der kantorenhaften Schlichtheit Döbereiners dirigiert, und dem Chormeiſter des Bachvereins, Karl Marx, manch nachhaltiger Eindruck zu danken.

Den Kernpunkt der Feier bildete die Wiedergabe ſämtlicher ſechs „Brandenburgiſchen Konzerte", die von Döbereiner auf's ſorgfältigſte ſtudiert und mit unendlicher Hingabe geleitet waren. Hervorragende Inſtrumentaliſten, unter denen ſich vor allem Anton Huber (Violino piccolo, Viola d'amore), Placidus Moraſch (Violine), Karl Snoeck (Violine), Herma Studeny (Violine), Theo Müller (Viola), Dr. Willi Schmid (Gambe), Chr. Döbereiner (Gambe), Erich Wilke (Cello), Leonhard Karmann (Kontrabaß), Guſtav Kaleve (Flöte), Max Albrechtskirchinger (Oboe) und Karl Rittner (Trompete) hervortaten, gewährleiſteten eine außerordentliche Höhe der Wiedergabe. Johannes Hobohm erwies ſich, wie ſchon ſo oft bei derartigen Anläſſen, als einer der präziſeſten und ſtilempfindſamſten Cembaloſpieler, die wir gegenwärtig beſitzen. Neben ihm beſtanden aber auch Li Stadelmann, Anna Speckner, Maria Heller, Maria Fahrmüller und Hermann Kloth in hohen Ehren.

Ungemein feſſelnd geſtaltete ſich die Gegenüberſtellung von Vivaldis h-moll-Konzert für vier Violinen und dem nach dieſer Vorlage gearbeiteten a-moll-Konzert Bachs für vier Cembali. Sonſt hörte man von J. S. Bach noch die Sinfonia D-dur aus dem Oſter-Oratorium, die Ouverturen in D-dur und h-moll (für Flöte und Streichorcheſter mit Cembalo), die Sonate C-dur (eine Prachtleiſtung des Döbereiner-Trios!) und das Concerto für drei Cembali. Von Zeitgenoſſen kam außer dem bereits genannten Vivaldi Dietrich Buxtehude mit ſeiner herrlichen Sonate in D-dur (op. 2 Nr. 2) äußerſt gewichtig zu Wort. Sehr glücklich und erfolgreich war auch der Gedanke, Johann Sebaſtians jüngſten Sohn, Johann Chriſtian Bach, in der Vortragsfolge zu Gehör gelangen zu laſſen. Daß man dieſem Meiſter bitter unrecht tut, wenn man ihn heute lediglich „hiſtoriſch" nimmt, zeigte der ſpontane Beifall, den ſeine Schöpfungen weckten. Rezitativ und Arie aus „La clemenza di Scipione", ein virtuoſes Koloraturſtück mit einem Quartett konzertierender Inſtrumente (Geige, Flöte, Oboe und Cello), feſſelt freilich in der Hauptſache durch die ſichtbaren Beziehungsfäden, die ſich zur „Marternarie" aus Mozarts „Entführung aus dem Serail" hinüberſchlingen, aber bei den beiden Sinfonien in B-dur und Es-dur mußte jedem angeſichts ſo edler Anmut und Beſeelung des Ausdrucks das Herz aufgehen. Wie reizend iſt das Andante der B-dur-Sinfonie mit dem wahrhaft ſüßen, aber niemals ſüßlichen Oboenſolo (Max Leucht blies es voll fließender Kantilene), in der Tat eine Entrückung in elyſäiſche Gefilde! In der Es-dur-Sinfonie werden zwei Orcheſter ſich dialogiſierend gegenübergeſtellt; der feine Humor ihrer Unterredung, ihres Frage- und Antwortſpiels ſprühte in unverwelkter Friſche und Mozart'ſcher Schalkhaftigkeit.

Der Geſang gelangte mit vom Chor des Bachvereins voll echten Stilgefühls geſungenen Paſſions- und Oſterchören von Johann Eccard, Orlando di Laſſo, Thomas Stoltzer, Ludwig Senfl und Johann Walter zu ſeinem Recht. Vorzüglich gelang auch die fünfſtimmige Motette „Jeſu meine Freude" von J. S. Bach. Hellen Jubel löſte das

Duett „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten" aus der Kirchenkantate Nr. 78 „Jesu, der du meine Seele" aus, und auch die das Fest beschließende Kantate zum Geburtstage des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels „Was mir behagt, ist nur die munt're Jagd" war ein Leckerbissen für den Gaumen der Feinschmecker. Anny van Kruyswyk mit ihren federleicht schwebenden Koloraturen, die warm beseelende Art von Felicie Hüni-Mihascek, der edle Alt von Irma Drummer, Walter Carnuth als vorzüglicher Vertreter des Tenor- und Theo Reuter als jener des Baßparts bewährten sich als wünschenswert stilbewußte Bachinterpreten.

Am Vormittage des letzten Tages hatte man endlich nach der zu Bachs Zeit üblichen Ordnung einen Festgottesdienst in der Lukaskirche eingeschaltet, bei dem das Orgelpräludium in Es-dur (Hermann Sagerer), das Choralvorspiel „Jesu meine Freude", die Es-dur-Fuge sowie die Kantate Nr. 104 „Du Hirte Israel, höre" zu echter Weihe erklangen.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 2. März: J. S. Bach, Fantasia c-moll (vorgetr. v. G. Ramin), — Jac. Gallus: „Adoramus te", Mot. f. 6st. Ch. — H. Schütz: Psalm 6 f. 2st. Ch. — H. Schütz: Schlußchor a. d. Matthäuspassion.

Freitag, 9. März: Georg Böhm: Choralpartita „Ach wie flüchtig" (vorgetr. v. G. Ramin). — Christoph Demantius: Aus der Johannespassion, 6st.

Freitag, 16. März: J. S. Bach: Partita über „Sei gegrüßet" (vorgetr. v. G. Ramin). — Christoph Demantius: Aus „Weissagung des Leidens und Sterbens Jesu Christi", 6st. — Chr. Demantius: Aus der Johannespassion, 6st.

Freitag, 23. März: Joh. Pachelbel: Präludium d-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — Chr. Demantius: Weissagung des Leidens und Sterbens Jesu Christi a. d. 53. Kapitel des Propheten Esajae, 6st. (Urauff.). — Sam. Scheidt: Orgelchoral: „O Lamm Gottes unschuldig" (vorgetr. v. G. Ramin). — Chr. Demantius: Passion nach dem Evangelisten Johannes, 6st. (Urauff.)

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, den 17. März: Joh. Seb. Bach: Choralvorspiel „O Lamm Gottes unschuldig" für Orgel. — Orlando di Lasso: Motette für die Passionszeit „Tristis est anima mea". — Arnold von Bruck: Das Judaslied. — Albert Becker: Geistlicher Dialog aus dem 16. Jhdt. für Altsolo, Chor und Orgelbegltg.

Sonnabend, den 24. März: Kurt Thomas: Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus für 8stimm. gem. Chor a cappella op. 6.

Sonnabend, den 31. März: Eberhard Wenzel: Emmaus, Kammeroratorium für Soli, Chor und Kammerorchester (dem Kreuzchor gewidmet, Ur-Aufführung).

BONN. Der diesjährige Konzertwinter begann mit zwei Sondersymphoniekonzerten des Städtischen Orchesters. Das erste Konzert, am 3. Okt. dirigierte Prof. Josef Pembaur. Es trug die Überschrift: Musikalische Bildnisse aus Sage und Geschichte. Auf dem Programm standen die Ouvertüren zu „Coriolan", zum „Fliegenden Holländer", zur „Iphigenie in Aulis" und zur „Genoveva", sowie Wagners „Faustouvertüre". Das Orchester folgte der hinreißenden Stabführung Pembaurs mit voller Hingabe. Darum klangen die Werke besonders schön; denn Pembaur legte Wert auf die Klangwirkung, auf den vollendetsten Vortrag jeder melodischen Linie, vor allem aber auf die klarste Gliederung im Aufbau. Als Solist spielte er zwei Legenden von Liszt: „Der hl. Franz von Assisi, den Vögeln predigend" und „Der hl. Franz von Paula, über die Wogen schreitend". Er spielte in der ihm eigenen Art, das Virtuose völlig zurückstellend. — Das zweite Konzert, am 19. Oktober, leitete Professor Hans Pfitzner. Er dirigierte eigene Werke. Auf das Vorspiel zum „Christelflein" folgten zwei Werke, die an die Zuhörer hohe Anforderungen stellten: das Klavierkonzert (Werk 31) und die Symphonie in cis-moll, nach dem Streichquartett vom Jahre 1925 geformt. Das Klavierkonzert spielte Fräulein Maria Koerfer mit straffer, fast männlicher Kraft, sodaß seine symphonische Wirkung ganz zur Geltung kam. Die aus kammermusikalischem Geist gestaltete Symphonie ist ein besonders beglückendes Werk. Denn die überlegene thematische Arbeit verbindet sich mit einem Klangsinn, der geradezu ins Metaphysische hineinreicht, also dem Charakter unserer deutschen Musik voll entspricht. Das Finale klingt besonders „fortschrittlich" (im guten Sinne des Wortes), und es wirkt erhaben und erhebend. — In beiden Konzerten wurden die Leiter stürmisch gefeiert, und sie gaben die Ehrung gern an das Orchester weiter, dessen Lob übrigens Prof. Pembaur noch in einem Dankschreiben aussprach.

Das erste Symphoniekonzert, am 2. Nov., leitete der neue Städtische Musikdirektor Gustav Claf-

fens. Gleich in Schumanns Symphonie in d-moll zeigte er sich als tief musikalischen und musikantischen Gestalter; er schöpfte die Leidenschaft und Gefühlstiefe Schumanns ganz aus. Die beiden folgenden Werke, Pfitzners Violinkonzert und Strauß' „Heldenleben", rundeten das Bild der deutschen musikalischen Romantik ab, jedoch so, daß Pfitzner als der bei weitem innerlichere Meister erschien. Fräulein Andrea Wendling (Stuttgart) spielte das Violinkonzert mit beachtlicher Musizierfreudigkeit und mit Klanggröße, sodaß es doch „dankbar" klang. Die Partitur Pfitzners und das „Heldenleben" meisterte Gustav Claßens mit künstlerischer Überlegenheit.

Der Städtische Gesangverein stellte sich in seinem ersten Konzert am 28. Nov. in den Dienst der Aufführung von Josef Haas' Oratorium „Die hl. Elisabeth". Gustav Claßens leitete, und der Dichter, Pfarrer Dauffenbach, deklamierte selber. Da der Komponist zugegen war, konnte er sich an der vorzüglichen Wiedergabe erfreuen. Er bezeichnete diese Aufführung als eine der besten, die er gehört habe. Die Zuhörer bekamen tiefe Eindrücke von diesem echt volkstümlich-religiös abgestimmten Werk, das zugleich aufrüttelt und in die Welt des Übersinnlichen hineinführt. Als Solistin deutete Helene Fahrni (Sopran) die Rolle der Elisabeth poesievoll und bezaubernd im Klang ihrer Stimme. — Am 26. Nov. ging ein Josef Haas-Abend voraus mit zwei Höhepunkten: den „Gesängen an Gott" (Werk 68) nach Texten von Jakob Kneip und der Symphonischen Suite in vier Sätzen „Tag und Nacht", nach Dichtungen von E. L. Schellenberg. Beide Werke sang Frau Else Verena-Mann mit tiefster Verinnerlichung und reifer Kunst. Ihre Ausdeutung kam besonders den wertvolleren Texten von Kneip zugute. Der Komponist begleitete die Lieder selbst am Flügel. Gustav Claßens legte die Partitur der Suite mit vollendeter Kunst aus. Am Anfang des Programms standen die Variationen und das Rondo über ein altdeutsches Lied für Orchester (Werk 45), ein Stück, das phantasievollste Abwechslung mit größter Formvollendung verbindet.

Am 2. Dez. stellte sich das Orchester und der Städtische Gesangverein für das Festkonzert zur Eröffnung des E. M. Arndt-Hauses (Arndt-Museum) zur Verfügung. Zu Beginn spielte Universitätslektor Bauer das Händelsche Orgelkonzert in g-moll; dann sang der Chor Brahms' Schicksalslied, und die dritte Symphonie Beethovens beschloß den Abend.

Die Reihe der Kammermusikkonzerte eröffnete das Dresdner Streichquartett. Es spielte Beethoven (Werk 18/5), Schumann (Werk 41/3) und Tschaikowsky (Werk 11). Das Zusammenspiel war vollendet in abgewogener Dynamik (überraschende Pianissimi), in geschliffenster Rhythmik und schönstem Klang.

Zum Schluß sei noch ein Konzert des Kölner Domchors unter Leitung von Prof. Mölders erwähnt (50 Knaben- und 23 Männerstimmen), das im Rahmen der „Deutschen Bühne Bonn" stattfand. Auf dem Programm standen a cappella-Gesänge von Vittoria, Lasso und Palestrina. Einleitend sprach Prof. W. Kurthen über den Geist und die Form der Musik dieser Meister und setzte die Unterschiede auseinander, die zwischen ihnen und der Musik Bachs, Mozarts u. s. w. bestehen. Die Darbietungen waren im Chorklang höchst eindrucksvoll und in der Klarheit der einzelnen Stimmen überragend. Johannes Peters.

BREMEN. (Konzert-Winter 33/34 — 1. Hälfte.) Die „Philharmonische Gesellschaft" alten Stils besteht nicht mehr. Die bremische Regierung hat Herrn Senator Vogts mit der Führung beauftragt. In seinen Händen liegt die Gesamtorganisation der Verwaltung und der zu veranstaltenden Konzerte. Neben der üblichen Montags- und Dienstags-Reihe der Konzerte sind solche populärer Art (geringe Eintrittspreise und eingängige Programme) eingerichtet. Die meisten Veranstaltungen dirigiert GMD Wendel, als Gäste erscheinen unser 1. Opernkapellmeister Karl Dammer und GMD Stöver. Reich ist bis jetzt die Ausbeute nicht gewesen. Neu war hier Pfitzners Sinfonie in cis-moll. Ob sie Ewigkeitswerte umschließt, muß die Zeit lehren. Max Trapp's Divertimento für Kammerorchester verrät ein frisches Musikantenherz, ohne die Seele des Hörers in lebhafte Schwingungen zu versetzen. Walter Stöver vermittelte das Werk. GMD Wendel führte den „Judas Maccabäus" zum Siege und Karl Dammer zeigte sich in Bruckners 7. Sinfonie als Dirigent von Format. An der klaren Gliederung und dem wundervollen runden Klang konnte der Kritiker seine helle Freude haben. Das sonst kühle Bremer Publikum feierte Karl Dammer aufs herzlichste.

„Bremer Musik-Abende": Leitung Richard Liesche. Als Gast der Thomaner-Chor unter Straube. Ein ungetrübter Genuß vom ersten bis zum letzten Tone. Solche Werke wie Schein's „O Domine" werden Jahre nachklingen. R. Liesche hatte sich mit seinem Domchor in der Hauptsache der „Moderne" verschrieben. In Heinz Schuberts Hymnus macht sich ein Mangel an Geschlossenheit bemerkbar, im Ganzen ist's aber ein bedeutendes Werk. In Ulrich Hildebrandt's Reformations-Kantate ist zu wenig Eigenes, um auf die Dauer interessieren zu können. Hermann Simon, Klopstock-Triptychon: Der 1. (gemischte) Chor mit 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken ist der bedeutendste Teil (11. Gesang Messias).

Originell die Zeile „Auferstehn ...". Die unaufdringliche Verwendung des Blechs ist rühmend anzuerkennen. Der 2. Satz: Wechselgesang zwischen Sopran- und Alt-Solo mit Cembalo fällt ab. Im 3. Teil (Messias, 18. Gesang) betätigt sich ein Männerchor (3stimmig) nichtssagend und melodisch reizlos. Ob das Werk ein dauernder Besitz der deutsch-lutherischen Kirche bleiben wird, sei dahingestellt. Auf anderem Boden ist die Motette von Karl Gerstberger gewachsen: Vier Sprüche von Matthias Claudius und ein Choral. Der 3. Spruch und der köstliche Choral sind hochragende Gipfel, freilich findet sich an ihren Hängen mancherlei Gestrüpp, das sich aber durch herzhafte Striche entwirren läßt. Erwin Zillinger, Deutsche Messe für 3 Einzelstimmen und 3 Chöre ohne Begleitung, ein großer Vorwurf mit großen Mitteln angepackt. Die üblichen Abschnitte der Messe, Kyrie, Gloria ... sind durch sinnentsprechende deutsche Bibelworte ersetzt. 3 gemischte Chöre und drei Solostimmen legen musikalisch die Texte aus, um im Sanktus eine beachtliche Höhe zu erklimmen. Da häufig die Eingebung durch Intellekt ersetzt wird, ist das Interesse des Hörers schwankend, er sieht nicht ein, warum der Komponist 3 Chöre als Ausdrucksmaterial benutzen mußte. Im Ganzen ein ernst zu nehmendes Werk. All diese Werke hörten wir in Bremen zum ersten Male. Dafür sei R. Liesche herzlichst bedankt, und ihm und seinem trefflichen Chore die höchste Anerkennung ausgesprochen.

Die Darbietungen des Künstler-Vereins seien das nächste Mal behandelt.

Das Bestreben, Bremen die Oper zu erhalten, spannt das hervorragende Können des Intendanten Dr. Becker und des 1. Kapellmeisters Karl Dammer ganz besonders an. „Turandot" erschien in szenischer und musikalischer Hinsicht so prachtvoll, daß alles bisher Geleistete in Schatten gestellt wurde. Der Klangrausch im Orchester und der Farbenrausch auf der Bühne waren atemberaubend. Dem „Pfeifertag" fehlt die sprühende Laune. Die Instrumentation fließt klangschön, aber reichlich dick dahin ohne erhebliche Maxime, eine schöne Ebene mit nur flachen Dünen. Der letzte Akt kann empfindliche Seelen stören. Stradella, szenisch ausgezeichnet (aufs Buffone abgestimmt), und Hans Heiling fanden beim Publikum nicht den verdienten Anklang. Kratzi.

BREMEN. (Uraufführung in der Kammermusik des Instrumental-Vereins J. N. David, Trio in G-dur für Flöte, Violine und Bratsche.) Ein Werk unserer Zeit. Linie und Klang, Rhythmik und Farbe; nichts verschwommen und redselig, alles knapp und durchsichtig. Das Allegretto cantabile wiegend, mit hartnäckigen Rhythmen, klingt impressionistisch an. Jede Stimme — wie in allen Sätzen — eine eigene Person. Andante simplice: Die Flöte dauernd dasselbe Motiv in tiefster Lage als Ostinato; in selbständiger Linie bewegen sich Bratsche und Geige. Ein Satz eigenartiger Stimmung. Allegro scherzoso: ein Kunstwerk im Fugieren auf engem Raume. Vivace: ein absteigendes Quartenmotiv beherrscht den spritzigen Satz. Im *pp* wiederholt sich das Thema des 1. Satzes am Schluß. Dr. Kratzi.

BREMERHAVEN. (Uraufführung: Frz. Ludwig, „Lambertus-Oratorium"). Unter der musikalischen Leitung von Friedrich Mario Müntefer brachte das uraufführungsfreudige Bremerhavener Stadttheater (Intendant Gustav Deharde) die Lambertusoper des in Münster ansässigen erzgebirgischen Komponisten Franz Ludwig zu beifällig aufgenommener Uraufführung. Ludwigs Werk ist nicht nur eine talentvolle Arbeit, sondern eine künstlerisch gewissenhafte Leistung, die in ihren besten Teilen eine ausgesprochene Bodenständigkeit und Verbundenheit mit westfälischer Volksmusik zeigt. Das Erlebnis des bis auf den heutigen Tag in Westfalen lebendigen Lambertusspiels mit seinen mannigfachen Bräuchen und Sitten hatte den Textverfasser Prosper Heyl und den Komponisten zu diesem Werk angeregt. In der Art mittelalterlicher Mysterienspiele wird das Oratorium mit einem Vorspruch des Predigers eröffnet, der gleichsam die nachfolgenden Begebenheiten erzählt. Die Bühne zeigt den Lütticher Hof Herzog Pippins. Gegen den Willen des Bischofs Lambertus von Maastricht hat Pippin die Ehe mit seiner kinderlosen Gemahlin Plektrudis gelöst, um die Friesenfürstin Alpais, die Mutter seines Sohnes und Erben Godoard, zu seiner rechtmäßigen Frau zu erheben. Der Bischof bezeichnet diese Ehe als sündhaft. Er wird ob dieser Kränkung von dem heidnischen Bruder der Alpais im Blutrausch des heidnischen Wodansopfers erschlagen. Der hier skizzierte Handlungsverlauf, der seiner ganzen Anlage nach keineswegs als kompliziert angesehen werden kann, ist Beweis dafür, daß wir es hier in strengerem Sinne mit keiner dramatischen Oper, sondern vielmehr mit einem epischen Oratorium zu tun haben. Mit Recht hat der Komponist deshalb auch ursprünglich das Werk mit diesem Titel bezeichnet. Größten Wert legt Ludwig auf die Chorszenen, in denen er das Melodiengut westfälischer Volkslieder verwendet. An der Bevorzugung polyphoner Stilprinzipien erhellt sich seine Reger-Schülerschaft. Aufs deutlichste zeigt sich darin, daß wir es hier keineswegs mit einer volkstümlichen Spieloper Lortzingscher Prägung zu tun haben — eine Tatsache, die die Bremerhavener Uraufführung (Regie: Georg

La Tour) leider überſah. Bei einer Inſzenierung des Ludwigſchen Werkes müßte ſich der Regiſſeur etwa das Händeloratorium Niedecken-Gebhardts zum Vorbilde nehmen. Wir könnten uns auch denken, daß man den Handlungsverlauf in entſprechend gekürzter Form durch einen Sprecher rezitieren ließe und lediglich die Chorſzenen beibehielte. Um ſo eher möchten wir dieſem Vorſchlage Nachdruck geben, als Ludwigs frei erfundene Arien, Rezitative uſw. in ihrer muſikaliſchen Diktion bei weitem nicht an ſeine Liedbearbeitungen heranreichen und manche Länge außerdem ermüdend wirkt. Aus der Fülle der verwendeten Lambertuslieder ſeien die folgenden ob ihrer ſatztechniſch geſchickten Verarbeitung genannt: „Nun iſt Lamberts Abend da“, „Mädchen, willſt du freien“, „Wenn ein Schäfer ſcheren will“, „O Bau'r, was koſt' dein Heu“, „Der Herr der ſchickt den Jäger aus“ uſw. In der Originalfaſſung werden dieſe Lieder in plattdeutſcher Mundart geſungen. Bei geſchickter Bearbeitung ließe ſich dieſes Werk gewiß für Freilichtaufführungen o. ä. verwenden. Gerhard Kaſchner.

COBURG. Ein Muſikereignis beſonderer Prägung war das Große Künſtlerkonzert, veranſtaltet von der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Gemeinſchaft mit dem Kampfbund für deutſche Kultur. Henny Trundt (München) ſang eindrucksvoll Lieder von Brahms und glänzte in Arien von Verdi und Wagner. W. Domgraf-Faßbaender (Berlin) trug Lieder von H. Wolf und Arien von Verdi und Roſſini vor, womit er größten Beifall erntete. Zum Schluß ſangen beide die Anfangsſzene des 3. Aktes und die beiden Arien aus dem „Maskenball“ von Verdi. Dr. Hallaſch (München) begleitete ſehr einfühlend am Flügel. Dr. Tr.

DÜSSELDORF. Dem 100. Geburtstag Brahms' widmete GMD Weisbach einen ganzen Abend. Der monumentalen, von reſignierender Schickſalsſchwere erfüllten C-moll-Sinfonie gab ſeine große, gefühlsbetonte Geſtaltungskunſt lebendige Züge, und unſer vortreffliches, trotz ſchwerer Belaſtungen ihre Pflicht mehr als gewiſſenhaft erfüllendes Orcheſter folgte willig. Prof. Havemann zeigte ſeine Geigenkunſt an Brahmſens Violinkonzert. Wagners Gedenktag feierte der Muſikverein durch Chorſätze aus dem „Parſifal“. Beſſer hätte man getan, die Männerchorkreiſe für eine Aufführung des „Liebesmahls“ aufzubieten. Außerordentlich intereſſierte ſodann die „Urform“ der Brucknerſchen „Neunten“. Es iſt erſtaunlich und unbegreiflich zugleich, daß Ferdinand Löwe ſeinerzeit faſt keine Partiturreihe von ſeinen perſönlichen Inſtrumentationsideen verſchont ließ, wodurch das ſaftigere und weſensvollere Klangbild ſtark zurückgedrängt worden iſt. Weisbach ſchuf eine Leiſtung aus einem Guß. Recht erfreuliche Eindrücke hinterließ Heinz Schuberts nicht überall gleich ſtark geformter, doch von einem geſchickten Chorſatz getragener, an myſtiſchen Klangſymbolen reicher „Hymnus“.

Das private Muſizieren hat im Ganzen erfreulicherweiſe „angezogen“. Die Veranſtaltungen der „Geſellſchaft für neue Muſik“, von Anna Ibald und Dr. Neyſes geleitet, ſammelten ihre große Hörerſchar um mehr oder minder problematiſche Muſik von Schönberg, Kaminſky, Ingenbrand, Folkert und andere. Im Gegenſatz dazu vertrat die „Geſellſchaft der Muſikfreunde“ ein rein klaſſiſches Programm mit „klaſſiſch“ muſizierenden Vereinigungen wie das Wendling-, Peter- und Rofé-Quartett. — Die Oper arbeitete durchwegs mit lobenswerter Gründlichkeit, doch im Ganzen etwas langſam. Früher mehr hervortretende experimentierende Einſchläge ſind im Sinne ſtiliſtiſcher Verbundenheit zwiſchen Ohren- und Augenerlebnis, Muſik und Szene, gemildert. Gegen die neue, teils „verarbeitete“ Faſſung der unſterblichen „Fledermaus“, die recht viel Gelungenes brachte, konnte man allerlei Bedenken anführen. Kapellmeiſter Wolfgang Martins techniſch überlegene wie muſikaliſch natürliche Muſizierkunſt ging dabei auch abſeitige Wege. Der „Roſenkavalier“ erhielt von Jaſcha Horenſtein feſſelnde, nicht immer ausgeglichene muſikaliſche Züge. Prachtvoll klang das Terzett. Als Marſchallin ſetzte Erna Schlüter, eine hochdramatiſche Sängerin von ſtrahlfähiger, ſtimmlicher und ſeeliſcher Ausdrucksgewalt, ihre bewundernswerte, auch in ihren anderen Fachpartien bewährte Geſtaltungskunſt ein, Lotte Wollbrands Roſenkavalier profitierte von einer gewiſſen männlichen Herbheit und ihrem im Piano die ſchönſten Eigenarten entwickelnden, ſchlanken Sopran, und Anny von Stoſch gab der Sophie mit nicht großer, doch äußerſt kultiviert behandelter Stimme ein anſprechendes Geſicht. Aufgemachte Striche entpuppten ſich nicht als Bereicherung. Lortzings „Waffenſchmied“ feſſelte durch die lebendige Fülle des Szeniſchen und ein muſikaliſch fein pointiertes Spiel. Hier wie in Mozarts „Entführung“ bewies Dr. Schramm ſeine große Regiebegabung, verriet Deſider Ernſter als wirklich ſchwarzer, nicht immer einwandfrei behandelter Baß (Osmin) viel köſtlichen Humor. Über die Uraufführung „Der Roßknecht“ wurde ſchon geſondert berichtet. Mit dieſer Kurzoper waren „Der Fiſcher un ſyne Fru“ von Schoeck und Reutters „Der verlorene Sohn“ zu einem Einakter-Abend verbunden worden. Schoecks bilderbuchartiges Werk lebt von ſeiner farbigen Muſik und erfuhr eine ſorgſam geſteigerte Wiedergabe, Reutters Opus machte ſich den Weg zum

Verſtändnis und Miterleben der Hörer durch eine ernſte, aus wenigen Gedanken konſequent abgewandelte Muſik von holzſchnitthafter Herbheit nicht gerade leicht. Neue, an Problematik nicht arme Beiträge zum Kapitel „Neuer Opernſtil", der experimentierend auf das Genie wartet. Von den Herren des Soloperſonals ſtand Joſef Lindler als ſchöpferiſch ſtarke Perſönlichkeit und Heldenbariton im Vordergrund des Intereſſes. Der Heldentenor Jenk Noort mit ſehr ſchönem, quellfriſchem Tenorklang und ergiebiger Höhe iſt eine entwicklungsfähige Begabung. Immer wieder muß der künſtleriſchen Güte und Arbeitsfreudigkeit unſeres Orcheſters gedacht werden, dem wahrhaftig nicht wenig zugemutet wird. E. Suter.

EISENACH. (Thüringer Feſtaufführung der Paſſion von Hugo Diſtler in Eiſenach.) Die von dem früheren Muſikwart der Thüringiſchen Landeskirche Rudolf Mauersberger, der jetzt als Kantor der Kreuzkirche in Dresden wirkt, ſehr glücklich eingeleitete Gepflogenheit, auch moderne Komponiſten zu Worte kommen zu laſſen, wird von ſeinem Bruder und Nachfolger Erhard Mauersberger aufs glücklichſte fortgeſetzt. Hörten wir ſo im Laufe der letzten Jahre von Kurt Thomas die Markuspaſſion, die a-moll-Meſſe, das Weihnachtsoratorium, ſo wurden wir jetzt mit Hugo Diſtlers Paſſionsmuſik bekannt gemacht.

Dieſes Werk für fünfſtimmigen gemiſchten a cappella-Chor und mehrere Vorſänger iſt in ſeiner herben Tonſprache, in der Aſkeſe ſeiner Mittel ein Ausdruck der neuen Zeit und ſchon aus dieſem Grunde hochintereſſant und bedeutſam. Der Text, den ſich der Tondichter ſelber aus den vier Evangelien in ſehr eindringlicher dramatiſcher Geſtaltung zuſammenſtellte, wird in ſeinen ſieben Teilen umrahmt von acht Stücken einer Motette über den Choral: „Jeſu, Deine Paſſion will ich jetzt bedenken", der ſich in Variationsform durch das ganze Werk hinzieht. Diſtler vermeidet jede akkordiſche Gewichtsbelaſtung, er ſtrebt nicht nach Üppigkeit der Klangwirkung, ſondern betont ſtets das Melos. Dabei aber erreicht er doch eine außerordentliche Mannigfaltigkeit, wenn auch die Stimmführung ſtreng aus dem Geiſte der Vokalmuſik heraus empfunden iſt. Seine Melodik iſt bei allem Schöpfen aus dem Volksliederſchatz durchaus eigenwillig, formal bevorzugt er ſehr viel die Fuge. Eigenwillig iſt auch die ganz frei behandelte Rhythmik, eine Freiheit, die ſo weit geht, daß Diſtler Taktſtriche überhaupt nicht zu kennen ſcheint. Den ſehr großen Reichtum ſeiner Charakteriſierungskunſt beweiſt er vor allem in den Volksſzenen, die von unerhörter dramatiſcher Wucht ſind, er findet aber auch in den Choralſätzen oft wundervolle hymniſche Steigerungen und Klänge von faſt überirdiſcher Schönheit und Zartheit.

Das Werk, das in erſtaunlich konzentrierter Form das Paſſionsgeſchehen ſchildert, ſtellt an die Ausführenden die höchſten Anforderungen, und der Chor (Georgenkirchenchor und Bachchor) konnte einwandfrei ſeine außerordentliche Kultur, ſeine Präziſion, ſeine ſchöne geiſtige Durchdringung unter Beweis ſtellen. Die Vorſänger, die dem Wunſche des Komponiſten entſprechend aus dem Chor genommen waren, fanden in Pfarrer Mitzenheim (Evangeliſt), Rudolf Töpfer (Jeſus), Siegfried Greis und Hans Höhn treffliche Vertreter.

So wurde das Werk zu einem ſehr ſtarken Erlebnis und wird in ſeinem glückhaften Gelingen den Chor, der ſich immer noch als einen der führenden Mitteldeutſchlands anſehen darf, zu weiteren Taten anſpornen. Martin Platzer-Eiſenach.

ERFURT. Die „Erfurter Konzertvereinigung" ſah ſich im Anfang des Konzertwinters in die Notlage verſetzt, einen Abbau ihrer Wirkungsmöglichkeiten vorzunehmen und aus dem großen Theaterſaal in das Stadthaus überzuſiedeln. Da dieſer Saal unmöglich als ausreichender Raum für große Sinfoniekonzerte angeſehen werden kann, bedeutet die Seceſſio nur ein Nachgeben gegen zwingende äußere Gewalten. Es wäre das Ende einer wirklichen Muſikpflege in Erfurt, wenn aus der vorläufigen Maßnahme ein Dauerzuſtand werden ſollte. Die Vereinigung iſt ſich offenbar der Tragweite ihrer Anordnungen bewußt, und nachdem das erſte Konzert — ein Gaſtſpiel der Kammermuſikvereinigung der Berliner Staatsoper — einen immerhin erfreulichen äußeren Erfolg gebracht hatte, entſchloß man ſich das nächſte Konzert wieder verſuchsweiſe in das Stadttheater zu verlegen. Siegmund v. Hausegger leitete hier das Orcheſter in ſeiner beſonnenen, aber zunächſt ungewohnten Art und brachte Stücke von Weber, Wagner, Mozart zu einer ausgefeilten, edlen Wiedergabe. Soliſtiſch zeichneten ſich Roſalind v. Schirach (Weſendoncklieder) und GMD Franz Jung (Mozart, Klavierkonzert D-dur) aus. Jungs Begabung als Klavierſpieler bewährte ſich auch im Rahmen der „Kempff'ſchen Meiſterkonzerte", bei denen er W. Domgraf-Faßbaender begleitete. Weitere Soliſten dieſer künſtleriſch vornehmen, eindrucksvollen Abende waren W. Gieſeking und S. Onegin. Das „Mitteldeutſche Konzertbureau" (R. Kempff) ſucht nun auch den Erfurter Künſtlern in einer beſonderen Konzertreihe ein Wirkungsfeld zu ſchaffen. Zunächſt überzeugte das neugegründete „Erfurter Streichquartett" mit dem begabten H. Wagner am erſten Pult von hohen techniſchen und muſikaliſchen Eigenſchaften. Der neue Leiter des „Erfurter Männergeſangvereins", Bruno

Stürmer, ſtellte ſich in einem ſehr beachtenswerten Konzert als Orcheſter- und Chorleiter vor. An dem Abend, der Brahms und Bruch gewidmet war, kam auch der Weimarer Bariton Karl Heerdegen zu hohen ſoliſtiſchen Ehren. Bei einer großen Veranſtaltung des Männergeſangvereins „Arion" lernte man Kapellmeiſter C. Moritz als tüchtigen Dirigenten und ſchätzenswerten Komponiſten kennen, außerdem Franz Scranowitz als ernſt zu nehmenden und talentierten Geiger.

Die Einſtudierungen am „Deutſchen Volkstheater" dienten in erſter Linie der Erhaltung des Repertoires. Bemerkenswerte Aufführungen des „Gianni Schicchi", der „Macht des Schickſals", des „Othello" und des Pfitznerſchen „Chriſtelflein" zeigten das Soliſtenenſemble auf ſchöner Höhe. Zwiſchendurch holte ſich das Theater mit einer Reihe von Operetten billige Erfolge. Dr. Becker.

ESSEN. Im Eſſener Muſikleben iſt mit dem Beginn des neuen Konzertwinters eine entſcheidende Änderung erfolgt. Max Fiedler iſt in den Ruheſtand getreten und Johannes Schüler zu ſeinem Nachfolger ernannt worden. Schülers erſte Tat war die Umformung des Städtiſchen Orcheſters zu einem Klangkörper, mit dem er ſyſtematiſche Erziehungsarbeit leiſten kann; auch der Muſikvereinschor erfuhr in dieſem Sinne eine Neubildung. Bewegten ſich die Orcheſterkonzerte hinſichtlich der Programme unter behutſamer Schonung des Herkömmlichen im weſentlichen in den von Abendroth und Fiedler vorgezeichneten Bahnen, ſo wagte ſich der Muſikverein gleich im erſten Chorkonzert mit Verdis „Requiem" an die Öffentlichkeit, um zu zeigen, was er unter ſeinem neuen Leiter an Material, Tonkultur und Ausdrucksfähigkeit — vor allem in den Männerſtimmen — gewonnen hat. Ein techniſch wie muſikaliſch vortreffliches Soliſtenquartett (Adelh. Armhold, Sopran; Elſe Schürhoff, Alt; Julius Patzak, Tenor; Franz Nothold, Baß) ſowie das ſauber und gehaltvoll ſpielende Orcheſter ſtempelten die Aufführung zu einem Ereignis von beſonderer Bedeutung. Wenn neben den Hauptkonzerten auch Veranſtaltungen außer Vormiete beibehalten wurden, ſo geſchah es nicht aus dem Gedanken heraus, das Publikum mit außergewöhnlichen Problemen bekannt zu machen, ſondern in der Abſicht, gute, allgemein anerkannte Literatur möglichſt allen Volksſchichten zu bieten. Die dritte Veranſtaltung dieſer Art war ein Weihnachtskonzert unter Mitwirkung des Eſſener Schubertbundes und der einheimiſchen Künſtler Anton Nowakowſki (Orgel), Alfred Kunze (Violine), Ruth A. Schofer (Sopran). Beſonders freudig zu begrüßen iſt die Einrichtung der Jugendkonzerte, in denen von Johannes Schüler jedes Mal mehreren Tauſend Schülern und Schülerinnen aller Schularten bei unentgeltlichem Eintritt eine Einführung in die Inſtrumente des Orcheſters gegeben wird und die Zuhörer an praktiſchen Beiſpielen erleben, wie die einzelnen Inſtrumente eine muſikaliſche Form zu färben vermögen. Wenn Max Fiedler gelegentlich noch einmal als Gaſt vor ſeinem alten Orcheſter ſteht — das letzte Mal dirigierte er Beethovens Vierte und Bruckners Siebente, ſo liegt der Anreiz für den Beſucher dieſer Sonderkonzerte weniger in der Seltenheit des Gebotenen als in der Art der Wiedergabe des Kunſtwerkes durch den erfahrenen, immer noch temperamentvollen Dirigenten aus der Schule Hans von Bülows. — Im Eſſener Chorgeſangweſen wirkt ſich gegenwärtig der Erlaß des Kultusminiſters aus, nach dem feſtangeſtellten Schulmuſiklehrern die Leitung von Geſangvereinen endgültig unterſagt iſt. Namentlich die Kruzzſchen Chöre ſind davon betroffen. Hoffentlich erfolgt dieſe ſoziale Maßnahme nicht auf Koſten der künſtleriſchen Leiſtungen. Im alljährlichen Konzert des Eſſener Lehrer-Geſangvereins unter Felix Oberborbeck gefielen beſonders Lieder von Richard Trunk, die Elſe Suhrmann (Gelſenkirchen) vortrug. Als Star hatte Heinrich Schlusnus (mit Franz Rupp am Flügel) wieder ein volles Haus. Im Programm des Collegium musicum ſind drei Kammermuſikabende vorgeſehen, die einen umfaſſenden Überblick über die deutſche Kammermuſik ſeit Händel geben. Am erſten Abend ſpielte das Folkwangſtreichquartett Werke von Haydn und Beethoven ſowie eine Serenade von Reger unter Mitwirkung von Rudolf Neukirchner (Flöte).

Der Spielplan der Eſſener Städtiſchen Bühnen wurde beſtimmt durch die vom Intendanten Alfred Noller herbeigeführte Umwandlung des bisherigen Geſellſchaftstheaters in das zeitgemäße Volkstheater. Soweit es das Schauſpielhaus betrifft, hat dieſes ſich bei einer Beſuchs- und Einnahmeſteigerung gegenüber verringerten Unkoſten des Vorjahres auf ſeiner alten künſtleriſchen Höhe gehalten, wenngleich Kräfte wie Olſen und Raabe noch keinen vollwertigen Erſatz gefunden haben. Im Opernhauſe dagegen fühlt man allzu deutlich den Mangel an guten, großen Männerſtimmen, über den auch der abwechſlungsreichſte Spielplan — zumeiſt „Wiederaufnahmen" — nicht hinwegtäuſchen kann. Waren ſchon in der Eröffnungsvorſtellung des „Lohengrin" die Gegenſpieler (Lothar Leſſig: Telramund; Jennie von Thillot: Ortrud) beſſer als die Vertreter der Titelpartien, ſo fiel die Mittelmäßigkeit der Tenöre vor allem bei der Uraufführung der „Madame Liſelotte" von Ott-

mar Gerster unangenehm auf, die an anderer Stelle bereits eingehender besprochen wurde. Hans Költzschs Inszenierungen des „Schneider von Schönau" von Brandts-Buys sowie der „Königskinder" von Humperdinck waren gute Durchschnittsarbeit, eine Glanzleistung dagegen die Erstaufführung der „Arabella" von Richard Strauß unter der musikalischen Leitung von J. Schüler und der Regie von Wolf Völker. Jennie von Thillot (Arabella) sang nicht nur ausgezeichnet, sondern wurde auch als Erscheinung dem Urbild der Titelfigur in jeder Weise gerecht. Ihr Partner Mandryka (Klemens Kaiser-Breme) nahm durch natürliches Spiel und eine gepflegte Baritonstimme für sich ein. Vater und Mutter, verkörpert durch Max Kerner und Elisabeth Aldor, waren lebensvolle Gestalten in ihrer verkommenen Umwelt, überzeugend auch Claire Autenrieth als Zdenka sowie Elfriede Draeger als Fiakermilli. Völker hatte wieder reichlich Gelegenheit, bewegtes Leben auf die Bühne zu bringen, und Schüler dirigierte durchsichtig die vielgliedrige Partitur mit der sicheren Zeichengebung des erfahrenen Theaterkapellmeisters. Stilechte Bühnenbilder schuf Rochus Gliese.

Dr. Otto Grimmelt.

FRANKFURT a. Main. R. Scheel verabschiedete sich nach erfolgreicher Tätigkeit von der Frankfurter Bühne mit einer realistisch überzeichneten Neu-Inszenierung des „Rosenkavaliers" in geschmackvollen Bühnenbildern L. Sieverts. H. Seidelmanns musikalische Leitung, in fast allen Partien zu robust eingreifend, zerschmetterte vielfach die klangschimmernde Lyrik des graziösen Rokokowerkes, in dessen solistischem Mittelpunkt neben Emmy Hainmüller als gut gespielter Octavian die gesanglich und darstellerisch überragende Feldmarschallin von Else Gentner-Fischer stand.

Über manche innere Unsicherheit hinaus, durch das Publikumsfüllsel etlicher neu aufgetakelter Operetten von Kalman, Lehar und Künnecke dokumentiert, zeigte sich der deutliche Wille zu einem Opernspielplan in positiv national aufbauendem Sinne und eine gewisse Selbstbesinnung, fern früherer unfruchtbarer Experimentiersucht erfaßte — nach dem klanglosen Verschwinden leitender jüdischer Stellen — die neue veranwortliche Führerschaft und bewies sich, wenn auch vorerst nicht allzu betont, in durchaus sicherer Haltung innerdeutschen Charakters. Zwar fehlte bis heute noch das typische Bekenntnis zu einem national volkstümlichen Stil, wie ihn etwa Vollerthuns „Freikorporal" oder des verstorbenen Schjelderups zu Unrecht vernachläßigte vaterländische Oper „Ein Volk in Not" bezeugen, doch auch die Wiederaufnahmen von in deutschem Gemüt verankerten, volkstümlichen Spielopern wie Flotows „Martha" und Lortzings „Waffenschmied" oder auch Zellers „Vogelhändler" ist ebenso zu begrüßen, wie die Neu-Inszenierungen der deutschen Märchenoper „Die Königskinder" von Humperdinck, des „Don Juan" von Mozart, der „Oper aller Opern", von Dr. O. Waelterlin in einer dem Werke dienenden Inszenierung herausgestellt, musikalisch sicher geleitet von Karl Maria Zwißler. Rich. Strauß „Arabella", das Werk eines 68jährigen von erstaunlicher Empfindungsfrische, wurde in gesanglich wie darstellerisch vorzüglicher Aufführung geboten (Regie: Waelterlin — Bühnenbilder: L. Sievert), temperamentvoll dirigiert von Bertil Wetzelsberger, mit Else Kment als ausgezeichnete Trägerin der Titelrolle. Gastspiele von Franz Völker und der Stagione d'Opera Italiana, einer aus ersten Kräften der Mailänder Scala gebildeten, erstmals in Frankfurt auftretenden, vorzüglichen Truppe, zeitigten mit „Rigoletto" und „Barbier von Sevilla" ausverkaufte und beifallsfreudige Häuser, da man die Seltenheit, italienische Opern von hochwertigen italienischen Sängern zu hören — was interessante Vergleiche zu deutsch gesungenen Aufführungen italienischer Werke eröffnete — mit Recht zu schätzen wußte.

Die Montags-Konzerte des Frankfurter Orchestervereins, die Freitags-Konzerte der Frankfurter Museumsgesellschaft (die ihr 125jähriges Bestehen mit einem von Dr. R. Strauß geleiteten Festkonzert äußerst würdig begann), insgesamt auf ein Dutzend Abende reduziert, zeichneten sich durch gepflegte Vortragsfolgen aus, unter Heranziehung bekannter Solisten, wie Edwin Fischer, Gertrude Rünger, Dusolina Giannini, Walter Gieseking u. a. m. August Kruhm.

GÖRLITZ. Es traf sich, daß im Nov. vier einheimische Komponisten mit teilweise neuen Werken aufgeführt wurden. Die Geigerin M. Wenzel v. Wedel spielte zusammen mit dem jungen Konzertmeister Krannke eine „Sonate für zwei Violinen" von Eberhard Wenzel. Das bereits 1926 entstandene viersätzige Werk stellt sich als eine ausgezeichnete kontrapunktische Arbeit dar, stetig von starkem rhythmischen Antrieb durchpulst, ausdrucksvoll in der Fassung der Themen und überlegt im Aufbau. Trotz mancher Engführung entfalten sich mitunter überraschende klangliche Reize, wenngleich die Vielstimmigkeit des Werkes den Rahmen der technischen und klanglichen Möglichkeiten der beiden Instrumente bisweilen zu sprengen droht. Im gleichen Konzert spielte dann die Geigerin noch die große fis-moll-Sonate von Reger (op. 84), alles mit äußerster Sorgfalt ausarbeitend, mit zuverläßiger Musikalität, wenngleich anscheinend einer inneren Hemmung unterworfen. Am Flügel begleitete mit wahrhaft feinsinniger Anpassung die Pianistin

Martha Bartling, die zu Beginn den Davidsbündler-Tänzen eine ungemein poetische und temperamentvolle Ausdeutung gab, die diesem eigenartigen Werk volles Genüge tat.

In einem eigenen Kompositions-Abend gab der rührige Direktor des Lausitzer Konservatoriums für Musik Emil Kühnel (der seiner Anstalt in diesem Jahr eine Opernschule unter Leitung des Intendanten Hoenselaers angliedern konnte) einen Überblick über sein reiches, 30 Lebensjahre umfassendes Liedschaffen. Seine Hinneigung zum Volksliedhaft-Einfachem weist ihn in die Nähe seines Lehrers Humperdinck: Er besitzt unstreitig eine ursprüngliche musikantische Begabung und verfügt über melodische Einfälle, die sich in kleinen Formen liebenswürdig darbieten. Das zeigen gerade die vor aller akademischen Schule entstandenen ersten kleinen Liedchen. Bei aller Einfachheit herrscht hier Reinheit der Stimmung und natürlicher, frischer Humor. Ausgezeichnet, wie z. B. in dem Lied „Wandert ihr Wolken" eine Stimmung mit einem einzigen einprägsamen Motiv in knappster Form stark und wahrhaftig gestaltet wurde! In einer späteren Schaffensperiode gingen sowohl jene Einfachheit, wie innere Folgerichtigkeit verloren; während noch immer Stimmungsbilder von eigenem Reiz gelingen, ist er der Gefahr einer halbgeformten Sentimentalität nicht immer entgangen, und die künstlerische Notwendigkeit der nun allzu aufwendigen Formensprache vermag nicht mehr zu überzeugen. Erst da, wo sich der Künstler wieder dem Einfach-Gesanglichen zuwendet, enthält sein Schaffen wieder lebendigere Werte. In letzter Zeit scheint er sich auf die ihm eigentümliche Begabung wieder zu besinnen und aus seinem sudetendeutschen Volkstum zu neuem Auftrieb Kraft zu schöpfen. Unter den Ausführenden, die ihrer Aufgabe mit einer gewissen Sorglosigkeit aufgefaßt hatten, ragten Alberto Uzielli und Marianne Fischer hervor. An dem Kammerchor des Konservatoriums, der im übrigen den Weisungen seines Meisters mit sichtlicher Freude folgte, ist allerdings in Hinsicht auf Stimmkultur und rhythmische Genauigkeit noch fast alle Arbeit zu leisten.

In einem Lieder- und Arien-Abend der Sängerin Gertrud Schotz (Görlitz) spielte ihr Begleiter, der Pianist Emil Poser, neben Werken seines früheren Lehrers Eduard Behm zum ersten Male seine „Klavierstücke" op. 17 und op. 21. Diese stellen sich als formal nicht gebundene Fantasien dar, stets von starkem Gefühl getrieben und Anteil erweckend, aber, wie es scheint, etwas ziellos in der Gestaltung. Hervorzuheben ist ihr wirklich klavieristischer Stil: Vielleicht wächst hier eine gute pianistische Gebrauchsmusik heran! Mit einem seiner Chöre brachte er kurz darauf ein Melodram „Aufschwung" nach Worten von Rittelmeyer zur Aufführung, die ich anderer Verpflichtungen halber nicht besuchen konnte.

Endlich feierte die „Liedertafel" das 25jährige Dirigentenjubiläum ihres Führers Bruno Fischer, dessen Arbeit über Görlitz hinaus vielen Vereinen innerhalb des Sängerbundes zugute gekommen ist, mit der Wiedergabe einiger seiner verbreiteten und beliebten Männerchöre. Dr. Herbert Hoffmann.

GRAZ. Ernst Geutebrück gab in der Grazer Urania einen Kompositionsabend (13. April), der die gute Meinung, die ich schon von früher her über seine Begabung, über sein schöpferisches Können hatte, vollauf bestätigte. Es ist eine Freude, mal einer eigenartigen Persönlichkeit, die nichts Gesuchtes, Gequältes, Konstruiertes zeigt, zu begegnen. „Das deutsche Leid" — so möchte ich die Herbstmusik W. 22 für Streichquartett nennen —, spricht aus diesem besonders im langsamen Satz ergreifend und innig empfundenen Werke. Aparte Klanggenüsse boten Lieder mit Streichquartett — freilich litten sie sehr unter der Ängstlichkeit der anscheinend nicht sehr sattelfesten Sopranistin: aber es sind unendlich feine Wirkungen in diesen harmonisch besonders feinen Sachen enthalten. Eine frische Sonatine für Geige und Klavier und ein Streichquartett W. 19, welches in einer grandiosen Fuge gipfelt, seien mit der gleichen Wärme den Verlegern — die heute zu schlafen scheinen! — empfohlen, wie die übrigen Werke des jungen Meisters, der zu den schönsten Hoffnungen der deutsch-österreichischen Tondichter gehört: denn er hat etwas, was den meisten abgeht: Tiefe! Auf seine Symphonie in a-moll sei bei diesem Anlaß ganz besonders hingewiesen.

Prof. Dr. Roderich v. Mojsisovics.

KARLSRUHE. Die beiden letzten Sinfoniekonzerte des Bad. Staatstheaters, das 4. und 5. in ihrem Rahmen, hatten mit Massenandrang der Besucher zu rechnen. Deshalb wurde das vierte, ganz dem Gedächtnis M. Regers gewidmet, in den großen Saal der Festhalle verlegt: er konnte noch eben die Menge der Mitwirkenden und Hörer fassen. Sehr ungleiche Werke Regers waren zu hören: die auf laute und pomphafte Töne eingestellte „Vaterländische Ouvertüre", die — hier noch selten gespielt — durch die gewandte Technik interessierte, mit der populärste Themen auf ein kunstgerechtes Niveau gehöht wurden, und da das verstärkte Orchester des Staatstheaters das flüssige Opus mit geziemendem Elan ausführte, fand es allseitigen Beifall. Weniger leicht kam die breitere Hörergemeinde dem Inhalt des Klavierkonzerts in f-moll nah: indessen bot Alfred Hoehn als Gastpianist so viel Glanz, so hohe verblüffende Technik in Hand und Gedächtnis (er spielte das immens schwer zu fassende Werk auswendig), daß

ein jeder Befriedigung nach innen oder außen finden konnte. Daß A. Hoehn beſondere Schönheiten aus dem langſamen Satz herausholen werde, darauf war man vorbereitet. Das eigentliche Ereignis des Konzertes aber wurde der 100. Pſalm Regers, für den alle Karlsruher Chöre von Bedeutung mobil gemacht waren. Es war ſicher keine Kleinigkeit für GMD Klaus N e t t ſ t r a e t e r, aus ihnen allen eine wirkliche Einheit zu ſchaffen, und wer die letzten Proben mitgemacht hat, kann die Schwierigkeiten ermeſſen, die bis zum reſtloſen Gelingen der tadelloſen Interpretation des impoſanten Werkes zu bekämpfen waren. Aber der künſtleriſche Erfolg lohnte die Mühe reichlich: dieſe Aufführung des 100. Pſalmes dürfte den Höhepunkt der Sinfoniekonzerte des Jahres bedeuten. Ohne innere Beziehungen ſtanden die Nummern des 5. Konzertes zueinander. Seine Anziehungskraft ging vom Soliſten aus, dem Berliner Operntenor Marcel W i t t r i ſ ch. So gern man einmal das eigentliche Lied von einem großen Künſtler gehört hätte, hier war vorauszuſehen, daß die Opernarie im Programm vorherrſchen würde. So ſang denn Marcel Wittriſch nach den weltbekannten Straußliedern „Morgen" und „Cäcilie" Arien aus der „Zauberflöte", aus „Carmen", aus „Lohengrin", aus der „Afrikanerin", — gewiß eine reichlich bunte, um den Stil unbekümmerte „Auswahl"! Über die ſtimmlichen Mittel, die geſangstechniſchen und theatraliſchen Fähigkeiten des Berliner, weithin bekannten Gaſtes, auch über die ſelbſtverſtändlichen Erfolge in den Reihen des dichtbeſetzten Staatstheaters ein Wort zu verlieren, erübrigt ſich. Wie das Programm M. Wittriſchs keinerlei inneren Zuſammenhang anſtrebte, zeigten auch die orcheſtralen Nummern des Abends keine Wechſelbeziehungen: von Schuberts 7. Sinfonie führt kaum eine Linie zu den Don Quichote-Variationen von R. Strauß. Sie leiteten den Abend ein, virtuos wiedergegeben, von Kl. N e t t ſ t r a e t e r phantaſievoll und doch beherrſcht dirigiert. Muſikaliſch erfreuten in erſter Linie die ausgezeichnet geſpielten Solopartien der dialogführenden Inſtrumente: Violine (Ottomar V o i g t), Viola (Heinrich M ü l l e r) und Cello (Paul T r a u t v e t t e r), jeder Part als Kabinettſtück geformt. Der Hauptgenuß des Abends ergab ſich aus dem Abſchluß: Kl. Nettſträter hat mit der Neueinſtudierung der C-dur-Sinfonie Schuberts ſeine ſtarke Begabung für den Komponiſten bewieſen, der ſich immer wieder zu offenbaren verſpricht, wenn ihn ein begabter Dirigent mit einem erprobten Orcheſter aufs neue gründlich durchdringt und ſich erringt. So ſchien auch das viel gehörte Andante con moto in dieſer Interpretation eine natürliche, beglückende muſikaliſche Wiedergeburt zu erleben!

Das große Ereignis der Opernſpielzeit lag in der Erſtaufführung von Rich. Strauß' „Arabella": das Staatsorcheſter entfaltete ſeinen ganzen Glanz und erinnerte in der hinreißenden Wirkung ſeines künſtleriſchen Schwungs an die beſten Zeiten der Karlsruher Oper. Man darf Klaus Nettſtraeter für die Sorgfalt der Einſtudierung und für die überzeugende Führung des Orcheſters beſonderen Dank ſagen. Das Vorſpiel zum 3. Akt war ein muſikaliſches Feuerwerk eigner Art: jede der neu aufſteigenden Inſtrumentraketen entfaltete da ihre charakteriſtiſche Pracht! Die Soliſten waren mit ausgezeichneter Erkenntnis ihrer Vorzüge und Leiſtungsfähigkeit ausgeſucht. Waren auch alle am rechten Platz, ſo laſſen ſich hier nur drei namentlich erwähnen: Elſe S ch u l z, früher in Mannheim, hat ſich im Lauf ihrer Karlsruher Tätigkeit auffallend glücklich entwickelt, und ſo konnte ſie eine nach natürlichem Spiel und hinreißendem Geſang ganz vorzüglich gelungene Arabella herausſtellen. Vollſte Sympathie ſicherte ſich wieder Fritz H a r l a n: ſeine Wiedergabe des Mandryka bedeutete eine ſtimmkünſtleriſche Spitzenleiſtung. Die Beweglichkeit des Spiels und Geſangs, die von der Sängerin der Zdenka verlangt wird, wurde reſtlos zur Tat durch Elſe B l a n k, die gleichmäßig als Zdenko und Zdenka entzückte! Das Staatstheater war am Abend des ſeltenen Ereigniſſes ausverkauft und überſchüttete die ausführenden Künſtler mit endloſem Beifall: die ideal interpretierte Muſik des reifen Meiſters Strauß übt auf die breite Menge der Theater- und Kunſtfreunde faſzinierende Wirkung aus und dringt auch dem wirklich Wiſſenden tief in die Seele. Mit ſichtlicher Freude folgten auch Reichsſtatthalter R. Wagner und Kultusminiſter Dr. Wacker der Erſtaufführung.

Eine Uraufführung blieb der Operette vorbehalten, als das Badiſche Staatstheater Bernhard L o b e r t z die Möglichkeit gab, ſein „Wunderland" hier zum erſtenmal herauszubringen. In dieſer „lyriſchen Operette", die nur ſehr zum Teil der heiteren Operettengattung angehört, dagegen in ihrem Libretto überwiegend ernſthafte und betrübliche Motive bietet, ſucht der Komponiſt (und zugleich Verfaſſer) die ältere Operette wieder zu beleben und demonſtriert deutlich die Abkehr von Jazz- und Foxtrottmanier: ſie erſcheint aber, mit ſicherem Beifall, zum Zweck ihrer Selbſtperſiflage — hier liegen nicht eben die ſchwächſten Momente der Kompoſition. Der Walzer in ſeinen verſchiedenen Varianten wird aufs entſchiedenſte kultiviert und im ganzen Verlauf des Stückes verwendet: was aber an Motiven aufklingt und verarbeitet wird, bringt nichts Neues, mag es auch einen muſikaliſch begabten Urheber und eine geſchickte Hand im Inſtrumentieren verraten. Ballett und anderes gern geſehenes Beiwerk ſorgt für Abwechſlung und bunte Bühne; beides trägt zur Belebung der ernſthaft-ſentimentalen Handlung

glücklich bei. Das sonntäglich gut besuchte Haus spendete dem persönlich anwesenden Komponisten und den Hauptdarstellern (W. Nentwig, Emmy Seiberlich) des „Wunderlands" freundlichen Beifall; ein kassenfüllendes Zugstück scheint aber die Operette bisher nicht geworden zu sein.

Dr. Karl Preisendanz.

KIEL. Die Kieler Oper macht seit Beginn der laufenden Spielzeit erhebliche Anstrengungen, um das künstlerische Niveau zu erhöhen. Sie tut es mit achtbarem, allseits anerkanntem Erfolge. Schon die Neubesetzung wichtiger Fächer verbesserte das Ensemble wesentlich. Einen sehr glücklichen Griff tat die Intendanz (Ernst Martin) mit der Verpflichtung des neuen Opernregisseurs Hans Siegle, der bisher in Nürnberg amtierte. Alles was Siegle bis jetzt in Kiel an Opern-Inszenierungen herausbrachte, hatte Stil und gab Zeugnis von Geschmack und Gedankenreichtum. Besonders anerkennenswert ist es, daß trotz der Neuartigkeit seiner Regie-Einfälle er immer bleibt: Diener am Kunstwerk, Ausdeuter des Musikalischen. — Gleich die Einführungs-Inszenierung (Der fliegende Holländer) geriet sehr spannkräftig. Vom „Ring", dessen Inszenierung einem Theater vom Range der Kieler Oper immerhin große Schwierigkeiten macht, hörten wir bisher „Rheingold" und „Walküre" und zwar in ganz ausgezeichneten Durchgestaltungen im Szenischen ebenso wie im Musikalischen. Die Tatsache, daß sich bei uns die künstlerischen Persönlichkeiten des Bühnenleiters und des Kapellmeisters (Hans Gahlenbeck) in spürbarer Übereinstimmung befinden, gibt den Aufführungen einen hohen Grad der Abrundung. — Als sehr verdienstvoll wurde es angesehen, daß die bisherige Vernachlässigung Hans Pfitzners mit der Einstudierung des „Armen Heinrich" gesühnt wurde. Hendrik Appels in der Titelpartie, Hildegard Kleiber als Agnes, Käte Traß und Josef Lex als Elternpaar und Oskar Gluth (Arzt) brachten es unter Leitung Siegles zu einer feinfühligen, der Pfitznerschen Tonpoesie entsprechenden Darstellung des kostbaren Werkes. — Ein weiterer Höhepunkt war gegeben mit einer Neuinszenierung der „Meistersinger", zu der kein Geringerer als der sehr gefeierte Bockelmann verpflichtet worden war. Auch Anni Konetzny, die als Walküre gastierte, konnte hohe Beifallsehren einheimsen. — Donizettis „Liebestrank", Mozarts „Figaro" und eine sehr lustige Erneuerung von Flotows „Martha" waren die weiteren Taten unserer Oper. Angekündigt sind „Macbeth" (Verdi), „Euryanthe", „Arabella" und die weiteren Teile des Nibelungenringes. Mit großen Erwartungen sieht man auch diesem zweiten Teil der dieswinterlichen Opernarbeit entgegen; denn das arbeitsfreudige Ensemble hat bisher nicht enttäuscht, sodern zeigte, daß es des neuen Geistes in der Kieler Oper teilhaftig wurde. Einen erheblichen Anteil an dieser Situation im Kieler Opernleben hat das Städtische Orchester, in dem ganz ausgezeichnete Künstler amtieren, und das seinen anstrengenden Dienst mit schönem Idealismus versieht.

Auch im Konzertleben trägt man sich mit allerlei Plänen. Die Stelle Prof. Steins als Dirigent der Sinfonie-Konzerte (durch dessen Berufung nach Berlin frei geworden) wird von Hans Gahlenbeck ausgefüllt, der nun als Städt. Musikdirektor vor einem ausgedehnten Arbeitsfeld steht. In den bisherigen Sinfoniekonzerten (4 Abende, darunter zwei volkstümliche Konzerte) brachte er als Neuheit Paul Graeners „Sinfonia breve". Gahlenbeck vermag ebenso wie in der Oper so auch im Konzert durch die Art seiner Stabführung zu überzeugen. Auch wenn er in der Temponahme gelegentlich vom Herkömmlichen abweicht, so bleibt seine Darstellung doch immer interessant und in hohem Maße anregend. — Prof. Fritz Stein hatte sich besonders große Verdienste als Chordirigent erworben. Hier übernahm das wichtigste der Ämter auch Gahlenbeck: Leitung des Oratorienvereins. Für die Leitung des „A-cappella-Chores" fand man in dem Schleswiger Domorganisten Erwin Zillinger die geeignete Persönlichkeit. Unter seiner Leitung trat der A-cappella-Chor mit einem Brahms-Abend hervor, der eine ganz erlesene Folge Brahmsscher Chöre und Soloquartette, darunter große Seltenheiten, zu Gehör brachte. Von den zahlreichen sonstigen Chorvereinigungen traten der Nikolai-Chor (unter Deffner), der Gesangverein Germania (Leitung W. Bender) und der Bachchor (Stud.-Ass. Dütemeyer) mit wertvollen Veranstaltungen hervor. — Mehrere Orgelabende des Organisten Dr. Deffner gaben Gelegenheit, sich mit alter und neuer Orgelliteratur zu beschäftigen. Zur Einweihung einer neu erbauten Orgel in der Aula der Universität spielte Prof. Heitmann (Berlin) ein erlesenes Programm. — Zu den bereits bestehenden Kammermusikvereinigungen ist ein neues Quartett hinzugekommen, das Kampfbund-Quartett, von dessen Wirken man sich viel verspricht. — Aus der Reihe der auswärtigen Solisten ragten die beiden Violinisten Wilhelm Stroß und die ausgezeichnete Riele Queling hervor.

A. Maaß.

KONSTANZ a. B. Der letzte Konzertwinter stand noch stark unter dem Druck der wirtschaftlichen Verhältnisse. Wir hatten weniger Konzerte und teilweise sehr schlechten Besuch. Die Gesellschaft für Musik und Literatur brachte einige Sym-

phoniekonzerte, einen Abend mit dem Winterthurer Streichquartett und einen Liederabend mit Tr. Börner (am Flügel: K. Bienert). Einige sehr gute Kammermusikabende veranstaltete das Konstanzer Streichquartett (Keller-Eylau, Schmid-Schwanzara). Ein Kammerkonzert des Konservatoriums für Musik unter der Leitung von Direktor K. Bienert wurde vom Südfunk, anläßlich des zehnjährigen Bestehens des Seminars, übertragen. Das Hauptwerk dieses Konzertes war ein „Salve Regina" von G. B. Pergolese, in der Bearbeitung von K. Bienert, für Solosopran, Soloalt, Frauenchor, Streichorchester und Continuo. (Sopran: A. Bienert-Boserup, Alt: M. Unverricht). Außerdem sind noch ein herrlicher Abend der Thomaner, der Don Kosakenchor, die Matthäuspassion mit Erb, 2 geistliche Abendmusiken in der Lutherkirche (Direktion: K. Bienert) und ein sehr hübsches Konzert des Knabenchores von St. Stephan (Leitung: Cooperator Jörg) zu erwähnen. Damit sind die wichtigsten musikalischen Veranstaltungen genannt.

K. B.

KREFELD. (Rückschau.) Die nationale Revolution wirkte auch auf unser Musikleben ein. Eine ganze Reihe von Werken, die z. T. bereits in Einstudierung begriffen waren, wurden abgesetzt (so Braunfels' „Tedeum", Tochs „Prinzessin auf der Erbse") und durch andere Werke ersetzt (Pfitzners „Kantate von Deutscher Seele"). Im ganzen darf man von einem allmählichen, aber konstanten Aufschwung unseres Musiklebens sprechen. Der städtische Musikdirektor, der seit dieser Spielzeit auch zugleich Operndirektor geworden ist, Dr. Walter Meyer-Giesow, ist ein glänzender Organisator. Es gelang ihm, die Konzerte wieder mit Besuchern zu füllen; ja, eine ganze Reihe eingeschobener Volks-Konzerte war ausverkauft. In den städtischen Konzertveranstaltungen kamen zu durchweg gediegener Vorführung: Beethovens erste Sinfonie, Klavierkonzert Es-dur mit Elly Ney; Rich. Wagners Siegfriedidyll; Haydns Nelsonmesse (Adelheid Armhold); Dvořáks Sinfonie „Aus der neuen Welt"; Brahms' Violinkonzert mit Gg. Kuhlenkampff; Wlad. Vogels rassiger Orchestersatz „Ritmica ostinata"; Mahlers Auferstehungssinfonie (Sopran: Amalie Merz-Tunner, Alt: Marion Hundt); Pfitzners Kantate „Von Deutscher Seele" (in Anwesenheit des Komponisten); Brahms' zweite Sinfonie und das Klavierkonzert B-dur (Edwin Fischer); Brahms' Schicksalslied, Gesang der Parzen (der übrigens dem Krefelder Singverein gewidmet ist), Rhapsodie für Altsolo und Männerchor (Alt: Marion Hundt), Motetten a cappella, Akademische Festouvertüre. — Die städtischen Kammermusikabende führten das Queling-Quartett (Schubert-Mozart-Wolf) nach Krefeld; außerdem ließen sich hören: das einheimische Peter-Quartett in fünf Abenden (Reger, Brahms, Mozart, Schubert, Reicha, Debussy, Haydn, Beethoven, Bruckner); ein Trio Arnold Heß (Geige), Theo Schürgers (Cello), W. Reusch (Klavier) mit Schumann-Mozart-Brahms; ein Oktett des verstärkten Peters-Quartetts mit Schuberts Oktett und Beethovens Septett; ein Duo Arnold Heß (Geige) und Renata Borgatti aus Mailand (Klavier) mit Mozart-Sonaten; der Pianist Willi Hülser mit dem vollständigen „Wohltemperierten Klavier" Bachs (4 Abende im Städt. Konservatorium); Arnold Heß (Geige) und Willi Hülser (Klavier) mit Duo-Sonaten von Bach, Beethoven, Schubert; Rob. Haaß und Gisela Baum-Bonata mit Duos für Violine und Cembalo aus der Barockzeit usw. — Das Collegium musicum (Dr. Jos. Baum) brachte einen Abend mit exotischer Musik auf Schallplatten, sodann Werke verschiedenster Art aus dem 17. und 18. Jahrhundert. — Ein Kammermusikabend mit Werken der modernsten Komponisten (darunter die Kammerchöre unseres Krefelders Alfred Fischer, die auf dem vorletzten Tonkünstlerfest ein gewisses Aufsehen erregt hatten) bewies von neuem die Höhe der Leistungsfähigkeit der Krefelder Madrigalvereinigung und ihres Führers Franz Oudille. — Der Krefelder Männergesangverein führte Joseph Haas' Volksoratorium „Die heilige Elisabeth" mit seiner gekünstelten Melodik in guter Einstudierung vor (Dr. H. Paulig; Sopran: Freia Langhardt-Fraas). — Eine Glanzleistung stellte die Aufführung von Kurt Thomas' a-moll-Messe op. 1 durch den Krefelder Lehrer- und Lehrerinnengesangverein (Franz Oudille) dar. — Ein Kirchenkonzert widmete sich der Uraufführung einer Solokantate op. 16 des einheimischen Komponisten Dr. W. E. v. Brandis; ein weiteres Kirchenkonzert brachte die Uraufführung einer Matthäuspassion von Paul Dorscht. —

Unsere Oper hat mancherlei Umwälzungen hinter sich. Der neue Intendant Hans Herbert Michels inszenierte mehrere Opernaufführungen, die glänzend genannt werden müssen: „Hoffmanns Erzählungen", „Zauberflöte". Sein Versuch, wichtige und beliebte Solokräfte zu entlassen, um das Personal nach seiner Initiative zu ergänzen, führte zu Konflikten. Die Unruhe legte sich erst, als der Intendant beurlaubt wurde. — Der letzte Winter brachte an Aufführungen der Oper: „Die lustigen Weiber", „Friedemann Bach", „Mignon", „Hoffmanns Erzählungen", „Zauberfllöte", „Königskinder", „Die verkaufte Braut", „La Traviata", „Meistersinger", „Freischütz", „Troubadour", „Rolandsknappen" (Lortzing).

Inzwischen haben die Krefelder Theaterverhältnisse einen ebenso überraschenden wie erfreulichen Umschwung erlebt. Es ist das Verdienst des mittlerweile leider verstorbenen Kulturreferenten Dr. med. Heinz Diehl, daß der Besuch unserer Aufführungen in entscheidendem Maß zugenommen hat, so daß es heute keine Theater- und keine Orchester-Frage mehr gibt. Noch vor einem halben Jahr standen beide Kulturfaktoren auf dem Absterbe-Etat. Mit dem 1. Juli 1932 hat das damalige Stadtparlament das städtische Orchester kurzerhand aufgelöst, obwohl dadurch kaum Ersparnisse erzielt werden konnten (Pensionen!). Nunmehr kann es in seiner alten Form wieder erstehen. Die Oper wurde zu gleicher Zeit eingeschränkt, und zwar auf Spielopern und Operetten. Nunmehr wird auch die große Oper (Musikdramen) wieder aufgebaut. Darüber hinaus werden Volksaufführungen zu einem Einheitssatz von nur fünfzig Pfennigen (also noch unter Kino-Preisen!) eingerichtet. Dr. Diehl hat es verstanden, durch geeignete Propaganda in der Bevölkerung, namentlich bei Schulen, Vereinen, auch durch große Zeitungsartikel aufklärender Art, sowie durch Herabsetzung aller Eintrittspreise um 25 Prozent das Interesse für unser Theater mit fast augenblicklicher Wirkung neu zu beleben. Trotz der verringerten Eintrittspreise war das finanzielle Ergebnis ein bei weitem besseres als in den gleichen Monaten des Vorjahres! Und die Zeichnung der Abonnements ist von 1200 der laufenden Spielzeit auf fast 2800 (!) für die Spielzeit 1933/34 gestiegen. In künstlerischer Hinsicht wird Dr. Diehl vor dem neuen Intendanten Hans Tannert und seinem mit neuer Energie arbeitenden Mitarbeiterstab unterstützt. Herm. Waltz.

LIMBACH Sa. Das Musikleben in unserer Stadt lag auch im verflossenen Winter wieder fast ausschließlich in den Händen der Bachgesellschaft, die damit aufs neue unter Beweis stellte, daß sie als Kampftruppe für Kultur in vorderster Front steht. Unter schwersten finanziellen Opfern hat die Bachgesellschaft ihr Jahresprogramm planmäßig durchgeführt.

Als 1. Winterkonzert veranstaltete die Bachgesellschaft einen erhebenden Goethe-Abend, der sich in seiner Ausgestaltung würdig den besten Veranstaltungen im Reiche zur Seite stellen kann. An Orchesterwerken kamen zur Aufführung: Ouvertüre zu „Egmont" (Beethoven). Eine Faust-Ouvertüre (R. Wagner) und „Tasso", symphonische Dichtung (Franz Liszt); an Chorwerken: „Gesang der Parzen" aus Iphigenie für gemischten Chor und großes Orchester (Brahms), „Rhapsodie" aus Goethes „Harzreise im Winter" für eine Altstimme, Männerchor u. Orchester (Brahms), „Wanderers Sturmlied" für gem. Chor und großes Orchester (Richard Strauß). Zu diesen Werken traten noch 5 Lieder nach Goethe-Texten von Schubert und an Rezitationen: Monolog aus „Egmont", Monolog aus „Faust", „Grenzen der Menschheit" und „Gesang der Geister über den Wassern". Das auf 61 Mann verstärkte städtische Orchester sowie der gut geschulte Chor leisteten ganz Vorzügliches. Als Solistin wirkte Agnes Leydhecker, Berlin, als Rezitator Felix Steinböck vom Staatstheater Dresden mit, die mit ihren Darbietungen begeisterten Beifall ernteten.

Das 2. Winterkonzert war ein Mozart-Abend, dessen Ausgestaltung in der Hauptsache von dem virtuosen Dresdner Streichquartett getragen wurde. Zur Aufführung kamen Streichquartett Es-dur und Klavierquartett g-moll (am Flügel R. Levin) in meisterhafter Weise. Der Chor schmückte den Abend noch mit den Chören: Bundeslied, „Gottheit über alle mächtig" aus „Thamos, König in Egypten" und „Spielmanns Ständchen" aus der Oper „Idomeneo" aus und ersang sich damit den herzlichen Beifall der Zuhörer.

Das 3. Winterkonzert war dem Gedenken Johannes Brahms' gewidmet und brachte nur Kernwerke dieses deutschen Meisters. Es wurden zu Gehör gebracht an Orchesterwerken: Symphonie Nr. 1 c-moll, Violin-Konzert D-dur, Akademische Festouvertüre; an Chorwerken: „Nänie" für gemischten Chor und großes Orchester und „Fest- und Gedenksprüche" für gem. Chor a cappella. Das Orchester musizierte mit großem Eifer und viel Verständnis. In Jean Dahmen, Dresden, war ein Violinvirtuose ganz großen Formates zur Stelle. Der Chor ließ keine Wünsche offen.

Auch in kirchenmusikalischer Beziehung arbeitete die Bachgesellschaft unter MD R. Levin wieder mit schönstem Erfolge. Wegen der schweren wirtschaftlichen Verhältnisse kamen im vergangenen Winter nur 5 Vespern zur Aufführung, in denen alte und neue Kirchenmusik unter Mitwirkung namhafter Chemnitzer Solisten geboten wurde. Den Höhepunkt brachte die Bach-Vesper mit der großen Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied". Bemerkenswert unter den Chornummern sind noch „Schaffe in mir Gott ein rein Herz", Motette von Brahms op. 29 Nr. 2, ferner zwei der herrlichen Graduale von Anton Bruckner und der Passionsgesang: „Was hast Du verwirket" von A. Mendelssohn. Die Vespern schmückte R. Levin durch zahlreiche Orgelvorträge aus. Doster.

MAINZ. (Uraufführung.) Das Mainzer Stadttheater hatte für Samstag, den 21. April, die Uraufführung des Singspiels „Annerl" angekündigt, die ein dichtbesetztes Haus erzielte. Der Text von A. F. H. Delzeith und D. Rothof bringt die Liebe Erzherzogs Johann zu der Posthalters-

tochter Annerl. Liebesverhältnis und Vermählung werden durch Intrigue des Staatskanzlers Metternich geſtört, der aus höfiſchen Intereſſen eine Heirat des Erzherzogs mit der Herzogin von Parma vergebens anſtrebt. Sind auch derartige Konflikte auf der Bühne nicht neu, ſo wußten doch die Verfaſſer durch manche luſtige Verwechſelung für die Liebe des Kaiſerſohns und der einfachen Steiermärkerin zu intereſſieren. Die Muſik von Karl Emmel, unſeres Wiſſens ein Mainzer, wußte die Vorgänge in „Auſſe“ durch Ländler, Umzüge der Dorfkapelle uſw. Kirchweihſtimmung zu geben und am Hofe in Schönbrunn mit rauſchenden Militärmärſchen und empfindſamen Liebesliedern („Du biſt der holde Engel“) aufzuwarten. Da das ganze Werk durchkomponiert, jeder Akt durch ein muſikaliſches Vorſpiel eingeleitet wird, iſt die Neuheit von einem Singſpiel zur Operette von beträchtlichem Ausmaß geworden. „Annerl“ ſteht auf höherer Stufe als viele Operetten der Letztzeit. Die Wiedergabe durch die Opernmitglieder Lotty Kaundinya (Annerl), Theo Harald (Erzherzog) und ein humoriſtiſches Liebespaar, bei dem Ohrfeigen und Küſſe die Waagſchale halten (Margrit Ziegler und Heinz Hammans) errang die Gunſt des Publikums in weitem Maße. Kapellmeiſter Frz. Schultze-Markert war dem Orcheſter ein ſicherer Führer, Spielleiter Camillo Eichinger und Tanzmeiſter Hans Nelken ſorgten dafür, daß die Schauplätze ſtets abwechſelungsreich belebt blieben. Der Beifall, der ſchon nach der erſten Szene zu Wiederholungen führte, begleitete den Gang der Operette, wenn auch die Skala nicht immer die gleiche Höhe zeigte. Der Schluß war ein Erfolg, der den Autoren, allen Mitwirkenden, die in den ſteiriſchen Bergen und am kaiſerlichen Hof in Schönbrunn tätig waren, reiche Ehrungen brachte. Bei alledem ſei nicht verſchwiegen, daß die Vorſtellung etwas lange dauerte, wenn die „Annerl“-Operette weſentlich ſchlanker wird, kann ihr das nur zum Vorteil gereichen. J. L.

MEISSEN. In einem zum Beſten der Winterhilfe veranſtalteten Konzert brachte KMD Walther mit ſeinem freiw. Johanneskirchenchor und deſſen Inſtrumentalabteilung zum Gedächtnis Robert Volkmanns deſſen F-dur-Serenade und zwei Chöre „Im Wieſengrün“ und „Abendlied“ zu Gehör. Der 2. Teil war der heiteren Muſik großer Meiſter gewidmet und bot Ouvertüre von J. S. Bach, den Kanon „Beredtſamkeit“ für gem. Chor von Haydn, Wiener Tänze von Beethoven und Mozarts Ballettſuite „Les petits riens“. — Kantor Müller feierte das Stiftungsfeſt ſeines Freiw. Trinitatiskirchenchores mit einem intereſſanten Programm: „Hausmuſik bei J. S. Bach“ und ältere Chormuſik. Es kam u. a. zu Gehör Suite in h-moll für Streichorcheſter, „Das muſikaliſche Opfer“ für Flöte, Violine und Klavier, die „Kaffeekantate“ für 3 Soloſtimmen, obl. Flöte, Streichorcheſter und Klavier und Sololieder von J. S. Bach. Ferner enthielt das Programm noch gem. Chöre von Dowland, Löwe und Hale. Unter den Soliſten zeichnete ſich Frau Marg. Möbius durch prächtige Stimmittel und charaktervollen Vortrag aus, während Werner Hentſchel als Flötiſt durch ſeine virtuoſe Technik, warmen Ton und beſeelten Vortrag tiefe Wirkungen erzielte. — Auch unſere Stadtkapelle trat nach längerer durch die Verhältniſſe bedingten Pauſe mit einem im Rahmen der Volksbühne veranſtalteten Symphoniekonzert wieder einmal auf den Plan und beſtätigte, daß ſie unter der energiſchen Leitung Meiſter Steinbachs ihre alte Leiſtungsfähigkeit bewahrt hat. Zur Aufführung gelangten Beethovens 5. Symphonie, die Ouvertüren zur „Zauberflöte“ und zum „Freiſchütz“, ſowie das Vorſpiel zu den „Meiſterſingern“. Im gleichen Konzert wirkte noch die Primadonna unſeres Stadttheaters, Frl. Elſie Gaby, mit. Sie ſang, unterſtützt durch blendende Stimmittel und durch ihre reizende Erſcheinung, Arien aus der „Zauberflöte“ und aus dem „Freiſchütz“ und entfeſſelte wohlverdienten, nicht endenwollenden Beifall. Die Kapelle bewährte ſich dabei unter Steinbachs Führung als vorzügliches Begleitinſtrument. — Die Geſangvereine leiden ungeheuer unter der Ungunſt der gegenwärtigen Verhältniſſe, ſodaß ſie ſich an größere Aufgaben nicht heranwagen können. Wann wird ihre herrliche Blütezeit wiederkommen? Max Menzel.

MÜNCHEN. Graf Gilberto Gravina hatte im Rahmen der Volksſinfoniekonzerte der Münchener Philharmoniker eine Vortragsfolge „neuitalieniſcher Muſik“ zuſammengeſtellt und erntete durch ſeine überlegene muſikaliſche Leitung, die ſchon als Gedächtnisleiſtung alle Anerkennung verdiente, einen bedeutenden Dirigentenerfolg. Das Zwiſchenſpiel aus Spinellis „A basso porto“ in ſeiner blutvollen, aber durchaus nicht veriſtiſch roh inſtrumentierten Melodik wird man freilich nicht unbedingt zum Neuitalienertum rechnen können. Ebenſo verrät die „Venezianiſche Suite“ von L. Mancinelli ihre Zugehörigkeit zu einer an klaſſiſchen und romantiſchen Vorbildern geſchulten Ausdruckswelt. Die fünf Sätze der Suite ziehen ihre muſikaliſchen Lebensſäfte lediglich aus einem Thema, das jedoch in wechſelnder Stimmungsbelichtung umgebildet und verändert erſcheint. Echte Stimmung entatmet auch dem „Mittelalterlichen Ständchen“ von Riccardo Zandonai, bei dem man ordentlich den etwas kühlen Odem der Nachtluft ſpürt. Malipiero war mit drei Zwiſchenſpielen zu Komödien Carlo Goldonis vertreten.

Die traditionelle Palmsonntagaufführung von J. S. Bachs „Matthäus-Passion" durch Lehrergesangverein und Musikalische Akademie war diesmal der Gesamtleitung von Eugen Papst anvertraut worden. Der Gastdirigent bekundete viel innere Verbundenheit mit der erhabenen Schöpfung. Elisabeth Feuge und Luise Willer sangen die Sopran- bzw. Altpartie über die Maßen schön und ausdrucksedel, ein Lob, das sich ferner auf den Christus von Georg Hann ausdehnen läßt. Dagegen blieb der Evangelist von Julius Patzak nicht ganz frei von einigen Überspitzungen des Ausdrucks, die mehr künstlich denn künstlerisch anmuteten. — Auch die „Johannes-Passion" war in der Karwoche zu hören. Der Chorverein für evangelische Kirchenmusik setzte an ihre Deutung unter der Führung von Prof. Ernst Riemann künstlerischen Ernst und regen Gestaltungseifer. Die Chorleistung bildete das eigentliche Rückgrat des eindrucksvollen Abends, und nicht unwesentlich trugen zur stilvollen Wiedergabe Valentin Härtl (Viola d'amore) und Christian Döbereiner (Gambe) bei, die auf ihren alten Instrumenten herrlich musizierten.

Ein der Leitung von Siegmund v. Hausegger unterstehendes Sonderkonzert wurde durch die Uraufführung der „Hymnen für Orchester" von Karl Höller eröffnet. Des Komponisten Gestaltungswille offenbart sich in einem sinfonischen Aufbau, allein die Art, wie Höller in vier stimmungsunterschiedlichen Sätzen Themen des Gregorianischen Chorals in seiner Weise umbildet, vollzieht sich nicht ohne Gewaltsamkeit und eine Art konstruktiven Starrsinns, der keinerlei Zugeständnisse an das Klangliche zu machen bereit ist. Dafür lockte das Klavierkonzert in D-dur von Max Trapp, von Emmy Braun brillant gespielt, wieder auf freundlichere Gefilde der Ohrenweide. Als Schöpfung eines stark verinnerlichten Musikertemperaments sprach die „Elegie für Orchester" von Gottfried Rüdinger an. Mit den Rokokovariationen von Joseph Haas endete der so herb präludierte Abend in eitel Lebenswärme und Entzücken.

Von Konzerten der sogenannten „Prominenten" bereitete der Arienabend des spanischen Tenors Miguel Fleta eine gelinde Enttäuschung; der Sänger kann unmöglich im Vollbesitze seiner stimmlichen Mittel gewesen sein. Nur durch Nervosität ließe sich vor allem die Unreinheit seiner Tongebung entschuldigen. — Schaljapin riß wiederum durch die Persönlichkeitsmacht seines Gestaltertums hin, das allerdings mit dem Kunstwerk (der Künstler sang unter anderem Schumanns „Ich grolle nicht"!) außerordentlich frei und großzügig schaltet. Dr. W. Zentner.

MÜNCHEN-GLADBACH. Am 1. April des vergangenen Jahres blickte GMD Hans Gelbke auf eine 35jährige Tätigkeit als Gesamtleiter des städt. Musiklebens zurück. Der städtische Gesangverein Cäcilia beging diesen Jahrestag in feierlicher Weise durch eine an beste Zeiten erinnernde Aufführung von G. Piernés „Kinderkreuzzug". Gelbkes einfühlsamer Dirigierkunst gelang es in hohem Maße, die Verinnerlichung dieses von mittelalterlicher Mystik erfüllten Werkes einzufangen, und ein Apparat von 350 Mitwirkenden leistete ihm hierbei treue Dienste: der sicher und tonrein singende Mädchenchor des Marienlyzeums, der vielerprobte treue Cäcilienchor und vortreffliche Solisten, unter denen Hilde Wesselmann-Barmen und Gisela Derpsch-Frankfurt sich für die Darstellung der beiden Kinderrollen besonders geeignet erwiesen; außerdem wirkten mit Hilde Pitz-M.-Gladbach als Mutter, Ernest Bauer-Genf als Erzähler und Heinr. von Helden-Düsseldorf als alter Seemann. — In einem vorangegangenen Konzert brachte die „Cäcilia" Cornelius' poesievolle liebenswürdige Oper „Der Barbier von Bagdad". Als Vertreter des köstlichen Humors der Titelrolle findet sich so leicht kein besserer als Prof. Albert Fischer-Berlin; hinter diesem behaupteten sich bestens Hildegard Hennieke-Köln, Adelheid Holz-Köln, Wilhelm Koll-Düsseldorf, Franz Wolf-Gladbach, Toni Jansen-Gladbach. —

Auch dem Goethejahr zollte die „Cäcilia" den schuldigen Tribut durch die Aufführung von R. Schumanns „Scenen aus Goethes Faust", in dem Ewald Kaldeweyer-Bochum einen prachtvollen Faust, Sofie Höpfel-Würzburg ein recht kultiviertes Gretchen und Wilh. Strienz-Köln einen im romantischen Dämmerlicht allzu dramatisch hervortretenden Mephisto darstellten. In den kleineren Rollen des Pater exstaticus etc. Ludwig Matern-Düsseldorf, und in den verschiedenen Ensemblesätzen in diesem Werk wie auch im „Kinderkreuzzug" bewährten sich Schülerinnen des hiesigen Konservatoriums aus der Gesangsklasse Kaysel: Cläre Beltmann, Annie Graeve, Maria Schopen, Gerta Jonas, Hilde Pitz und Dora Wiesner. Leider mußte die „Cäcilia" auf weitere Veranstaltungen, die sonst der Heranziehung großer Instrumental-Solisten und anspruchsvoller Orchesterwerke dienten, verzichten; auch die Zahl der städt. Sinfoniekonzerte wurde auf 3, der Volkskonzerte auf 1 herabgesetzt, wobei man durch die Beteiligung von Männer- bezw. Frauen-Chören die Besucherzahl zu heben versuchte, was sich jedoch praktisch nicht bewährt hat. In einem Brahms-Abend hörten wir die Altrhapsodie unter Mitwirkung der einheimischen Sängerin Frau Käte Höter und des M.-G.-V. „Gaudeamus" (Leitung H. Holz). Vor-

zügliche Wiedergabe fand das Violinkonzert durch Prof. M. Strub-Berlin; die beliebten Haydn-Variationen und Akademische Festouvertüre unter Gelbkes zielbewußter Leitung dienten zur Abrundung des Programms. Bei anderer Gelegenheit erstand Liszts „Faust"-Sinfonie durch Mitwirkung der M. G. V. „Sansouci"-Rheydt und „Eintracht"-Odenkirchen (Leitung Jos. Bönn), die außerdem im „Liebesmahl der Apostel" von Wagner erhebliches Können bewiesen. Der Solist des Abends, Hans Sträter-Solingen, fiel auch in der „Romerzählung" aus „Tannhäuser" recht angenehm auf. Im 3. Sinfoniekonzert kam unter Gelbke Griegs vollständige Musik zu Ibsens „Peer Gynt" in Auerbachs Konzertbearbeitung zur Aufführung, bei der sich der Gladbacher Frauenchor (Leitung Frau E. Albers) und eine junge Gladbacher Sopranistin Hilde Steinert, als Anitra, auszeichneten. Den einzigen Beitrag zu zeitgenössischem Schaffen gab das Volkskonzert am Buß- und Bettag, in dem Werke von Heinr. Lemacher, vor allem seine von echt kirchlichem Geist getragene a cappella-Messe „Pax Christi in regno Christi" erklangen, um deren Aufführung sich der Westender Männerchor und der Hauptpfarrchor, beide unter Josef Bönns Leitung, erfolgreich bemühten. Große Gewandtheit als Orgelspieler zeigte Heinr. Weber-Aachen in verschiedenen Kompositionen Lemachers: Passacaglia, Fastenlied, Weihnachten, Ostern etc. und Ellen Forst-M.-Gladbach bewältigte mit großer Musikalität die schwierigen Heiligenhymnen und andere Sologesänge mit Orgelbegleitung, die Hans Jos. Mertens ausführte.

Als willkommene Bereicherung dieses sehr zusammengeschmolzenen offiziellen Winterprogramms empfand man die Veranstaltungen des neugegründeten Collegium musicums unter Paul Deubel, das im Verlauf eines Jahres bereits viermal an die Öffentlichkeit getreten ist und steigende Leistungen zu verzeichnen hat. Aus den reichhaltigen Vortragsfolgen seien erwähnt: eine Suite von Christ. Förster, Concerti grossi von Corelli und Händel, Sonate von Friedr. Fasch, ein Flötenkonzert von Friedrich dem Großen. Solistisch betätigten sich in diesem Rahmen junge hiesige Kräfte wie Martha Vilich (Violinkonzert von Tartini), Marieluise Hütten (Klavierkonzert g-moll von Bach), Inge Hübner (Cembalo), L. Schwan (Flöte). Auch in eigenen Veranstaltungen war lediglich die jüngste Generation vertreten, bei der man häufig die nötige Selbstkritik und ernstes Verantwortungsgefühl vermißt, so bei einem Abend auf zwei Klavieren von Ilse Mühlen — Marieluise Hütten, einem Klavierabend von Tilli Elkenhaus; ein Liederabend von Frau Hoeter zeigte dagegen ernstes Streben und vermochte auch durch das schöne Material der Sängerin durchweg zu interessieren.

Der Bach-Verein (Leitung Aug. Herchet) feierte sein 40jähriges Bestehen und die Einweihung einer neuen Orgel im Betsaal durch einige Veranstaltungen, bei denen die junge Organistin Inge Hübner sich mit Orgelvorträgen einer Passacaglia von Buxtehude, der Es-dur-Toccata und Fuge von Bach und einigen Choralvorspielen bestens einführte. Hilde Steinerts leichter, tragfähiger Sopran gefiel sehr in der Solo-Kantate „Singet dem Herrn" von Buxtehude, Marta Vilich (Violine) gestaltete im Verein mit Inge Hübner (Orgel) eine Kirchensonate von Jos. Haas recht lebendig, und der Chor des Bachvereins bewies in 2 a-cappella-Chören von Schröter und Prätorius sein besonderes Musizieren. Am Karfreitag führte Aug. Herchet mit den Solostimmen seines Chores die „sieben Worte Jesu Christi am Kreuz" in dankenswerter Weise auf. — Beim Gladbach-Rheydter Stadttheater waren mittlerweile so viel Kräfte eingespart worden daß Zahl und Art der noch möglichen Opern äußerst beschränkt war. Die ständige Doppelbeschäftigung in Oper und Operette ist auf die Dauer unzuträglich und kam dem empfindlichen Stil wie Donizetti: „Der Liebestrank", Maillart: „Glöckchen des Eremiten", Flotow: „Martha", Smetana: „Verkaufte Braut" wenig zugute. Als beste Leistung hörten wir unter Leitung von Josef Horbert „Manon Lescaut" von Puccini mit Else Muffelli-Berlin als gern gesehenen Gast. Auch die Carmen-Aufführung mit Lotte Loos-Werther-Köln als Gast hatte einigermaßen das Niveau, das man eigentlich beanspruchen dürfte, wenn die Oper zugkräftig bleiben soll. B.

OLDENBURG. Als neuer Intendant trat im letzten Winter Dr. Rönnecke an die Stelle von H. Götze und für Landesmusikdirektor J. Schüler übernahm Philipp Wüst die musikalische Oberleitung. Fast jeder Wechsel in der Leitung bringt Neuerung. Wirtschaftspolitisch gesehen ist z. B. die durchgeführte Senkung der Abonnementspreise für Theater und Konzert natürlich als Tat zu begrüßen, muß aber andererseits nicht dem zugkräftigen Publikumsstück (im Schauspiel sowohl wie in der Operette) ein größerer Platz eingeräumt werden? Die allgemeine Forderung für die Zukunft kann nur lauten: Reform nach innen und außen. Wir sind in Oldenburg erfreut über eine abwechslungsreiche Opern- und Konzertfolge. So brachte Philipp Wüst u. a. die „Meistersinger" und die „Zauberflöte" in musikalisch wertvollen Aufführungen heraus. MD Willy Schweppe verdanken wir u. a. besonders eine sehr eindrucksvolle Aufführung der „Madame Butterfly". Schweppe erhielt auf Grund seiner vieljährigen positiven Arbeit als Operndirigent am Landesthe-

ater den Titel „Muſikdirektor“ und zwar bei Gelegenheit der Feierlichkeiten zum 100jährigen Beſtehen des „Oldenburger Landestheaters“. Dieſe Feierlichkeiten fanden in einer großangelegten Feſtwoche Mitte Februar ſtatt und wurden in dem Eröffnungsakt auf den Sender Hamburg übertragen. Muſikaliſch intereſſierte neben der Aufführung des „Siegfried“, in der unter der Stabführung von Wüſt faſt ausſchließlich auswärtige Künſtler gaſtierten (ich hätte ein Gaſtſpiel mit alten Oldenburger Künſtlern für ebenſo pietätvoll wie wirkungsvoll gehalten!), eine ſehr gediegene und vom Publikum herzlich aufgenommene Aufführung des „Intermezzo“ von Strauß gleichfalls unter der beſchwingten Leitung von Philipp Wüſt. Die Beſetzung erſchien bei vorhandenen Möglichkeiten nicht in allen Rollen zweckentſprechend, jedoch wurde dadurch bei der ſtarken Einfühlung der einzelnen Künſtler der Eindruck nicht empfindlich geſtört. Namentlich ſind zu benennen: Erna Maria Müller als „Chriſtine“ und Walther Schulze als „Hofkapellmeiſter Storch“. — Aus dem Konzertleben muß anſchließend zunächſt als ein Ereignis der Feſtwoche ein Konzert unter der Leitung von Abendroth genannt werden, der vom Oldenburger Publikum ungemein gefeiert wurde. — Ph. Wüſt hat für die Abonnementskonzerte ein reichhaltiges und wertvolles Programm vorgelegt, bei deſſen Interpretation er allerdings nicht allen geiſtigen und ſtiliſtiſchen Forderungen gerecht werden konnte. Wüſt iſt augenſcheinlich ſehr eingeſtellt auf den muſikaliſchen Affekt. Dadurch wird es verſtändlich, daß faſt alle programmatiſch gebundenen Werke eine überzeugende Wiedergabe finden. Als Soliſten ſpielten in den Konzerten mit großem Erfolge: Prof. Havemann (Brahms-Konzert), Eva Hauptmann (Mendelsſohn-Konzert) und der Celliſt E. Meinardi (ein Konzert von Boccherini). Bei Prof. F. Wagner erſchien die poſitive vox populi weniger angebracht; denn der Pianiſt ſpielte das Es-dur-Konzert von Beethoven nicht nur recht eigenwillig, ſondern — ſchwerer wiegend: in dieſer Eigenwilligkeit keineswegs überzeugend. Dr. Fritz Uhlenbruch.

REGENSBURG. Obwohl auch in Regensburg die Konzertflut im vergangenen Winter weſentlich zurückgegangen iſt — SA-Dienſt und ſonſtiger politiſcher Aufbau nahm auch hier die Beſucher der Konzerte und die Mitglieder der Chorvereine vielfach ſtark in Anſpruch —, ſo ſind doch einige beſonders wertvolle Höhepunkte zu verzeichnen, die wir auch an dieſer Stelle feſthalten wollen. Der Muſikverein, der die Schwere der letzten Jahre beſonders ſtark zu ſpüren hatte, konnte in dieſem Winter zum erſten Male wieder einen Aufſchwung verzeichnen. Unter den 9 Konzerten, die er veranſtaltete, waren einige von ganz großem Format. Hierzu iſt in erſter Linie das Konzert des NS-Reichsſinfonieorcheſters unter Franz Adam aus München zu zählen, das mit über 70 Muſikern die „Euryanthe-Ouvertüre“ von Weber, Schuberts h-moll-Symphonie und Beethovens 8. Symphonie erſtehen ließ. Gewiß mag es einige wenige Orcheſter geben, die in der Reife der Darbietung dem NS-Reichsſymphonieorcheſter noch überlegen ſind. Bewundernswert bleibt an dieſem Orcheſter dennoch, wie es Franz Adam verſtanden hat, innerhalb weniger Jahre hier einen Konzertkörper zuſammenzuſchweißen, der von glänzender Streicherdiſziplin beſeelt, heute auch in ſeiner Geſamtbeſetzung, alſo auch in den Bläſern, ſchon in voller Ausgeglichenheit auf einer hohen Stufe ſteht. Beſonders warm und beſeelt gelang Franz Adam an dieſem Abend die Geſtaltung von Schuberts h-moll-Symphonie, aber auch Beethovens „Achte“ fand beim Publikum ſo ſtürmiſchen Widerhall, daß ſich Dirigent und Orcheſter zur Dreingabe der Freiſchütz-Ouvertüre verſtehen mußten, deren Wiedergabe ein ganz großer Wurf wurde. Damit dürfte wohl das NS-Reichsſymphonieorcheſter endgültig in die Reihe der ſtändigen jährlichen Gäſte des Muſikvereins eingerückt ſein. — Ein Erlebnis anderer Art, aber nicht minder groß, war der Klavierabend von Elly Ney. Die Künſtlerin geſtaltete ſouverän am Klavier und gab uns ein Feſt ganz großer pianiſtiſcher Auswirkung. Brahms' Sonate f-moll, Beethovens Waldſtein-Sonate, von Schumann Vier Novellen aus op. 21 und Schuberts Wanderer-Fantaſie bildeten das Programm, dem die Künſtlerin auf das ſtürmiſche Verlangen der Hörergemeinſchaft noch zahlreiche Dreingaben folgen laſſen mußte. — Aber auch die anderen Konzerte des Muſikvereins zeigten eine glückliche Hand in Auswahl und Gelingen. Siegmund Bleier zeigte ſich als ein techniſch reifer Geiger in der G-dur-Sonate von Brahms op. 78 und in Beethovens Kreutzer-Sonate. Sein ſchöner, tragender Ton kam beiden Werken zugute. Am Flügel waltete Fritz Hübſch ſeines Amtes in bekannter Vollendung. — Der Tenor Max Meili-München mit Ralf von Saalfeld am Flügel brachte in einem Liederabend vorwiegend italieniſche Lieder von Monteverdi, Manzuola u. a., daneben ſolche von Bach, Haydn, Mozart. Die vollendete Geſangskultur und die klare, deutliche Ausſprache Max Meilis ließen eine Reihe dieſer Werke trotz der Eintönigkeit des Programms zu einem ſeltenen Genuſſe werden. — Die Kammermuſik war durch das Münchener Klavierquartett (Auguſt Schmid-Lindner, Edith Voigtländer, Philipp Haaß und Joſef Disclez) und das Anton Huber-Quartett-München (Anton Huber, Heinrich Ziehe, Adalbert Huber und Erich Wilke) vertreten. — Auch Eva Liebenberg fand ſich

wieder zu einem Liederabend ein, in welchem sie Schubert, Robert Franz, Brahms und Hugo Wolf interpretierte.

Unter Führung des Domchores und gemeinsam mit der Kirchenmusikschule und den katholischen Kirchenchören Regensburgs fand anläßlich des Cäcilienfestes 1933 eine „Feierstunde deutscher Kultur" statt, die Richard Wagner, Anton Bruckner und Max Reger gewidmet war. Prof. Dr. Karl Thiel, der Direktor der Kirchenmusikschule, und Domkapellmeister Dr. Theobald Schrems, in deren Händen die musikalische Leitung lag, schenkten uns an diesem Abend vollendete Chorleistungen. Im Mittelpunkt des Programms stand die Kantate „Meinen Jesum laß ich nicht" von Max Reger, ein Werk, das wir früher schon in der Kirche hörten, das aber auch hier im Konzertsaal wieder seine große Wirkung erwies. Anton Bruckners „Te Deum laudamus" für gr. Chor, Solo und gr. Orchester bildete den gewaltigen Abschluß des Abends. Ähnlich wie Domkapellmeister Berberich-München gelegentlich des Bruckner-Festes im vergangenen Herbst die Solostimmen mehrfach besetzte, so hatte auch hier Dr. Schrems jede der 4 Solostimmen dreifach mit ausgewählten Stimmen seines Chores besetzt und erreichte dadurch ganz vorzügliche Wirkungen.

Eine Überraschung brachte das erste a cappella-Konzert des aus dem früheren Regensburger Volkschor neu gegründeten Regensburger Madrigalvereins. Josef Friedl, der sich auch in der früheren Vereinsform als vortrefflicher Chordirigent von feinem Stilgefühl bewährt hatte, schenkte uns ein Programm von sorgfältig ausgewählten Volksliedern und Madrigalen, die er durchwegs zu einer hochstehenden Darbietung brachte. Neben Volksliedbearbeitungen von Hugo Riemann, Ernst Rudorff, Robert Kahn, Robert Franz, Karl Thiel bescherte er uns Madrigale von Daniel Friederice, Donati, Gastoldi und einige ganz prächtige Chöre von Orlando di Lasso und Franz Leo Hasler. Obwohl das Programm in seiner Einfachheit und Reinheit fernab jeder Sensation lag, auch von vorneherein auf jeden solistischen Anziehungspunkt mit Absicht verzichtete, hatte sich zu diesem Abend dennoch eine außerordentlich große Hörergemeinde eingefunden, die den Vorträgen hingegeben folgte. Man war gespannt auf diese ersten Darbietungen des neuen Vereins, war doch tatsächlich in diesem Vereinskörper etwas vollkommen Neues geworden. Während im alten Regensburger Volkschor überwiegend und fast ausschließlich der Männerchor gepflegt wurde, sogar verschiedentlich noch mit Einschlag des verpönten politischen Liedes, so war nunmehr ein gemischter Chor entstanden, dessen Kräfte zum mindesten im weiblichen Teil hier erstmals öffentlich herausgestellt wurden. Josef Friedl hat es verstanden, in wenigen Monaten ernsthafter Arbeit das vielfach als spröde geltende Stimmaterial so vortrefflich zu schulen, daß er schon mit diesem ersten Konzert vollwertige, ausgeglichene und großenteils reife Chorleistungen darbieten konnte. Der Erfolg war dann aber auch bei der großen Hörerschaft ein durchschlagender, derart, daß einzelne Chöre sogar wiederholt werden mußten. Wir dürfen hier von einer Kulturtat sprechen, die wir nächst dem Chorleiter Josef Friedl auch dem „Kampfbund für deutsche Kultur" zu danken haben, der es auf sich nahm, die Kräfte des im vergangenen Jahre aufgelösten Volkschores hier zu neuer Arbeit zu sammeln.

Nachdem uns eine eigene Oper mangelt, müssen wir uns behelfsmäßig mit gelegentlichen Gastspielen begnügen. Dr. Rudolf Kloiber-München hat uns als musikalischer Leiter eine Reihe von Opern hier einstudiert und trotz der Schwierigkeit der Umstände, unter denen das geschehen mußte, teilweise recht erfreuliche Leistungen gebracht. Einen ganz großen Erfolg bedeutete die Aufführung der „Bohème". Von unseren heimischen Sängern zeichnete sich Hans Skriwanek aus, unter den Gästen ragten Robert Hager-München und Kammersängerin Else Blank-Karlsruhe (Mimi) besonders hervor. Else Blank bringt für ihr Fach eine wunderbar schlakenfreie, tragende Tongebung und ein warm durchseeltes Spiel mit. Wie in „Bohème", so auch in „Cavalleria rusticana" und „Bajazzo" vermochte sie durch Spiel und Gesang einen so mitreißenden Mittelpunkt auf die Bühne zu stellen, daß alle anderen Kräfte zur Hergabe ihres Besten angeregt wurden. Robert Hager hatte noch einen großen Tag als „Rigoletto". Hierbei gab Hans Skriwanek den Herzog und Wilhelm Lehnert den Monterone. Die guten Erfolge der dieswinterlichen Operngastspiele sollen für nächsten Winter zu einer Erweiterung dieses Spielplanes führen, hoffentlich als Auftakt zu Wiederaufrichtung einer eigenen Oper. Bosse.

STUTTGART. In der Reihe liebevoll deutscher Neuinszenierungen, die uns Otto Krauß beschert, erschien auch der „Freischütz". Die musikalische Leitung hatte Leonhardt. „Zauberflöte" und „Verkaufte Braut" dirigierte Richard Kraus, der Sohn des bekannten Sängers; den wiederaufgefundenen „Don Pasquale" Donizettis, dann die Erstaufführungen von Puccinis „Mantel" und Strauß' „Josefslegende" Otto Winkler, früher in Kiel. Das „Christelflein" hörten wir unter Hans Pfitzners eigener Führung. Ebenso bereitete er uns, zusammen mit dem Bühnenmaler

Willy (nicht Emil) Preetorius, einen neuen „Lohengrin". Strichlosigkeit ist Leonhardt'sche Überlieferung. Die Symphonieabende brachten u. a. Bruckners Tedeum und eine denkwürdige Reger-feier, bei der sich Leonhardt auch wieder als hervorragender Chorleiter zeigte. Der Stuttgarter Liederkranz berücksichtigte Brahms (Kunzmann) und Wagner (Kieß); Händels „Messias" kam im Verein für klassische Kirchenmusik (Hahn) zur Geltung. Berühmte Gäste leiteten die Staatskapelle: Knappertsbusch und Richard Strauß. Das Rundfunkorchester (Drost) nennt sich jetzt Landes-Symphonie-Orchester; mit ihm bot Martin Hahn z. B. die ganze Haffner-Serenade Mozarts. Ein drittes Orchester ist das Philharmonische, ein viertes das Stuttgarter (aus Standarte 119). Aufstrebende Dirigenten sind: Hälßig, Schwob, Ade. Walter Rehberg veranstaltete mit dem Orchesterverein einen Mozartabend. Das Wendling-Quartett spielt diesen Winter u. a. alle Quartette Beethovens. Außerdem haben wir das Kleemann-Quartett. Neu ist das Beerwald-Trio (mit Professor Hasse als Klavierspieler, Esterl als Cellisten). Im nahen Ludwigsburg haben die neu eingerichteten Schloßkonzerte gewiß eine bedeutende Zukunft. Von einheimischen Solisten nennen wir die Pianistin Else Herold, von auswärtigen Josef Pembaur. Zum zweitenmal erklang die schöne zweiklavierige Fassung, die Dr. Erich Schwebsch Bachs Kunst der Fuge gab (Rehberg und Petyrek).

Dr. Karl Grunsky.

RUNDFUNK-KRITIK

REICHSSENDER MÜNCHEN. Ist's Bestimmung, daß just in dem Augenblicke, da der Bayerische Rundfunk beziehungsweise die ihm vorausgegangene „Deutsche Stunde in Bayern" auf ein zehnjähriges Wirken zurückblikken kann, die Bezeichnung „Reichssender München" in Kraft tritt? Der neue Name wird sich rasch einbürgern, wird sich steigender Beliebtheit erfreuen; denn die grundsätzliche Haltung des Bayerischen Senders ändert sich nicht. Nach wie vor wird er innerhalb des vom Führer bestimmten Kulturzentrums München zu wirken haben, wird sich die Pflege eben dieser Kultur, heimatlicher Art, vor allem aber auch die Betreuung künstlerischen Schaffens angelegen sein lassen. Außerdem umreißt die neue Bezeichnung sehr viel schärfer den Begriff süddeutschen Willens.

Wir hatten ehedem schon darauf aufmerksam gemacht, daß München mit einer (monatlichen) Sendung „Schöpferische Jugend" hervorzutreten gedächte. Das ist nun geschehen. Eines jedoch zuvor: Wenn man dafür die unmöglichste aller Sendestunden wählt, so ist damit die Rücksicht auf die Hörermassen denn doch zu weit getrieben. Nicht nur für den Kritiker, auch für die interessierte Hörerschaft (solche „soll" es geben!!) ist es eine Zumutung, ausgerechnet nachts 11 Uhr Neue Musik (wenn auch guten Willens!) anhören zu müssen. Außerdem spricht diese späte Stunde gerade nicht für liebevoll ehrendes Eingehen dem neuzeitlichen Schaffen gegenüber. Unbedingt zu fordern ist, daß man eine andere, günstiger gelegene Stunde ausfindig macht, die ruhig dem Kitsch und der Schallplatte einmal (!) im Monat abgezwackt werden kann, und die andrerseits dem Schaffen der jungen Generation (wenn schon!!) Achtung und Aufmerksamkeit verbürgt. Das Ergebnis dieser ersten Sendung brachte die Bekanntschaft zwar nicht problematischer, so doch sorgfältig gearbeiteter Musik, von der die Passionskantate von Max Probst, die Bläsersonate von Josef Sell, die Chormadrigale von Heinz Pauels (hier ist Persönlichkeit zu spüren!) auch anderen Sendern guten Gewissens empfohlen werden können.

Das Geheimnis um das Gesamtwerk Haydns beginnt sich, dank der Kolossalfunde Dr. Adolf Sandbergers, zu lichten. Man kann beinahe von einer Münchner Haydn-Renaissance sprechen, nachdem von München aus die Uraufführungen aus dem neuentdeckten Schatze ausgehen. Als Stunde der Nation sendete Sandberger nach einem Vortrage über Geschichte und Geschehen seiner Funde ein göttliches Divertimento für Oboen, Hörner und Fagotte, wie eine Partita für kleines Orchester. Ebenfalls ein Meisterwerk an Melodie und Arbeit. Unter allen Umständen müßten alle Sender dem Münchner Beispiel folgen und das neuentdeckte Werk Haydns wie die sachkundige Arbeit Sandbergers zu fördern haben. Interessant zu beobachten war, daß durch verfehlte Abhörtechnik der Klang der Bläser auseinanderfiel. Richtige Abstimmung gerade Haydn gegenüber wäre Ehrenpflicht gewesen!!

An Münchner Opernübertragungen nichts!! Lediglich die Uraufführung einer sehr vergnüglichen Operettenverulkung „Petroleumquellen und Mädchenehre" von Hartung mit der Musik Eichhorns. Eine Prachtsatire saftigster Art auf Kitsch und dessen schauerlich groteske Ingredienzien.

Langsam beginnt man sich in der Programmgestaltung der Orchesterkonzerte darauf zu besinnen, wie man der Schallplatte ein, auch sozial wertvolles Paroli zu bieten vermag. Die Wiederholung der vor zwei Jahren schon gemachten Sen-

dung „Zauber der Stimme" schlägt in die richtige Kerbe. Die Folge war so reizvoll, dabei musikalisch so wertvoll zusammengestellt, daß sicherlich Viele geglaubt haben, sie hätten die ach! so geliebten Schallplatten vor sich! Was der Endzweck der Übung wohl ist. Funkisch weiter zu verfolgen ist die, in einer österreichischen Sendung angewandte Unterteilung eines Konzertes in Klassik und Unterhaltungsmusik. Der Hörer ermüdet nicht so leicht, da für Abwechslung gesorgt wird. Wertvolle Stücke in den Orchesterkonzerten: der Trauermarsch Gustav Heuers; die Sopran-Orchesterlieder „Arabische Nächte" von Richard Würz; Hermann Ungers Melodram „Der Gott und die Bajadere". An vaterländischer Musik die Uraufführung der Chorsymphonie „Deutscher Morgen" von Gustav Drechsel (Ethos und Ehrlichkeit der Empfindung) und das Chorwerk „Deutsche Rufe" von Carl Pottgießer (helle, frische, ungekünstelte Musik). Mehr in die Sparte gehobener Unterhaltung gehört die Orchester-Suite „Das letzte Märchen" Hans Grimms.

In der Kammermusik und den Konzertstunden verhältnismäßig viel Neues: Das Flötentrio Max Gebhards; schöner Mittelsatz; in den Ecksätzen fehlt festumrissene Thematik. An Klaviermusik steht die D-dur-Sonate von Josef Haas turmhoch über der akademisch trockenen Sonatine Blessingers wie der harmlosen Sonatine Karl Wüst's. Das Variationenwerk von Hans Weiß ist nicht sehr ergiebig ausgefallen, interessiert jedoch irgendwie in den selbstbewußt geführten Mittelstimmen.

Orgelmusik: Gustav Schoedel setzt sich nachdrücklich für neue Musik ein. Hervorzuheben sind die Fantasie Schiffmanns, die kräftige Fughetta Graebers, die Choralfantasie von Fielitz. In der Gesangslyrik sind vor allem die Liebesspiegelwalzer für gemischten Chor und Bläsersextett von Otto Jochum zu nennen: kleine Meisterwerke an Melodie und Können. An Liedern gar Manches, was nett gearbeitet, empfunden ist, aber nichts Besonderes. Die Arbeiten Hirblingers und Siegfried Kuhns weckten mehr Interesse, weil hier Persönlichkeit mitschwingt. Und das ist für wirklich bleibende Lyrik doch vor allem notwendig. von Bartels.

REICHSSENDER LEIPZIG. Zwei Gruppen der Musikliteratur, Bläserkammermusik und Volksmusik, wurden durch die Uraufführung wertvoller Werke bereichert.

Die Gewandhaus-Bläservereinigung brachte das Bläserquintett op. 81 von Rudolf Dost sowie „Kleine Variationen über ein Frühlingslied" (Alle Vögel sind schon da) op. 27, Nr. 1 von Hermann Erdlen zu schöner klanglicher Wirkung. Bei beiden Werken handelt es sich um Spielmusik im besten Sinne des Wortes; Begabung für das Witzig-Spritzige ist beiden Komponisten zu eigen. Dost's Werk ist suitenhaft angelegt, was im Verein mit so durchsichtiger Instrumentierung günstigste Funkwirkung gewährleistet. Allen Freunden guter Bläserkammermusik kann man beide Werke nur empfehlen.

Daß die Literatur für Volksinstrumente mit leicht ausführbaren und künstlerisch wertvollen Werken nicht gerade gesegnet ist, wurde von Freunden der Volksmusikbewegung oft bemerkt und beklagt. Fragwürdige Arrangements spielen eine ungebührlich wichtige Rolle und verderben den Geschmack großer und außerordentlich musizierfreudiger Volkskreise. Hermann Ambrosius stellt sich deshalb wirklich in den Dienst einer guten Sache, wenn er durch die Komposition einer Reihe Sätze für kleines Volksmusik-Ensemble Gelegenheit gibt, Schlechtes durch Gutes zu verdrängen. Die Verwendung von Volkstanzrhythmen ist hier durchaus gegeben, die langsamen Sätze lassen ein gesundes Gefühl sprechen, die Harmonik weitet den Kreis der Grundfunktionen nur maßvoll aus und trägt damit der Abneigung des Volkes gegen verwickelte Harmonik Rechnung. Besonders gelungen ist aber die leicht konzertante Instrumentation, mancher wird überrascht gewesen sein, was für reizvolle Klangwirkungen sich durch Gegenüberstellung von Streichern, Bläsern und Volksinstrumenten erzielen lassen. Man kann nur wünschen, daß diese Stücke einen Verleger und weiteste Verbreitung finden.

Wenn es Zufall war, daß am gleichen Tage sudetendeutsche Volksmusik und Werke sudetendeutscher Komponisten zu hören waren, so könnte dieser Zufall in Zukunft dahingehend richtunggebend werden, Volksmusik und Kunstmusik einer Landschaft im Programm zeitlich nahe zu bringen; damit würde man musikalische Stammeskunde praktisch betreiben. Die Lieder des verstorbenen Prager Musikhistorikers Heinrich Rietsch ließen in der besagten Sendung aufhorchen — warum sind sie nicht in weitere Kreise gedrungen? — und der ausgezeichneten Sopranistin Irmgard Richter-Komotau würde man gern wieder einmal begegnen.

Eine der schwierigsten Aufgaben für den Funkdirigenten ist die funkgerechte Darstellung von Bruckners 8. Sinfonie. Die riesigen Spannungsbogen kommen hier meist nicht zur Auswirkung, die Generalpausen, nach Bruckners eigener Äußerung ein Atemholen für kommende Steigerungen, wirken als „Löcher". Von all diesen Mängeln war in der Darstellung dieses Werkes durch Hans Weisbach nichts zu verspüren; der Strom der Empfindung riß nie ab, der Eindruck war geschlossen wie der einer guten Konzertaufführung. Durch

ein Treiben des Zeitmaßes, das dennoch die Grenzen des Erträglichen nie überschritt, durch geradezu dramatische Auffassung einzelner Stellen sowie durch möglichst kurzen Halt an den Generalpausen kam diese günstige Funkwirkung vor allem zustande. Diese Sendung war ein Beweis dafür, daß sich GMD Weisbach immer mehr in die besondere Eigenart des Rundfunks hineinlebt. Im Konzert der „Deutschen Bühne" stellte Weisbach die C-dur-Sinfonie von Schubert ganz auf rhythmische Energie; man kann sich wohl andere Auffassungen des Werkes vorstellen, doch riß diese durch ihr glühendes Musikantentum unmittelbar hin. Den ersten Teil dieses Konzertes mit Franz Völker als gefeiertem Solisten könnte man vom Konzertsaal-Standpunkt als etwas bunt bezeichnen, vom Rundfunk-Standpunkt aus wirkte er durchaus natürlich; auch unterschritt er trotz aller Buntheit nie eine gewisse Grenze des guten Geschmacks.

Willy Steffen verdankte man eine schöne Darstellung eines Concerto grosso von Corelli; im Verein mit Karl Hoyer musizierte er ein Orgelkonzert von Händel ganz prachtvoll. Hoffentlich wird dieser begabte Dirigent in Zukunft öfter herausgestellt als bisher. Das Orchester des Dessauer Friedrich-Theaters unter Arthur Rother bot am Karfreitag ein stilvolles Mittagskonzert, in dem einige selten zu hörende Werke Schuberts interessierten. Die Tänze aus Bachs h-moll-Suite wirkten in diesem Programm durchaus nicht stilwidrig; den Namen des Soloflötisten hätte man sehr gern zur Kenntnis genommen. In den Unterhaltungskonzerten hat die Heranziehung von Gastdirigenten eine belebende Wirkung zur Folge, wenn tüchtigen Kräften wie Dr. Mayer und Rolf Schröder Gelegenheit gegeben wird, sich vor dem Mikrophon zu betätigen.

Unter den vokalen Darbietungen mußten die Magelonen-Romanzen von Brahms die besondere Teilnahme des Funkfreundes erregen; sie wirkten im Rundfunk noch viel besser als im Konzertsaal, da der Erzähler einen „Hörbericht der Handlung" gibt und dadurch eine Möglichkeit ausgeprägt funkischer Wirkung ausgenutzt wird. Der Sprecher Josef Krahé verband Sachlichkeit und Innerlichkeit zu einer höheren Einheit, der Baritonist Johannes Willy war stimmlich wohl gut, im Ausdruck wußte er aber eine gewiße Gleichförmigkeit nicht zu vermeiden. Theodor Blumer hören wir als Klavierbegleiter immer wieder gern.

Daß der Dresdener Kreuzchor ein viel zu seltener Gast vor dem Mikrophon ist, mußte man anläßlich seines Liederkonzertes am Palmsonntag wieder einmal schmerzlich bedauern. Es ist richtig, daß man den Thomanerchor in den Bachkantaten so häufig herausstellt. Durch öfteren und vorbildlichen Vortrag solcher volksmäßiger Lieder könnte aber auch der Dresdener Elitechor äußerst segensreich wirken. Die kunstvollen Lieder von Arnold Mendelssohn und Graener paßten allerdings nicht in den Rahmen dieses volkstümlichen Programms.

Zum Schluß sei an GMD Weisbach im Namen der zahlreichen Leipziger Bachfreunde die Bitte gerichtet, uns einmal die „Kunst der Fuge" zu vermitteln. Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER HAMBURG. Die hier zur Rede stehenden letzten vier Wochen bedeuten fraglos einen im ganzen erfreulichen Abschnitt in der musikalischen Entwicklung des nun nicht mehr „Norddeutscher Rundfunk" heißenden Reichssenders Hamburg und seiner Nebensender. Wir machen kein Hehl daraus, daß wir in mancher Beziehung dem musikalischen Leiter des Senders Dr. Fritz Pauli schon eine radikaler zupackende (und fortpackende) Hand gewünscht haben. Er ist jetzt schon ein Jahr an dieser Stelle tätig; und es freut uns nun sagen zu können, daß seine, wie erwähnt manchmal vorsichtige, Methode trotzdem am Ende dieser durch einen Berg von Groß- und Kleinarbeit beschwerten Zeit die Feststellung herausfordert, daß der Sender vorangekommen ist; daß außerdem, unter vorläufiger Umgehung gewisser Einzelprobleme und ihrer Zurückstellung auf günstigere Gelegenheiten, in den letzten Wochen das Bild, auch für den Außenstehenden, sich dahin klärte, daß wichtige und erfreuliche Musikaufführungen geleistet wurden und obendrein die Weiterarbeit an der Durchorganisation der jeweiligen Unterabteilungen zu einer beträchtlichen Elastizität und Befreiung von hemmenden Schwergewichten führte. Diese Wochen waren die Verheißung, daß fruchtbares und ferner anbaufähiges Terrain erobert wird, und daß die Leitung weiß, was die Zukunft — die bei der Veröffentlichung dieser Zeilen sich ja schon in die Gegenwart verwandelte — vom Hamburger Sender verlangt.

In unseren früheren Abhandlungen über seine Arbeit haben wir wiederholt das Thema „Der Dirigent" in den Mittelpunkt gerückt. Daß wir die Dringlichkeit dieses musikalischen Führerproblems durchaus nicht überschätzt haben, zeigte einmal die Aufführung der „Siebenten" von Anton Bruckner am österreichischen Sonntag unter dem Bremer Ernst Wendel; seine Sicherheit und Vertrautheit mit der Materie, wenn man bei Bruckner überhaupt von Materie reden darf, gab der Ausführung durch das Orchester jene Bestimmtheit und Eindeutigkeit, die nun einmal und unter allen Umständen das Kriterium der Kunst der Wiedergabe zu sein hat. Im Hinblick auf die Bedürfnisse des Orchesters vielleicht noch wichtiger war das erste öffentliche Konzert des damaligen „Sinfonie-Orchesters des Norddeutschen Rundfunks", das ausschließlich „alte und neue Musik aus Italien" unter dem Gastdirigenten Oreste Piccardi aus Mailand brachte. Der fanatische

Arbeitseifer dieses Mannes gab diesem Abend eine Akzentuierung, die nicht nur in Publikumskreisen als Sensation empfunden, sondern ebenso sehr und mehr noch im Sender selbst als beispielhaft und herausfordernd gewertet wurde.

Daß Hamburg einen ganzen Abend der Vermittlung der Musik Max Regers widmete, muß anerkannt werden; zumal die musikalische Ausführung zeigte, daß man mit der Eigenart und dem Stilwillen dieses Meisters erheblich und nicht erst von heute auf morgen vertraut ist. Die Gliederung der Veranstaltung in zwei Teile war wohl der Gedanke Hermann Ungers, der zugleich als nicht gerade sonderlich erwärmender und zu Reger hinführender (geschweige denn hinzwingender) Sprecher mitwirkte. Der erste Abschnitt galt der „Jugend und dem Aufstieg". Eine Reihe von biographischen Tatsachen verband die zeitlich hergehörigen Werke, deren Zusammenstellung leider den Humoristen Reger gänzlich überging, überhaupt in gefährlichem Grade lyrisch schweifend wurde und mit dem Paradox endete, daß die „Introduktion für zwei Klaviere" (ohne Passacaglia und Fuge) den Hörer in eine Spannung und Erregung versetzte, der dann, wider des Komponisten Absicht, allein zusehen mußte, wie er damit fertig werden konnte. — Ein Intermezzo heiterer Chöre aus Bremen folgte, zugleich auch wohl eine Konzession an jene Hörer, die noch keinen Weg zu Reger fanden. — Dann wurde im zweiten Teil ein Hinweis auf Regers „Meisterjahre" gegeben und deren hohe Artung durch eine Aufführung der „Mozart-Variationen" in helles Licht gerückt. In diesem Verfahren, die Kunst eines großen Musikers zu umreißen, lag entschieden etwas im funkischen Sinne Gutes und Nützliches. Man blieb hier nur in der funk-„dramatischen" Ausgestaltung zu sehr an der Oberfläche und nüchternen Tatsächlichkeit hängen. Es wäre zu wünschen, daß man in vertieftem Sinne diesen Weg nicht nur zum Ziele „Reger", sondern auch in modifizierter An- und Umwendung auf andere Meister nochmals ginge.

Eine schöne Entdeckung für alle Mozartverehrer und solche, die es werden wollen (können), wurde „Gomas und Zaide", jenes Singspiel, das der Komponist ohne Titelangabe und unbeendet der Nachwelt hinterlassen hat. Da das Textbuch bisher nicht aufzutreiben war, weiß man nicht, ob das Werk nur zweiaktig geplant war. Die reichlich rührselige Handlung, die sich in dem damals modernen Türkenmilieu zuträgt, läßt einen glücklichen Ausgang vermuten; denn so gewaltsam der Knoten der tragischen Verwicklung hier geschürzt wird, so sprunghaft kann auch die Lösung erfolgen. Aber wenn, trotz wiederholt vorgenommener Renovierungsversuche, eine Bühnenwiedergabe dieses Singspielfragments in ihrer Wirkung stark beschränkt bleiben muß, so wächst das Stück zufolge der vom Hamburger Sender benutzten Funkbearbeitung Willy Meckbachs auf dem Umweg durch den Aether mühelos und durch die Kraft seines musikalischen Ausdrucksgehaltes in den Zauber empfindungsvollen Märchentones hinein. Den seltsamen Melodramen, den mannigfachen Arien, die Liedhaftes, Graziöses, Humorvolles und Empfindsames umschließen, und vor allen Dingen den Ensemblestücken lauscht der Hörer an seinem Lautsprecher mit einer Anregung der eigenen Phantasie, die vor dem inneren Auge die bunte Welt des Morgenlandes der Tausendundeinen Nacht aufsteigen läßt. Gerade aber in dieser Anforderung an das tätige Mithören liegt der wichtige und richtungweisende innere Erfolg dieses musikalischen Funkspiels begründet. Die, von Einzelheiten abgesehen, gelungene Aufführung war dem Lektor des Senders Dr. Hans Uldall zu verdanken.

Ungemein nachhaltige Eindrücke hinterließ die verdienstliche Aufführung der „Faust-Sinfonie" von Franz Liszt unter Willi Hammer, der die schwierige Partitur mit einer musikalischen Kraft und Besessenheit auslegte, die Großes von der weiteren Entwicklung des jungen Altonaer Musikdirektors erwarten läßt.

Unter den Gästen des Senders kann Walter Niemann immer auf besondere Anteilnahme der Hörerschaft rechnen. Nicht nur deshalb, weil er ein gebürtiger Hamburger ist, sondern vor allem darum, weil die ganze Art seiner Klavierkunst in ihrer stimmungsvollen Intimität und zugeschliffenen Pointierung gewissen Bedingungen des musikalischen Funkwesens entgegenkommt. Gerade die Beziehungsfülle und Hintergründigkeit dieser Klavierpoesien, ihre Betitelungen schon und in deren Be-Folgung ihre musikalischen Tatsachen, all das rückt die Niemann'schen Klavier-Stunden in eine Sphäre des Erlebens, die stets willige Ohren findet.

So wäre überhaupt noch darauf hinzuweisen, daß die zeitgenössische Musik unentwegte Beachtung und Förderung erfährt. Kompositionen von Max Trapp, Achille Longo, Hermann Simon, Joseph Haas und Karl Höller wurden u. a. herausgestellt, zum Teil in authentischer Interpretation. In diesem Zusammenhange ist auch zu erwähnen, daß in reicherem Maße als bisher Kräfte herangezogen werden, die als Gäste im Sender eben schon als solche auffallen und darum und wegen ihrer Bemühung, auch vor den Mikrophonen ihren Ruf zu bewähren, mit höchstem Einsatz musizieren.

Somit ist in der letzten Zeit mancherlei geschehen, das Anknüpfung gestattet. Und in der Stetigkeit liegt bekanntlich Sinn und Bedeutung der künstlerischen Arbeit. Da macht auch der Rundfunk keine Ausnahme.

Dr. Walter Hapke.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Anläßlich der ersten Jahrestagung der Gesellschaft für deutsche Kultur im Berliner Schauspielhaus erlebten Chöre von Georg Vollerthun und Herbert Windt ihre Erst- bzw. Uraufführung.

Der Erfolg der im vorigen Jahre abgehaltenen Kasseler Musiktage hat den „Arbeitskreis für Hausmusik" in Kassel veranlaßt, die Veranstaltung als jährliche Einrichtung weiterzuführen. Das Programm der in diesem Jahr vom 21. bis 23. September stattfindenden Musiktage umfaßt geistliche und gesellige Musik, Kammer- und Hausmusik, eine Ausstellung von Noten und Instrumenten und eine Sonderschau „Musik im Bild". Anschließend werden Arbeitstage für Musikerzieher und Musikfreunde abgehalten.

Die Nürnberger Sängerwoche des Deutschen Sängerbundes, die für Anfang Juli dieses Jahres geplant war, mußte um eine Woche vorverlegt werden. Sie findet nunmehr bestimmt vom 29. Juni bis 1. Juli statt. Die Vorbereitungen sind in vollem Gange. Angemeldet sind leistungsfähige Vereine aus den verschiedensten Teilen Deutschlands, so daß die Durchführung des Programms gesichert ist.

Die von Elly Ney ins Leben gerufene Volkstümliche Beethoven-Woche in Bonn wird in diesem Jahre zum vierten Male (9. bis 16. Juni) veranstaltet. Die Leitung hat diesmal Max Fiedler. Neben Elly Ney und ihrem Trio haben u. a. als Solisten Prof. Albert Fischer und Amalie Merz-Tunner zugesagt. Aufgeführt werden sämtliche Sinfonien, das Violinkonzert, zwei Klavierkonzerte und Kammermusikwerke. Unter Gustav Classens wird der „Fidelio" gegeben.

Vom 20. bis 30. Mai werden in Leningrad Konzerte jeder Art, Opern- und Ballettaufführungen usw. veranstaltet, bei denen die lebenden russischen Komponisten ihre Werke selbst vorführen. Die Festspiele finden an geschichtlich reizvollen Stellen, z. B. im „Chinesischen Theater", in Zarskoje Sselo, in der Eremitage, im Theater des Winterpalais usw. statt.

Ein Richard Strauß-Zyklus, aus Anlaß seiner 70. Geburtstagsfeier, wird einen der Höhepunkte der diesjährigen Salzburger Festspiele bringen. Der Zyklus steht unter der musikalischen Leitung von Clemens Krauß und umfaßt die Opern: „Rosenkavalier", „Die Frau ohne Schatten", „Die ägyptische Helena" und „Elektra". Besetzung: Elektra — Rose Pauly, Klythemnästra — Gertrud Rüenger, Chrysothemis — Viorica Ursuleac, Orestes — Alfred Jerger. Die Inszenierung der genannten vier Opern besorgt Lothar Wallerstein, die dekorative Ausstattung Alfred Roller.

Die Aufführungstage der Zoppoter Waldfestspiele sind: „Meistersinger" am 24. 7., 26. 7., 5. 8., „Walküre" am 29. 7., 31. 7., 2. 8. Es dirigeren Robert Heger und Karl Tutein, den Hans Sachs und Wotan singt Ludwig Hofmann, Brünhilde Nanny Larsen-Todsen.

Anläßlich der am 28. Mai im Glyndebourne Festival Opera House, Hewes, Sussex, beginnenden Mozartwoche soll auch eine Ausstellung von Mozart-Erinnerungen veranstaltet werden.

Die Dresdner Richard-Strauß-Woche beginnt am Geburtstage, dem 11. Juni. Strauß hat zugesagt, diesen Tag in Dresden zu verbringen. Größere Ehrungen sind aus diesem Anlaß in Dresdeng geplant.

Die Münchener Wagner- und Mozart-Festspiele finden vom 9. Juli bis 20. August statt. Das jetzt vorliegende Programm sieht insgesamt 12 Mozart- und 21 Wagner-Aufführungen vor.

Die Deutsche Händelgesellschaft veranstaltet in den Tagen vom 15. bis 19. Juni, zum 175. Todesjahr des Komponisten, das Fünfte Deutsche Händelfest in Krefeld. Die künstlerische Gesamtleitung liegt in den Händen des städtischen MD Dr. Meyer-Giesow; hervorragende Händelinterpreten, darunter Prof. Günther Ramin, haben ihre Mitwirkung zugesagt. Im Mittelpunkt des musikalischen Programms stehen zwei Uraufführungen: Die Opern „Telemann" und „Sokrates" und im Rahmen der kammermusikalischen Darbietungen ein „Trio für Violine, Gambe und Cembalo". Das Krefelder Stadttheater gibt außerdem die Oper „Orlando Furioso". Den Abschluß des Festes bildet eine Aufführung der dem Kurfürsten von Hannover gewidmeten Orchestersuiten, der „Wassermusik" und der „Feuerwerksmusik" im Krefelder Stadtwald. Neben den Mitgliedern der Deutschen Händelgesellschaft, die gleichzeitig ihre Jahresversammlung abhält, werden vor allem viele ausländische Besucher aus dem nahen Holland erwartet.

Ein lippisches Musikfest des Kampfbundes und des lippischen Sängerbundes mit Aufführung des Oratoriums „Die Sintflut" von August Weweler ist für den 24. Juni bis 1. Juli in Detmold in Aussicht genommen.

Das Schweizerische Tonkünstlerfest findet in diesem Jahre am 9. und 10. Juni in Frauenfeld statt.

Anläßlich des 350. Geburtstages von Heinrich Schütz hält die unter Leitung von Prof. D Dr. Hans Joachim Moser stehende Neue Schütz-

Gesellschaft im nächsten Jahre in Dresden das vierte Heinrich-Schütz-Fest ab.

Die Neue Bachgesellschaft veranstaltet das Bachfest 1935 in Leipzig.

Im Hofgarten und Kaisersaal der Residenz zu Würzburg wird unter der Gesamtleitung Hermann Zilchers in der Zeit vom 22. mit 30. Juni das 13. Mozartfest stattfinden.

Lendvai's Männerchorwerk „Psalm der Befreiung" wird im Sommer beim Schwäbischen Sängerfest in Heilbronn, beim Saar-Sängerfest in Saarbrücken und beim Sudetendeutschen Sängerfest in Teplitz aufgeführt.

In Oxford finden auch in diesem Jahre wieder Sommerkurse statt.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die ehemalige Dresdner Volksfingakademie hat sich mit dem Schubertschen Chor zu einem Philharmonischen Chor Dresden zusammengeschlossen, dessen Leitung Kantor Heinz Schubert übernahm.

Zwischen der Reichsmusikkammer und dem Deutschen Gemeindetag haben Besprechungen stattgefunden, die eine Förderung der Musikpflege seitens der Gemeindeverwaltungen anbahnen. So sollen künftig Gemeinden mit über 5000 Einwohnern einen sachverständigen Beamten mit der Musikpflege, Errichtung einer Beratungsstelle u. s. f. beauftragen.

Alfred Rosenberg, der Beauftragte des Führers zur Überwachung der geistigen und weltanschaulichen Erziehung der NSDAP., übernahm die Ehrenführerschaft des Deutschen Sängerbundes.

Das Hamburger Bläser-Quintett (Philh. Staatsorchester Hamburg: Lorenz, Gaebel, Wenzlaff, Franke, Schmidt, am Flügel: Schönsee) beging mit einem erfolgreichen Konzert im Richard Wagnerverein durch Aufführung von Werken von J. B. Foerster, H. Lilge und Th. Blumer sein zehnjähriges Bestehen.

Die N.S. - Gemeinschaft „Kraft durch Freude" plant die Gründung von Musikzellen in allen Betrieben. In jedem Betrieb sollen musikalisch interessierte Volksgenossen für die Belehrung der Arbeitskameraden sorgen.

Die Reichsleitung des Kampfbundes für deutsche Kultur teilt mit, daß der Leiter des Vortragswesens, Dr. Castelle, und der Leiter der Fachgruppe Musik, Professor Dr. Stein, aus ihrer Tätigkeit im Kampfbund für deutsche Kultur ausgeschieden sind. Außerdem wird die Zentralstelle der Landesleitung Berlin aufgelöst und in die Geschäftsstelle der Reichsleitung des Kampfbundes eingegliedert.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Dem Landeskonservatorium in Leipzig ist eine Opernregieschule angegliedert worden in Zusammenarbeit mit der Städtischen Oper und der Kunstgewerbeschule. Die Leitung hat Operndirektor Dr. Hans Schüler.

Es ist beabsichtigt, Anfang Mai an der Staatl. Akademie der Tonkunst in München einen dreijährigen Lehrgang zur Ausbildung von hauptamtlichen Musiklehrern nach Maßgabe der Prüfungsordnung für das Lehramt der Musik an den höheren Lehranstalten für die männliche Jugend zu eröffnen.

In Rio de Janeiro soll ein Konservatorium für Minderbemittelte ins Leben gerufen werden, das als Ergänzung des Staats-Konservatoriums gedacht ist und der Auslese der begabtesten brasilianischen Musikstudierenden vorbehalten bleiben soll.

Die Gesangsschule Maria Kleinke, Breslau, veranstaltete einen sehr erfolgreichen Vortragsabend, der die Vorzüge der vortrefflichen Gesangspädagogin der Öffentlichkeit kundgab. Hierbei kamen neben Liedern von Hans Pfitzner, Armin Knab, auch Stücke für Flöte von Paul Mittmann zum Vortrag, die in der Ausführung durch E. Tschirner zur zuverläßigen Begleitung von Eleonore Niklaus starken Anklang fanden.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet in den Pfingstferien im Jugendhof Hassitz vor Glatz/Schles. eine 2. musikpädagogische Schulungswoche mit dem Thema: Atem-, Sprech- und Gesangsschulung als Grundlage der Erziehungs- und Bildungsarbeit, unter Leitung von Ilse Toepfer und Wilhelm Menzel. Anfragen sind zu richten an das Zentralinstitut Berlin W 35, Potsdamerstr. 120.

Das Städtische Konservatorium zu Dortmund widmete einen Vortragabend Bach-Brahms-Reger.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg bot in seiner 3. dieswinterlichen Abendaufführung Werke von Mozart, Beethoven, D. Dragonetti, C. G. Reissiger und Gg. Goltermann.

Die durch die Pensionierung des Oberstudiendirektors Karl Rorich freigewordene Direktion des Nürnberger Konservatoriums wurde dem durch seine Kompositionen bekannt gewordenen Nürnberger Lehrer Max Gebhard übertragen.

Das Collegium musicum der Universität Greifswald veranstaltet unter seinem Leiter Prof. Dr. Hans Engel diesen Winter zwei Offene Abende, an denen Instrumental- und Vokalwerke von Briegel, Rosenmüller, Buxtehude, Marcello, Joh. Seb. Bach zur Aufführung kamen.

Der zweite Abend, der auch in Stralsund wiederholt wurde und stärkste Anerkennung fand, brachte neben Instrumentalkonzerten des Hochbarock, wie einem Jacchinischen Violoncellokonzert, Werke Stralsunder Meister, Instrumentalwerke und Vokalwerke von Vierdanck, Movius. Viel Beifall fand das Klavierkonzert von Richter, gespielt von Prof. Engel.

In Thun wurde eine Musikschule ins Leben gerufen. Sie wird geleitet von Hans Burkhalter und begann am 23. April mit Unterricht in Klavier, Violine, Cello, sämtlichen Blasinstrumenten und Theorie.

Dr. Fritz Bose wurde mit dem Aufbau einer Musikabteilung beauftragt, die Musikplatten des Instituts für Lautforschung an der Universität Berlin musikwissenschaftlich erschließen und dadurch der Vergleichenden Volksliedforschung und der musikalischen Rassenkunde als Materialsammlung und Forschungsstätte dienstbar machen wird.

Die Günther-Schule zu München veranstaltet: 2. Mai bis 30. Juni einen Fortbildungskurs für Gymnastiklehrerinnen, 25. Juni bis 14. Juli einen Einführungskurs in die Arbeit der Güntherschule, beide in München; 1. bis 29. August einen Fortbildungskurs für Günther Schullehrkräfte und solche anderer Schulen, Sonderkurs als Vorbereitung zur Reichsverbandsprüfung, Ergänzungskurse für Tänzer, Musiker, Sportler usw., sämtliche in der Deutschen Hochschule für Leibesübungen in Berlin. Näheres durch die Güntherschule, München, Luisenstr. 21.

Die diesjährigen Ferienkurse der Schule Hellerau-Laxenburg in Gymnastik, rhythmischer Erziehung und Tanz und praktischer Musiklehre werden in den Monaten Juni, Juli und August abgehalten. Es finden 4 Kurse von 3 und 4 Wochen Dauer in verschiedenen Gruppen für Laien und Fachleute, Anfänger und Fortgeschrittene, für Gymnastiker, Tänzer, Musiker, Schulpädagogen und Kleinkindererzieher (Montessori-Methode etc.) statt. Ferner findet ein Sonderkurs für Tänzer und Tanzpädagogen und ein Sonderkurs für Musikpädagogen statt. Ausführliche Prospekte und Auskünfte durch das Sekretariat der Schule, Schloß Laxenburg bei Wien.

KIRCHE UND SCHULE

Ein neues Oster-Oratorium in Dresden. In der Ostersonnabend-Vesper des Dresdener Kreuzchors hörte man als Uraufführung das neue Kammeroratorium „Emmaus" von Eberhard Wenzel. Das in drei Abschnitte gegliederte Werk, das für Tenor-, Bariton- und Baß-Soli, gem. Chor und Orchester geschrieben ist, zeigt ein hervorragendes Einfühlungsvermögen des Komponisten in die psychologischen Feinheiten des Stoffes und trägt in eigengeprägter Melodik, die etwas Herb-Kräftiges, Gesundes an sich hat, in sorgfältiger plastischer Deklamation und in feinsinniger Zeichnung der Persönlichkeiten den drei Lebenskreisen des Textes, dem Epischen, dem Dramatischen und dem Persönlich-Psychologischen voll Rechnung. Eingefügte Choräle sammeln die auch noch gültige religiöse Weite, etwa im Sinne Bach'scher Kantaten und Passionen. Mauersberger als Dirigent des Kreuzchores, die Dresdener Philharmonie und Solisten wie Robert Bröll u. a. verhalfen dem Werk zu einer sehr eindrucksvollen Wiedergabe. Dr. R.

Die Uraufführung der Chaconne für Violine, Violoncello und Orgel (op. 19 b) des jungen saarländischen Komponisten Paul Coenen fand kürzlich in der Christuskirche zu Heidelberg im Rahmen der von Kantor Karl Linder (Heidelberg-Berlin) gegründeten und geleiteten „Abendmusiken junger Musiker" statt. Geige spielte Hans Bender, Cello Ad. Müller, Orgel Paul Keßler.

Rudolf Mauersberger brachte mit dem Dresdner Kreuzchor Bachs Matthäuspassion in ihrem alten Gewande, d. h. unter Verzicht auf Massenchor und Frauenstimmen zu einer äußerst erfolgreichen Aufführung. Das Werk wurde lediglich von den rund 70 Knaben- und Männerstimmen der Kruzianer gesungen.

Der Kreis Heidelberg im Badischen Sängerbund, der die Amtsbezirke Heidelberg, Wiesloch und Sinsheim umfaßt und 16 Vereine mit 6500 Sängern zählt, hat als erster im Deutschen Sängerbund in Heidelberg eine Chormeisterschule eröffnet.

In der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin brachte Dr. Martin Fischer Bachs Johannespassion zur Aufführung. Die Reihe seiner kirchenmusikalischen Veranstaltungen beschloß ein Abend zeitgenössische Kirchenmusik mit Orgelwerken von J. N. David, Ernst Pepping, Heinrich Kaminski, Herbert Brust und Hugo Distler. Für die kommende Saison plant der rührige Organist eine Reihe von Veranstaltungen älterer und neuerer Meister.

Die „Spandauer Singvereinigung" unter Leitung von Lothar Band brachte in der Amerikanischen Kirche in Berlin am Geburtstage Bachs Vokalwerke von Bach zu Gehör. Der Abend war deshalb besonders interessant, weil hier Musik mit Dichtungen über Bach und mit einer „Lichtbild-Predigt" (Dürer, Grünewald) verbunden wurde.

Die 100. geistliche Abendmusik des vortrefflichen Domorganisten Horst Schneider in Bautzen brachte Werke von Johann Sebastian Bach, nämlich Präludium und Fuge in e-moll, Kantate Nr. 65 und Magnificat.

Gerard Bunk-Dortmund bot neuerdings wertvolle Orgel-Feierstunden: einen Reger-Abend, einen

Abend Advents- und Weihnachtsmusik von Bach und Händel, Alte Musik, Passionsmusik.

Im Rahmen einer „Geistlichen Abendmusik" brachte Kurt Layher am 28. März in der Säkkinger evangel. Stadtkirche mit dem durch Mitglieder des Säckinger Kammerchores (Layherscher Privatchor) verstärkten Evangel. Kirchenchor u. a. die „Karfreitagskantate" von Nagler zur erfolgreichen Aufführung. Als Solisten wirkten mit die einheimischen Kräfte Else Suter (Sopran), Otto Krumbein (Baß), Ernst und Erich Lübke (Cello und Orgel). — Für eine in der zweiten Junihälfte zu veranstaltenden „Geistl. Abendmusik" konnte Prof. Dr. Hermann Poppen (Heidelberg) als Solist gewonnen werden.

Einen Kantaten-Abend mit Werken von Joh. Seb. Bach veranstaltete Kantor Paul Kröhne in seiner Katharinenkirche zu Zwickau unter Mitwirkung der Leipziger Solisten: Irmgard Genzel-Roehling, Elly Hartwig-Correns, Hanns Fleischer und Joh. Oettel, des Zwickauer Kammerchors, des Katharinenkirchenchors und des städtischen Orchesters mit Hermann Zybill am Cembalo und G. Eismann an der Orgel.

Walther Kunze-Ammendorf widmete seine 20. Geistliche Abendmusik in der Radeweiler Kirche den Werken alter Meister.

Die Nicolai-Organistin Frieda Mickel-Suck in Mühlhausen i. Thür. veranstaltete kürzlich ihre 50. Geistliche Abendmusik. Die Verdienste, die sie sich mit diesen Veranstaltungen um das dortige Musikleben erworben hat, kennzeichnet am besten eine Überschau der in den Abendmusiken gespielten Orgelwerke, die zum größten Teil dort erstmals erklangen: So führte sie ihre Hörergemeinde von Arnolt Schlick über Joh. J. Froberger und Samuel Scheidt zu D. Buxtehude und J. Pachelbel und bot Werke nahezu sämtlicher Orgelmeister des 17. und 18. Jahrhunderts, darunter vornehmlich G. Fr. Händels und Johann Sebastian Bachs, der mit insgesamt 96 Werken zu Gehör kam. Auch jüngeren Meistern (so Max Reger, Richard Wetz u. a.) diente ihre Kunst.

PERSÖNLICHES

Dem Privatdozenten für Musikwissenschaft an der philosophischen Fakultät der Universität Erlangen, Dr. phil. Rudolf Steglich, wurde die Amtsbezeichnung eines außerordentlichen Professors verliehen.

Intendant Liebscher (Münster) hat im Hinblick auf die geplante Umgestaltung des städtischen Musiklebens seinen Rücktritt erklärt. Den Intendantenposten übernimmt Willi Hanke, bisher Schauspielleiter in Dortmund.

Deutschlands jüngster Musikdirektor, der 25jährige Georg Ludwig Jochum, der soeben als erster Kapellmeister an die Frankfurter Opernbühne berufen wurde, übernimmt auch die Leitung der Frankfurter Museumskonzerte als Nachfolger von Clemens Kraus.

Oberbürgermeister Deter ernannte den Pianisten und Dirigenten Heinz Eccarius (Paderborn, Duisburg) zum Städtischen Musikdirektor in Hamm.

Günther Ramin wird im Einvernehmen und in Verbindung mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda einer Einladung nach Nordamerika folgen und wird dort im Herbst in etwa 30 Konzerten deutsche Orgelmusik zum Vortrag bringen.

KM Otto Wirthensohn vom Leipziger Opernhaus, ein junger Münchner, wurde als erster Opernkapellmeister an das Landestheater Görlitz berufen.

KM Rudolf Moralt, bisheriger musikalischer Oberleiter der Pfalzoper Kaiserslautern, wurde als Dirigent der Symphoniekonzerte an das Landestheater Braunschweig verpflichtet.

Walter Stöver (Pyrmont) wurde als Erster Kapellmeister nach Bad Nauheim verpflichtet.

MD Kurt Barth-Flensburg wurde als Nachfolger von GMD Stöver zum Leiter der Dresdener Philharmonie in Bad Pyrmont gewählt.

Der Intendant des Aachener Stadttheaters, Stoli, ist nach einer Rücksprache des Aachener Regierungspräsidenten und des Oberbürgermeisters von Aachen beim Ministerpräsidenten mit sofortiger Wirkung seines Amtes enthoben worden. Anlaß zu dieser Maßnahme hat offenbar Stolis Widerstand gegen die Bestellung des Aachener Gaukulturwarts als Oberspielleiter des Aachener Stadttheaters gegeben.

Nach zweijähriger Tätigkeit ist Johanna Dietz aus dem Lehrerkollegium an der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München ausgeschieden.

Alfred Schattmann wurde von Richard Strauß in den Großen Rat des Berufsstandes deutscher Komponisten berufen.

Oberspielleiter Walter Felsenstein (Köln) wurde in gleicher Eigenschaft nach Frankfurt a. M. verpflichtet.

Margarete Teschemacher wurde an die Dresdner Staatsoper berufen.

Kammersänger Wilhelm Rode wurde — wie bereits im Berliner Musikbericht der ZFM vorausgesagt — zum Intendanten der Berliner Städtischen Oper ernannt, die ab 15. September unter dem Namen „Deutsches Opernhaus" als Reichsoper neu eröffnet wird.

Rudolf v. Laban soll, nach einer Meldung der „Essener Nationalzeitung", die Absicht haben, zu Ende der Spielzeit von dem Ballettleiter-Posten an der Berliner Staatsoper zu scheiden und ein Lehramt für Choreographie zu übernehmen.

Willy Krauß, bisher Kapellmeister am Nassauischen Landestheater Wiesbaden, wurde als erster Opernkapellmeister und Dirigent der Sinfonie- und Chorkonzerte nach Osnabrück verpflichtet.

GMD Heinz Dressel wurde zum Intendanten des Lübecker Stadttheaters ernannt.

GMD Ernst Böhlke wurde Intendant in Magdeburg.

Erich Freiherr Wolff von Gudenberg, der Intendant des Altmärkischen Landestheaters in Stendal, tritt auf eigenen Wunsch am Schluß dieser Spielzeit von seinem Amte zurück.

Unser Mitarbeiter Hans Tessmer wurde als Erster Dramaturg für Oper und Schauspiel und als Schauspielregisseur an das Staatstheater Stuttgart verpflichtet.

Maria Ivogün befindet sich nach schwerem infektiösen Leiden nunmehr nach erfolgreicher Operation außer Lebensgefahr.

Florizel v. Reuter, der bekannte Geiger, gibt seine Professur an der Wiener Staatsakademie freiwillig auf. Der Künstler wird sich in München niederlassen.

Der Geiger Hermann Diener, Lehrer für Violinspiel und Leiter des Collegium musicum instrumentale an der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik, wurde zum Professor ernannt.

Geburtstage.

Max Kruse, bekannter Maler und als Erfinder des Rundhorizontes ein Erneuerer des Bühnenbildes, feierte seinen 80. Geburtstag.

Johan Halvorsen, bekannter nordischer Violinist und Komponist, Opernkapellmeister in Bergen und Oslo, Lehrer am Konservatorium zu Helsingfors, wurde 70 Jahre alt.

Der Stuttgarter Geigenbauer Dr. h. c. Gärtner, führend in der Herstellung von Meistergeigen, Inhaber zahlreicher Ehrenzeichen beging seinen 70. Geburtstag.

Julius Bittner, der Komponist der Opern „Der Bergsee", „Der Musikant", „Das höllisch Gold" u. a. feierte am 9. April seinen 60. Geburtstag.

Willem Zonderland, führender niederländischer Musiker, geborener Friese, Dirigent, Pädagoge, Ritter des belgischen Kronen-Ordens und der französischen Akademie, wurde 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† Konzertmeister und Komponist Artur Rösel (Weimar) im Alter von 74 Jahren.

† Carl Steinhauer, Musikdirektor und Ehrenbürger der Stadt Oberhausen, Komponist und Förderer deutschen Liedgesanges, im Alter von 82 Jahren.

† L. Dunton Green, einer der führenden Musikkritiker Englands, deutscher Abstammung, in Hamburg und Paris ausgebildet.

† Hermann Klein, ebenfalls bekannter englischer Musikkritiker, ehemaliger Vorsitzender des „Critics' Circle", war lange Zeit Kritiker des New York Herald, widmete der Gesangskunst der Patti mehrere wertvolle Werke, war Mitarbeiter von „Groves Dictionary". Er starb im Alter von 77 Jahren.

† Georg Pittrich, Kapellmeister, Komponist, dessen erste Oper „Marga" von Schuch zur Aufführung gebracht wurde, Schüler von Draeseke, Pianist, Konzertbegleiter, im Alter von 64 Jahren in Nürnberg. Er war der Komponist eines reizvollen, mit stärkstem Erfolg im Dresdner Zentraltheater aufgeführten Weihnachtsmärchens „Der Zauberschleier", dessen Noten der Unterzeichnete als eine seiner schönsten Kindheitserinnerungen aufbewahrt hat. Stege.

† Fritz Friedmann-Frederich, bekannte Berliner Theaterpersönlichkeit, ehemaliger Direktor des Metropoltheaters, in Prag im Alter von 51 Jahren.

† Leonhard Wolff, Professor der Musikwissenschaft, Verfasser eines Werkes über Bachs Kirchenkantaten, im Alter von 85 Jahren.

† Henriette Mildner, bedeutende Pianistin, in Prag.

† Ernst Stegemann, anerkannter Berliner Geigenbauer.

† Dr. phil. Nikolaus Busch in Riga. Die Stadtbibliothek Riga und mit ihr die gesamten Deutsch-Balten haben einen schmerzlichen Verlust erlitten durch den plötzlichen Tod ihres Bibliothekars Dr. Nikolaus Busch, des freundlichen, hilfsbereiten Mannes, des „Vaters aller, die ihn um Rate baten". Dr. Busch, ein Rigaer von Geburt, hat nach dem Besuch des Gymnasiums, in Dorpat Geschichte studiert und bekam die goldene Medaille für die Preisschrift: „Geschichte des Bistums Oesel bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts". Sehr frühzeitig hat sich bei ihm das Interesse für Bibliothekswesen gezeigt, er verwaltete schon als Student die Bibliothek seiner „Fraternitas Rigensis". In Riga war er zuerst an der Bibliothek der Gesellschaft für „Geschichte und Altertumskunde", 1904 wurde er der Leiter der „Stadtbibliothek", der er bis zu seinem Tode geblieben ist, fast drei Jahrzehnte hat er sie organisiert und verwaltet. Die Gelehrten bewunderten die Vielseitigkeit dieses Mannes. Er hat das Ansehen der baltischen Wissenschaft rühmend vertreten, durch seine Vielseitigkeit konnte er auf allen Gebieten des Kulturlebens seiner Heimat Auskunft geben. Im besonderen war Nikolaus Busch der Freund aller Musikhistoriker. Er hatte ein staunens-

JOHANNES BRAHMS

Vier ernste Gesänge für eine Bass-Stimme op. 121

Komponiert Anfang Mai 1896 in Wien. Max Klinger zugeeignet

Nr. 1 Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh (Pred. Salomo, Kap. 3, 18–22)
Nr. 2 Ich wandte mich und sahe an alle (Pred. Salomo, Kap. 4)
Nr. 3 O Tod, wie bitter bist du (Jesus Sirach, Kap. 41)
Nr. 4 Wenn ich mit Menschen- u. mit Engelszungen redete. (Corinther 1, Kap. 13)

Mit Orchesterbegleitung versehen von Günter Raphael

Partitur Rm. 7.50, jede Streichstimme Rm. —.80; 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 2 Hörner in F, 2 Trompeten in D u. Pauken je Rm. –.60

Originalausgabe mit Klavierbegleitung: Edition Breitkopf 6117 Rm. 1.20

Durch Günter Raphaels Instrumentation wird die Möglichkeit geschaffen, diese späten, von Todesahnung durchwehten Gesänge des Meisters auch im Konzertsaal zu Gehör zu bringen; vor allem bei Aufführungen des nicht abendfüllenden „Deutschen Requiems" dürften Sie als Programmergänzung ganz besonders willkommen sein.

HUGO WOLF

Lieder mit Orchesterbegleitung

Erstes Heft: Denk es, o Seele / Er ist's / Gebet / In der Frühe / Schlafendes Jesuskind / Anakreons Grab / Heimweh / Der Freund.

Zweites Heft: Auf ein altes Bild / Gesang Weylas / Verborgenheit / Der Tambour / Fußreise / Elfenlied / Der Gärtner / Neujahrslied.

Zu jed. Heft: Part. Rm. 5.-, jed. Streichstimme Rm. -.80, jed. Bläserstimme Rm. -.60

Ausgabe mit Klavierbegleitung: Hugo Wolf-Liederbuch. 30 Lieder für hohe oder tiefe Stimme. Edition Breitkopf 5701 bezw. 5702 je Rm. 1.80

Umfaßt das Hugo Wolf-Liederbuch das Lebenskräftigste dieses Meisters des deutschen Liedes für den Hausgebrauch, so stellt die Orchesterausgabe eine neue Art dar, das vom Berufssänger Benötigte in Partitur und Stimmen zu außergewöhnlich niedrigem Preise vorzulegen. Eine Auswahl der vom Komponisten selbst instrumentierten und derjenigen Lieder, die sich für die Orchestrierung am besten eignen in der Originaltonart.

Zu beziehen durch jede Musikalien- und Buchhandlung

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

wertes Wissen der Musikgeschichte Rußlands, kannte alle italienischen und deutschen Theatergesellschaften und Virtuosen, die in früheren Jahrhunderten über Riga ihren Weg nach Petersburg nahmen. Alle die älteren Diarien und Librettis einer Bibliothek waren ihm gegenwärtig. Sein warmes Eintreten für die Geschichte der Musik im Baltikum wissen alle, die mit ihm in Berührung gekommen sind, zu schätzen. Eine Geschichte der Musik im Baltikum ist leider noch nicht geschrieben, Busch wäre dazu der Berufene gewesen. Vor mir liegt seine Abhandlung „Alt-Rigaer Musikkultur", die beginnend mit der Zeit des Bischofs Alberts, über die Reformation auf das Rigaer Gesangbuch 1530 hinweist, die Rigaer Stadtmusikanten bis ins 17. Jahrhundert verfolgt, die Besprechung der in Riga entstandenen Originalkompositionen enthält: der Livländer Komponistin Gertrud Schartzin, des Domorganisten Meder, der Organisten Joh. Gottfried Müthel und Joh. Leberecht Chr. Zimmermann, endlich die Bedeutung der Schwarzhäupter-Gesellschaft in Riga für das Musikleben des Baltikums schildert. Über die Lebensarbeit Nik. Buschs zu schreiben, fühle ich mich nicht im Stande, das müßte von berufener Seite geschehen, da er Ungeheures geleistet hat auf dem Gebiet der deutschbaltischen Volkskunst, der Sprachwissenschaft, der Philosophie und der Kunstgeschichte. (Große Arbeit über Albrecht Dürer.) Die Stadtverwaltung in Riga hat dankenswerterweise schon den Auftrag der Sichtung und Herausgabe der hinterlassenen Schriften in Angriff genommen. Aber das darf ich wohl dem verstorbenen Leiter der Rigaer Stadtbibliothek nachrühmen: er war ein treuer Mann, der viel, unendlich viel für seine baltische Heimat geleistet hat, ein warmes Herz für alle Sorgen seiner deutsch-baltischen Gemeinde hatte und niemand aus seiner Bibliothek ungetröstet hinausgehen ließ. Wer von uns Reichsdeutschen kam und im besonderen wir Musikhistoriker, wurden mit offenen Armen empfangen. Er liebte seine Bibliothek und seine Musikbestände; voll Stolz und mit leuchtenden Augen zeigte er die Musikmanuskripte und alten Drucke und gab bereitwilligst Auskunft über alles und jedes. Riga hat mit dem Tode dieses treuen, deutschen Mannes einen schweren Verlust erlitten und für die Musikwissenschaft ist einer derjenigen zu Grabe getragen worden, dessen Kenntnisse besondere waren. Dr. E. L. Luin.

BÜHNE

Malipieros Oper vom „Verlorenen Sohn", die anläßlich ihrer Braunschweiger Uraufführung in Anwesenheit der Regierung eine Reihe zustimmender Kritiken erhalten hat, rief bei ihrer Erstaufführung in Rom einen der größten Theaterskandale der letzten Jahre hervor.

Das Leipziger Neue Theater bringt unter Leitung von Paul Schmitz am 25. April die Oper „Arabella" von Strauß.

In der Wiener Staatsoper gelangt „Tosca" in italienischer Sprache mit Maria Jeritza, Michele Fleta und Pitta Ruffo zur Aufführung. Ferner wird Dusolina Giannini als Aida und Carmen, Gigli als de Grieux und Rudolf (Bohème), Schaljapin als Boris Godunow und Mephisto gastieren.

Eine „Unabhängige Internationale Oper" in Stagione-Form wurde gegründet. Die ersten Vorstellungen sollen drei Opern umfassen und in einer Hauptstadt Europas stattfinden; zur Wahl stehen „Rodelinde" von Händel, „Cosi fan tutte" von Mozart, „Madame Butterfly" von Puccini, „Pelleas und Melisande" von Debussy, „Jenufa" von Janacek und „Arabella" von Richard Strauß.

Lortzings „Hans Sachs" wird von der Württembergischen Staatsoper in Stuttgart vorbereitet. Originalmusik und Instrumentation des Werkes bleiben unverändert, lediglich bei den Dialogen hat man einige Modernisierungen vorgenommen und das letzte Bild wurde textlich durch den Musikschriftsteller Oswald Kühn ganz neu bearbeitet.

Georg Vollerthuns „Islandsaga" erlebte in Halberstadt ihre stürmisch aufgenommene Erstaufführung.

Das Stadttheater Bremerhaven setzt mit einem Zuschuß von 150 000 Mark in verlängerter Spielzeit auch die Operntätigkeit fort.

Graeners „Schirin und Gertraude" gelangte in der Pfalzoper zu Kaiserslautern mit großem Erfolg zur Aufführung.

In Philadelphia wurde eine neue Oper unter der künstlerischen Leitung von GMD Fritz Rainer gegründet.

Das am Frankfurter Opernhaus erfolgreich uraufgeführte deutsche Singspiel „Prinz Eugen der edle Ritter" von M. A. Pflugmacher wird als Festvorstellung im Rahmen der Deutschen Reichstheater-Woche in Dresden gespielt.

Dr. Fritz Tutenberg wurde von Intendant Walleck eingeladen, die Uraufführung seiner Bearbeitung von Lortzings „Casanova" am 28. April am Braunschweigischen Landestheater als Gast zu inszenieren.

Die Uraufführung von Wilh. Kempffs „Familie Gozzi" fand am 28. April im Stadttheater Stettin in Anwesenheit des Komponisten statt.

In Frankfurt kam das Mysterienspiel „Gräfin Cathleen" des irischen Nobelpreisträgers Wil-

Hans Pfitzner

Sechs Jugendlieder für eine Singstimme mit Klavier. Nr. 1: Abendlied / Nr. 2: Mir bist du tot / Nr. 3: Naturfreiheit / Nr. 4: Nun da so warm der Sonnenschein / Nr. 5: Das verlassene Mägdelein / Nr. 6: Kuriose Geschichte.

Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavier (op. 7) Nr. 1: Hast du von den Fischerkindern / Nr. 2: Nachtwanderer / Nr. 3: Über ein Stündlein / Nr. 4: Lockung / Nr. 5: Wie Frühlingsahnung (hoch, tief).

Columbus (Schiller) für achtstimmigen gemischten Chor a cappella. (op. 16)

Musik zu Kleist's „Käthchen von Heilbronn" für großes Orchester (als Bühnenmusik u. f. Konzertaufführungen). (op. 17) Partitur und Orchesterstimmen / Klavierauszug / Ouvertüre 2 händig / Ouvertüre 4 händig / Marsch für Militärmusik

„Der Blumen Rache" (Freiligrath) für Frauenchor, Altsolo und Orchester (bzw. Klavier). Partitur und Orchesterstimmen / Klavierauszug / Chorstimmen.

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung oder direkt vom Verlage

RIES & ERLER G. M. B. H., BERLIN

HANS PFITZNER

Gesammelte Schriften

I. Band. 225 Seiten. In Leinen 3.— Mk.

I. Bühnentradition. 1. Einleitung. 2. Melot der Verruchte. 3. Bart und Bühne. / II. Romantisches. 1. E. T. A. Hoffmann's Undine. 2. Weber's Freischütz. 3. Was ist uns Weber? 4. Zu meiner Heiling-Inszenierung am Dresdner Staatstheater. 5. Marschner's Vampyr. 6. Der Parsifal-Stoff und seine Gestalten / III. Futuristengefahr.

II. Band. 307 Seiten. In Leinen 4.— Mk.

I. Zur Grundlage der Operndichtung. 1. Allgemeine Betrachtung. 2. Anwendung auf bekannte Werke. 3. Eigene Werke a) Der arme Heinrich, das Epos und das Drama b) Die Symbolik in der Rose vom Liebesgarten. II. Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz nebst 2 Vorworten III. Zum Gedächtnis Heinrich Kiefers. Anhang: 6 Sonette.

III. Band: Werk und Wiedergabe.

369 Seiten. In Leinen 5.— Mk.

Vorwort. Begriffsbestimmung der Wiedergabe. 1. Die Künste. 2. Die Künstler. 3. Die dramatische Person, Schauspieler und Bühnensänger. 4. Die mittelbaren Aufzeichnungen. 5. Über das Dirigieren: Der Dirigent in der Beurteilung. Der Dirigent in der Zeit. Das Dirigieren. 6. Kammermusik und Einzelspiel. 7. Der Theatermaler. 8. Der Spielleiter. Abschweifungen. Hinweise auf Band II. Personenregister.

ALBERT LANGEN / GEORG MÜLLER
VERLAG, MÜNCHEN

EDITION PETERS

PFITZNER WERKE

Kammermusik

Op. 27 Sonate e moll für Violine u. Klavier 3.—
Op. 23 Klavierquintett C dur, Stimmen . 6.—
Dasselbe, Studien-Partitur 16⁰ 1.50

Gesang und Klavier

Op. 40 Sechs Lieder für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. 2 Hefte je . . . . . . 3.—

I. Leuchtende Tage (Jakobowski); Wenn sich Liebes von dir lösen will (Bartels); Sehnsucht (Ricarda Huch)
II. Herbstgefühl (Greif); Wanderers Nachtlied (Goethe); Der Weckruf (Eichendorff)

Op. 41 Drei Sonette für eine Männerstimme (Bariton) mit Klavierbegleitung . . . . 3.—

Auf die Morgenröte (Bürger); Der verspätete Wanderer (Eichendorff); Das Alter (Eichendorff)

Chor und Orchester

Op. 41 Nr. 6 Der Weckruf (Eichendorff) für Männerchor (Frauenchor ad lib.) u. Orchester

Dieser dem Liedzyklus Op. 40 entstammende, vom Komponisten für vorliegende Besetzung bearbeitete Gesang ist auch für Solostimme und Orchester ausführbar. Aufführungsmaterial nach Vereinbarung.

Uraufführung: 4. Mai in der „Stunde der Nation" durch den Münchener Reichssender.

Bearbeitungen

E. T. A. Hoffmann: Undine. Zauberoper in drei Akten. Klavierauszug neu bearbeitet von Hans Pfitzner . . . . 6.—

C. F. PETERS / LEIPZIG

liam Butler Yeats mit der Bühnenmusik von Bruno Hartl zur Uraufführung.

Das Nationaltheater Mannheim brachte in der Osterzeit Wagners „Parsifal" in neuer Inszenierung.

Bei den im Berliner Schauspielhaus stattfindenden Aufführungen von Goethes „Faust" wird Hermann Simons Bühnenmusik gespielt.

KONZERTPODIUM

MD Johannes Röder-Flensburg brachte mit dem Grenzland-Orchester in 13 städtischen Konzerten eine Fülle klassischer, romantischer und moderner deutscher Musik. Höhepunkte waren das Brahms-Fest, die Aufführungen von Bruckners 7. Sinfonie, Pfitzners cis-moll-Sinfonie, Beethovens A-dur- und Es-dur-Sinfonie. Die Flensburger Heinrich Schütz-Chöre, deren Arbeit teilweise in die städtischen Konzerte einbezogen war, hatten starken Erfolg mit der Erstaufführung des Oratoriums „Die Erlösten" von Alfred Huth und einem Fest-Konzert mit vielchörigen Werken von Heinrich Schütz anläßlich der Eröffnung des lutherischen Heinrich-Schütz-Kirchenjahres, das an sämtlichen Sonntagen des gesamten Kirchenjahres je 2—3 Uraufführungen von Werken des Meisters bringt.

Georg Nellius' großes Chorwerk „Von deutscher Not" gelangt im Laufe des Juni zur Berliner Erstaufführung. Die Vorbereitung des Werkes liegt in den Händen von Georg Oskar Schumann.

Hermann Zilchers „Liebesmesse" (nach einer Dichtung von Will Vesper) kam in Nordhausen durch den Früh'schen Gesangverein zu einer erfolgreichen Aufführung.

Im Rahmen eines von Carl Schuricht geleiteten Tschaikowsky-Abends in Wiesbaden brachte die heimische Altistin Grete Altstadt den Solopart des Klavierkonzerts op. 44 in G-dur zu einer ausgezeichneten Wiedergabe, die starken Beifall auslöste.

Beethovens „Missa solemnis" erklang kürzlich im 2. Chorkonzert zu Krefeld unter Leitung von MD Walther Meyer-Giesow und im letzten Philharmonischen Konzert der Bremer Philharmonie unter GMD Ernst Wendel.

Das Orchester der Württembergischen Staatstheater-Stuttgart spielte unter GMD Carl Leonhardt u. a. Bachs Ricercare aus dem „Musikalischen Opfer" in der Einrichtung von Edwin Fischer und Ewald Sträßers Symphonie d-moll.

Max Trapps Divertimento kam im Rahmen eines Orchesterkonzertes unter MD Johannes Schüler in Essen zur Aufführung.

Der Zwickauer Kammerchor und Lehrergesangverein (Leitung Kantor Kröhne) sang kürzlich im Schwanenschloß zu Zwickau gemischte Chöre von Robert Schumann und Männerchöre von Brahms, Glier, Gatter und Siegfried Kuhn.

Brahms' Deutsches Requiem kam durch den Musik- und Männergesangverein Rosenheim unter Leitung von KM W. Riedel zu einer wohlgelungenen Aufführung.

Im Rahmen eines Kammermusik-Abends des Bayreuther Bund, Ortsgruppe Dresden, gelangten 4 Lieder im Volkston und 4 Kunstlieder von Alfred Pellegrini mit dem Komponisten am Flügel zur erfolgreichen Wiedergabe.

Der Singverein zu Jever (Oldbg.) führte unter Leitung von Obermusiklehrer Franz Freese mit großem Erfolg die Matthäus-Passion von J. S. Bach auf.

Conrad Beck hat die Komposition seines Oratoriums für Soli, Chor, Orchester und Orgel nach Sprüchen des Angelus Silesius soeben fertig gestellt. Die Uraufführung findet durch das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher am 7. Juni in Basel statt.

Otto Besch, Düsseldorf, bringt demnächst die 5. Sinfonie („Schnitter-Tod-Sinfonie") von Waldemar von Baussznern zur Aufführung.

Das Beerwald-Trio (Professor Dr. Karl Hasse, Klavier; Georg Beerwald, Violine; Willy Esterl, Violoncello) konzertierte vor kurzem in München mit großem Erfolg.

Am 12. März brachte GMD A. Rother im 6. Anrechtskonzert des Friedrich-Theaters, Dessau die „Sinfonietta" op. 16 von Fritz Schulze-Dessau zur Uraufführung. Das Werk hatte einen starken Erfolg.

Im Berliner Lessing-Museum (Direktor G. F. Kruse) fand ein Tondichter-Gedächtnisabend mit Gesangs- und Kammermusikwerken von Wilhelm Berger und Hugo Kaun statt, wobei die Tochter des Komponisten, die bewährte Sängerin Maria Kaun, mitwirkte.

Otto Jochums Oratorium „Der jüngste Tag" fand in Karlsruhe eine beifällig aufgenommene Wiedergabe. Leitung: Wilhelm Rumpf.

In Saarbrücken erlebten Orchester-Lieder von Yrjö Kilpinen und die „Verdi-Variationen" von Robert Heger ihre Erstaufführung.

Prinz Joachim Albrecht von Preußen, ein Urenkel der Königin Luise, dirigierte in Kassel eigene Werke, u. a. eine Raskolnikow-Fantasie, eine Paraphrase zu Böcklins Toteninsel und eine „Prinz Louis Ferdinand-Fantasie". k.

Otto Miehlers „Missa Dominicalis in hon. St. Ottonis" für gem. Chor und Orgel, die seinerzeit vom Münchener Domchor unter Prof. Berberich uraufgeführt worden ist, gelangte an Ostern in Augsburg durch Chordirektor Sproedt (St. Moritz) zur Erstaufführung.

PAUL HINDEMITH

Symphonie Mathis der Maler

NACH DER OPER »MATHIS DER MALER«

Einmütiger grosser Erfolg bei der Uraufführung am 12. März d. J. in der „Berliner Philharmonie“ unter Wilhelm Furtwängler

DIE PRESSE SCHREIBT:

Das Publikum, das zweimal den großen Saal füllte, hat verstanden, daß es hier vor eine Entscheidung von großer Tragweite gestellt war. Und, was noch mehr bedeutet, es hat sich **mit seltener Einmütigkeit und Eindeutigkeit für die Sache der jungen Kunst entschieden.** Hindemiths Musik hat alles Starre und Spröde, alles nur Aggressive abgestoßen, ohne dabei die charaktervolle Klarheit und Sauberkeit ihrer Konturen zu verlieren. Umso elastischer und reicher, zugleich sprechender ist seine Melodik geworden. Sie verbindet sich im „Engelkonzert“ organisch mit dem von prächtigen Bläserakkorden gestützten cantus firmus des alten Liedes „Es sungen drei Engel ein' süßen Gesang“ zu einem Bild von großer Leuchtkraft und Transparenz, schwingt gelöst und versöhnlich in inniger Holzbläserkantilene über der fahlen, stockenden Leblosigkeit der „Grablegung“; aber aller Reichtum der Erfindung und gestaltenden Formkraft ist dem großartig erschauten letzten Bild, der „Versuchung“ vorbehalten, die nicht nur die Schrecken, sondern auch alle Süße des Bösen in dämonischer Gewalt ausspricht. Eine Vision von zwingender Kraft und dramatischer Eindringlichkeit. **Der Erfolg übertraf alle Erwartungen.** Heinz Joachim (Frankf. Zeitg.)

Eine Schöpfung des Meisters junger deutscher Musik von stärkster Gewalt der bauenden Phantasie und der Formung. .... **Eine zwingende Wirkung, der sich niemand entziehen kann.**
Prof. Dr. H. Springer (Deutsche Tages-Zeitung, Berlin).

Es ist mir persönlich, der ich nie ein Freund Hindemithscher Musik gewesen bin, eine ganz besondere Freude, den künstlerischen Wert dieser Symphonie rückhaltlos anzuerkennen. Dieses Werk wird bei einem nicht ausbleibenden **Siegeszug durch Deutschland** überall starke Beachtung finden. Dr. Fritz Stege (Der Westen, Berlin).

Die Hörerschaft **sparte nicht mit ihrem Beifall** und zollte allen Mitwirkenden, einschließlich **dem anwesenden Komponisten reichen Dank.**
Th. E. (Der Angriff, Berlin).

Der einstimmige, jubelnde, durch keinen Protestruf getrübte Erfolg hat den Einwand widerlegt, daß diese moderne Musik volksfremd sei, daß sie kein Publikum habe.
H. H. Stuckenschmidt (B. Z. am Mittag, Berlin).

Drei Stücke starker, überzeugender Musik. **Gewaltiger Beifall.** Walter Abendroth (Berl. Lokal-Anzeiger).

Das ganze trägt den Stempel gesunder, inspirierter und mit eminentem Können geformter Musik, sodaß der **starke Beifall** durchaus berechtigt war. Dr. L. (Der Deutsche, Berl.)

Die Uraufführung der Sinfonie unter Wilhelm Furtwängler war eine Großtat, die mit **stürmischer Begeisterung** aufgenommen wurde. Paul Hindemith wurde immer wieder mit Furtwängler auf das Podium gerufen.
F. W. Herzog (National-Zeitung, Essen).

Drei Sätze für Orchester (26 St.) / Engelkonzert – Grablegung – Versuchung des hl. Antonius / Dauer: 26 Min. Studienpartitur in Vorb. Das Werk wird auf „Telefunken“-Schallplatten erscheinen

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Paul Höffer vollendete eine Oper „Der falsche Waldemar" nach Willibald Alexis. Die Uraufführung wird anfangs der nächsten Spielzeit in Stuttgart stattfinden.

Paul Hensel-Haerdrich, der Verfasser des preisgekrönten Volksstückes „Sonnenwende", hat den Text und die musikalische Einrichtung einer komischen Oper nach Lortzingscher Musik vollendet, die den Titel „Die kleine Stadt" trägt.

Artur Lemba, der schon mehrfach mit Volksopern hervorgetreten ist, vertonte Gerhart Hauptmanns „Elga"-Stoff.

Georg Vollerthun arbeitet an einer Barock-Suite für Orchester, sowie an einem Liederheft „Aus Niederdeutschland" nach Texten von Hermann Allmers.

Prof. Felix Petyrek hat in letzter Zeit eine Bühnenmusik zu dem Drama des Schweizer Dichters Hans Reinhart „Der Schatten" vollendet, ferner eine Toccata und Doppelfuge für zwei Klaviere und sechs Konzertetüden für zwei Klaviere, die voraussichtlich noch in dieser Saison zur Aufführung gelangen werden.

Berliner Zeitungsmeldungen zufolge hat sich Richard Strauß als Arbeitsaufenthalt während der Komposition seiner neuen Oper den Ort Juan les Pins an der französischen Riviera ausgesucht.

Albert Roussel, dessen Dritte Sinfonie im letzten Konzert der Staatsoper unter Erich Kleiber mit großem Erfolg aufgeführt wurde, hat eine Musik für Harmonium beendet, die den Titel trägt: „A glorious day".

Eine Paraphrase auf das Liebeslied aus dem Tonfilm „Zu Straßburg auf der Schanz" ist von Clemens Schmalstich geschrieben worden. Der Text stammt von Hans Martin Cremer.

Der Komponist Adolf Vogl, dessen Oper „Maja" wieder in den Spielplan des Kölner Opernhauses aufgenommen wurde, arbeitet zur Zeit an einer „Messe" für vierstimmigen gemischten Chor und vier Solostimmen mit kleinem Orchester.

VERSCHIEDENES

Die Deutsche Musik-Premieren-Bühne in Dresden, die jetzt auch in regelmäßigem Abstand Uraufführungen begabter zeigenössischer Komponisten bringen will, hat neuerdings ein Schallplatten-Aufnahmestudio eingerichtet. Hier werden Manuskriptaufnahmen von Kompositionen jeder Art von Sologesang bis zum großen Orchesterwerk hergestellt. Es sollen auch Probeaufnahmen von Sängern und Sängerinnen zwecks ihrer Eignung für Mikrophon und Schallplatte angefertigt werden.

In Beuthen wurde im Musikhaus Cieplik die erste oberschlesische Musikausstellung eröffnet. In der Abteilung „Aus oberschlesischem Musikschaffen" erinnern Porträts und Photos bekannter Musikpersönlichkeiten an ein 50jähriges stets deutsch-bewußtes Kulturschaffen. In einer umfangreichen Schau von altertümlichen Saiten- und Blasinstrumenten steht der von Cosima Wagner entworfene, vom König Ludwig II. an Richard Wagner geschenkte Mahagoni-Piano-Sekretär aus dem Jahre 1864. Besonders interessant ist auch die Gruppe „Oberschlesien im Volkslied", in der die sorgfältigen Text- und Notenaufzeichnungen aus der Sammlung Schmidt-Geltendorf auffallen.

Die Musikkritiker in Bern haben den Entschluß gefaßt, in Zukunft keine Dirigenten-Gastspiele mehr zu besprechen, weil die Gastdirigenten im allgemeinen ohne Probe ans Pult treten und ohne vorherige ernstere Fühlungnahme mit dem künstlerischen Personal einfach losdirigieren, woraus sich bestenfalls ein Urteil über ihre Routine, nicht aber über künstlerische Leistung fällen ließe.

Max v. Schillings ist in der Gruft der Familie von Brentano auf dem Frankfurter Hauptfriedhof beigesetzt worden. Die Beisetzung erfolgte in aller Stille. Die Großmutter v. Schillings' mütterlicherseits entstammte der Familie von Brentano.

FUNKNACHRICHTEN.

Hermann Hoppe spielte im Reichssender Berlin mit dem Funkorchester unter Leitung von Otto Frickhoeffer das a-moll-Konzert von Grieg.

Die beiden deutschen Pianisten Willi Jinkertz und Willi Pinter wurden nach ihrem erfolgreichen Reger-Konzert von der Sendestation Radio-Paris für ein Konzert an zwei Klavieren verpflichtet.

Der um die Förderung deutscher Kunst in Brasilien sehr verdiente Leiter des Philharmonischen Orchesters in Rio de Janeiro, GMD Bürle-Marx, wird nach Deutschland kommen und an einigen Sendern dirigieren.

Die deutschen Rundfunksender tragen ab Ostern die Bezeichnung „Reichssender". An die Stelle der privaten Sendegesellschaften tritt die Reichsrundfunkgesellschaft in den Verwaltungsangelegenheiten. Politisch wird der Rundfunk künftig durch die Reichssendeleitung, künstlerisch durch die Intendanten geleitet und vertreten.

Der Mitteldeutsche Reichssender (Leipzig) brachte innerhalb einer Sendung zeitgenössischer Kompositionen eine Anzahl Gesänge aus dem „Theodor Storm-Lieder-Zyklus" von Ernst Schliepe zur Uraufführung.

S O E B E N   E R S C H I E N E N !

GESCHICHTE der MUSIKAESTHETIK

von

Rudolf Schäfke

468 Seiten. Preis gebd. Ganzleinen RM 12.50

Das Werk ermöglicht zum erstenmale einen Überblick über die gesamte Entwicklung der Musikanschauung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bisher existierten lediglich Einzeldarstellungen bestimmter Zeitabschnitte. Die vorliegende Schrift kommt daher, schon rein äußerlich, von der Totalität des Stoffes aus gesehen, einem starken praktischen Bedürfnis entgegen, zumal das Gebiet der Musikästhetik heute führende Bedeutung innerhalb der Musikwissenschaft erlangt hat.

Die Ausstattung ist mustergiltig

Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Paul Graener

op. 99

MARIEN-KANTATE

Dichtungen aus verschied. Jahrhunderten für 4 Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß), gemischten Chor und Orchester.

Eine geniale Komposition in Anlage und Durchführung! *Der Volksstaat, Dresden*

Ein einzig dastehendes Werk von hervorragender Bedeutung. *Sächs. Volkszeitung, Dresden*

Ein echtes, ein deutsches Werk. *Völkischer Beobachter, Berlin*

Der Höhepunkt von Graeners bisherigem Schaffen. *Danziger Neueste Nachrichten*

... zählt zu den **wertvollsten, wirkungskräftigsten** und zugleich aus tiefstem, deutschem Wesen bedingten Erscheinungen der modernen Chorliteratur. *Der Danziger „Vorposten"*

In der Anlage **gewaltig und großartig.** *Danziger Landeszeitung*

Dauer der Aufführung: 54 Minuten.

Klavier-Auszug . . . . Mk. 5.—
Jede Chorstimme . . . . Mk. —.60

Orchestermaterial leihweise — Preis nach Vereinbarung.

Verlangen Sie Klavierauszug zur Ansicht von

ERNST EULENBURG, LEIPZIG C 1

E. Günther Gründel

Die Sendung der Jungen Generation

Versuch einer umfassenden revolutionären Sinndeutung der Krise

3., durchgesehene Auflage. 11. und 12. Tausend

XIV, 459 S. gr. 8°. Geheftet M. 4.80, kart. M. 5.80, Leinenb. M. 6.80

„Ein zeitgeschichtliches Dokument, ein Werk, an dem niemand vorbeigehen sollte, der an der geistigen Neugestaltung der deutschen Nation mitarbeitet". Neue Preuß. Kreuzzeitung

„Besser als irgendeine andere Veröffentlichung, besser sogar als die berühmten 25 Punkte der NSDAP. setzt uns das Buch in Kontakt mit dem neuen Deutschland". Critica fascista, Rom

Verlag C. H. BECK München u. Berlin

Wichtig für die Spielmannszüge des Heeres, der N.-S.-Verbände, der Schulen!

Der Spielmannszug

Eine Anleitung für die Führer des Spielmannszuges und die Spielleute von

Hermann Schmidt

Heeresmusikinspizient u. Prof. an der Staatl. akad. Hochschule für Musik, Berlin.

Mit reichem Notenmaterial

Mk. 1.70, von 10 Stück an je Mk. 1.40

Dieses Büchlein ist als Anleitung gedacht zur Aufstellung und Führung eines Spielmannszuges, sowie für die Spielleute zum Erlernen ihres Instrumentes. Dieser Leitfaden ist in einer einfachen Sprache gehalten. Das Musikalische ist nur so weit erörtert, als es unumgänglich ist. Die Spielleute sollen ihre Kunst nicht gering achten, sondern sorgsam pflegen, und zwar aus dem gleichen Geiste heraus, zu dem sie das deutsche Volk durch ihr Spiel erziehen wollen.

A n s i c h t s s e n d u n g e n   u n v e r b i n d l i c h.

Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H.

Musikpädagog. Verlag / Berlin-Lichterfelde

Hermann Zilchers Marienliederzyklus wurde vom deutschen Kurzwellensender mit Richtstrahlen nach Asien gesendet.

Armin Knabs „Acht Klavierchoräle" kamen durch die Kitzinger Pianistin Eugenie Braun im Reichssender Stuttgart zur Ur-Aufführung.

Ernst Ewald Gebert bringt am 2. Mai das neue Werk von Alfredo Casella: Bearbeitung und Instrumentierung der Toccata, Bourrée und Gigue von Scarlatti am Radio Hilversum zur holländischen Erstaufführung.

Am 21. Februar spielte Karl Linder mit den Berliner Philharmonikern (Leitung: Hans von Benda) die Uraufführung des neuen Orgelkonzerts op. 15. von Paul Coenen.

MUSIK IM FILM

Das Internationale Institut für Lehrfilmwesen in Rom beschäftigt sich mit einem Antrag des italienischen Pädagogen Dr. Alberto Assagioli, den bestehenden Zensurverordnungen für Filmstreifen und Filmtexte auch eine Zensur für die Begleitmusik anzugliedern. Dr. Assagioli weist in seiner Denkschrift auf die starke Suggestion der Begleitmusik hin und auf die Tatsache, daß eine entnervende und deprimierende Musik die an und für sich gesunde Tendenz eines Filmstreifens in ihr Gegenteil verfälschen könne. Oft hat die Begleitmusik geradezu unter Umgehung der übrigen Zensurmöglichkeiten nur den Zweck, Triebe und Leidenschaften der Zuschauer aufzupeitschen. Das Internationale Filminstitut hat beschlossen, diese Frage zum Gegenstand einer internationalen Umfrage bei denjenigen Ländern, bei denen eine Filmzensur eingeführt ist, zu machen.

Nach Mitteilungen der Wiener Presse soll Franz Lehár die Absicht haben, sich anläßlich der Verfilmung der „Lustigen Witwe" nach Hollywood zu begeben, um bei der Zusammenstellung der Musik beratende Hilfe zu leisten.

Gottfried Huppertz, der die Musik zu Fritz Langs Nibelungenfilm schrieb, hat die Komposition des Gerhart Hauptmann-Films „Hanneles Himmelfahrt" beendet. Hierbei haben zum ersten Male größere Chorpartien Verwendung gefunden. Huppertz arbeitet ferner an einem Kammermusikwerk, sowie an einer Oper.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Das Streichquartett „Pro Arte" in Buenos Aires. Vor zwei Jahren bildete sich in Buenos Aires eine Streichquartett-Vereinigung, die den Namen „Pro Arte" annahm und in nunmehr 20 Konzerten ihr außergewöhnliches hohes Können unter Beweis stellte. Der Primgeiger des Quartetts ist der Russe Naum Kranz, der einstige Primgeiger des Petersburger Streichquartetts. Ferner gehören dem Quartett an: Ada C. Sturm (eine Schülerin Felix Berbers), der Vlame André Vancoille und der Argentinier Liborio Rosa. Das „Pro Arte"-Quartett pflegt vor allem die klassische deutsche Kammermusik, daneben aber bot es Werke Glasunows, Tanejews und anderer moderner Russen in besonders vollendeter Wiedergabe. Während sonstige Kammermusikvereinigungen in Buenos Aires immer sehr bald wieder auseinanderfielen, weil den Mitgliedern der Wille zu ernster Arbeit fehlte, bereitet das „Pro Arte"-Quartett seine Konzerte nach deutschem Vorbild auf das sorgfältigste in zahlreichen Proben vor. Auf Grund dieser ernsten musikalischen Arbeit hat das „Pro Arte"-Quartett bei den letzten Konzerten künstlerisch Vollendetes geboten, sodaß man es heute ruhig in eine Reihe mit den bekannten deutschen Quartett-Vereinigungen stellen kann. Es sollte sich ein Impresario finden, der dem Quartett eine Reihe von Konzerten in Deutschland ermöglicht!

Dr. Wilhelm Luetge, Buenos Aires.

Die Johannespassion Bachs fand in Lyon unter Leitung von Pierre Giriat eine dankbare Aufnahme.

Der bekannte Pianist Wilhelm Kempff wird im Sommer eine Konzertreise nach Südamerika antreten.

Die Regensburger Domspatzen haben am Ostermontag ihre 2. italienische Konzertreise angetreten. Die Reise führte über Mailand nach Turin, Bergamo, Verona, Fiume, Triest, Padua, und zum Abschluß zu einem zweiten Konzert nach Mailand.

Der deutsche Pianist Wilhelm Backhaus konzertierte in Warschau mit größtem Erfolg, während ein Teil der offenbar jüdischen Presse gegen den „Auftritt eines Hitlermannes in der Philharmonie" Sturm lief. — Der polnische Tenor Jan Kiepura konzertierte vor einer jubelnden Zuhörermenge in Berlin.

Der Berliner Cellist Günther Schulz-Fürstenberg wurde nach seinen Erfolgen in Bern und Zürich für eine Konzertturnee durch die Schweiz und Süddeutschland verpflichtet. Bei dem Konzert in Bern waren Mitglieder der deutschen Gesandtschaft sowie auch der Schweizer Behörden zugegen.

In Kobe (Japan) wurden neue Klavier-Choräle von Armin Knab durch Professor Laska uraufgeführt.

Dr. Gerhard von Keußler wird in Melbourne während der Centenarfeier der Stadt im November und Dezember 1934 u. a. Beethovens „Missa solemnis" und Sinfonien von Bruckner dirigieren. Im Laufe der kommenden Spielzeit wird in Melbourne auch Keußlers neues sinfonisches Werk „Australia" zur Uraufführung gelangen.

FIFTEENTH YEAR

„A periodical of real importance in our musical life.“ — *The Times*. „A magazine which almost alone upholds the best in English musical scholarship.“ — *Liverpool Post*. "An organ of real distinction.“ — *Musical Times*.

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Sole Proprietor and Editor:

A. H. FOX-STRANGWAYS

„Music and Letters“ has a recognised position among quarterlies, at home andabroad. Its 100 pagesinclude articles, a register of books of the quarter, and reviews of books, music, foreign periodicals and gramophone records. Its object has been to collect considered opinion, chiefly from specialists and non-professional writers, and its volumes have included 200 such names, while there hardly exists a musical subject on which they have not touched. Not being connected with any firm of publishers, its view is independent.

Five Shillings Quarterly. £ 1 per annum. Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office

MUSIC & LETTERS
20 YORK BUILDINGS, ADELPHI,
LONDON, W.C. 2

KAUFT BILLIGE BÜCHER!

Die Versandbuchhandlung für Kultur- u. Geistesleben

Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38 liefert innerhalb des deutschen Reiches spesenfrei — bei umfangreichen Bestellungen auch Ratenzahlung — Bücher jeglicher Art und Richtung, auch antiquarisch!

Einige Beispiele für Musiker:

RIEMANN, MUSIKLEXIKON 11. Aufl. 2 Bd. Ganzleinen, antiquarisch, aber sehr gut erhalten (Ladenpreis RM 75.—) **39.50**

HANDBUCH DER MUSIKGESCHICHTE von Guido Adler 2. völlig umgearbeitete Aufl. reich illustr. 1300 Seiten 11 Bände Ganzleinen, leicht beschädigt anst. RM 63.— **n. RM 33.90**

WAGNER von Dr. Julius Kapp. Mit 156 Bildern 32. Aufl., 430 Seiten. Leinen gebunden antiquarisch anstatt RM. 16.20 **nur RM 8.—**

BRAHMS v. Walter Niemann, 68 Bilder, 432 S. Ganzleinen geb. leicht beschädigt anst. RM 9.75 **nur RM 4.50**

u. a. m.

Verlangen Sie unverbindlich unsere Preisliste

DIE MUSIKPFLEGE

ist seit 1. April 1934, also mit Beginn des 5. Jahrgangs, das

Amtliche Organ des Reichsverbandes für Chorwesen und Volksmusik

in der Reichsmusikkammer, **Fachgruppe Chorwesen.**

In den Herausgeberkreis treten neu ein die führenden Männer des Reichsverbandes für Chorwesen und Volksmusik:

Prof. Dr. **Fritz Stein** als Leiter des Reichsverbandes für Chorwesen und Volksmusik und

Kapellmeister **Otto Sommer,** als Reichsorganisationsleiter des Reichsverbandes für Chorwesen und Volksmusik.

Als Herausgeber und Schriftleiter zeichnet weiter Dr. **Eberhard Preußner,** der Geschäftsführer der Fachgruppe Chorwesen.

Abonnementspreis RM 2.— im Vierteljahr. Probenummern kostenlos durch den Verlag

KISTNER & SIEGEL / LEIPZIG C 1

Im 100. Konzert der Symphonischen Gesellschaft Takarazuka in Japan wurde zum ersten Male Bruckners erste Sinfonie und die fünfte Sinfonie von Beethoven aufgeführt.

In Luxemburg brachte der Abendrothschüler Kurt Heumann, Kapellmeister am Stadttheater Luxemburg, die Matthäuspassion von J. S. Bach nach 40jähriger Pause zum erstenmal wieder ans Licht. Der Eindruck war gewaltig und überzeugend. Obgleich Beifallsbezeugungen verbeten waren, setzte spontan ein ungeheurer Beifall ein. In der Geschichte des Luxemburger Musiklebens wird diese Aufführung wegweisend sein. T.

Der Wuppertaler Klarinettist Oskar Kroll wurde für mehrere Kammermusikabende in oberitalienischen Städten verpflichtet. Seit langen Jahren dürfte dieses wieder die erste Einladung eines deutschen Klarinettisten zu solistischen Darbietungen in Italien sein. Die Programme dieser Tournee werden ausschließlich Werke von deutschen Komponisten der Romantik und solche von Max Reger und Hubert Pfeiffer enthalten.

Zum erstenmal ist Prof. Schmid-Lindner mit seinen Getreuen: Edith von Voigtländer, Philipp Haas und Josef Disclez nach Italien gefahren und hat in den Städten Mailand, Mantua, La Spezia, Perugia und Neapel große Erfolge erzielt mit der Wiedergabe der Kammermusikwerke: Reger a-moll, Mozart Es-dur, Dvorak Es-dur, Schumann Es-dur und Richard Strauß. Das Quartett wurde überall mit wärmstem Beifall empfangen, der sich nach den einzelnen Sätzen immer noch steigerte. Die italienischen Zeitungen rühmen die saubere Ausführung, die ausgezeichnete Technik und das feine Colorit dieser Quartettvereinigung, der Applaus galt noch im besonderen dem hervorragenden Pianisten Schmid-Lindner, dessen musikalische Intelligenz und ausgezeichnete Leitung seinem Quartett eine besondere Note gab. Bedauerlich ist, daß diese Münchner Kammermusikvereinigung ihre Konzertreise nicht auch auf die Städte Bologna, Modena, Florenz und Rom ausgedehnt hat, da an diesen Orten doch die Kammermusik immer besonders willkommen ist und gepflegt wird. Dr. E. J. Luin.

Max Trapps „Divertimento" für Kammerorchester, op. 27, kommt demnächst in der Schweiz (Bern) und in Holland (Amsterdam) zur Erstaufführung.

Geheimrat Prof. Dr. Sandberger ist aus Schweden zurückgekehrt, wo er in Stockholm und Upsala Vorträge über den unbekannten Haydn hielt. Dabei kamen unter seiner Leitung durch Stockholmer Funkorchester die Sinfonie B-dur, das Bläserdivertimento C-dur und die Partita B-dur zur Aufführung, die begeisterte Aufnahme fanden. In Upsala gab man zu Ehren des deutschen Wissenschaftlers ein Bankett, das neben den Reden auch durch den Vortrag altschwedischer Gesänge gewürzt war.

Am 8. April wurde im Rahmen der Beecham-Konzerte in Queens-Hall zum erstenmal in England ein Werk des Leiters der Münchener Oper Baron Clemens von Frankenstein aufgeführt, und zwar die Serenade für Orchester. Clemens Freiherr von Frankenstein ist der Bruder des langjährigen österreichischen Gesandten in London, dessen Haus ein Treffpunkt der musikalischen Welt Englands ist.

Deutsche Opernspielzeit in Buenos-Aires und Rio de Janeiro unter Leitung von GMD Fritz Busch, bringt Aufführungen von „Der fliegende Holländer", „Arabella", „Die verkaufte Braut", „Walküre" und die „Matthäuspassion" (erste Aufführung in Südamerika). — Gleichfalls unter der Leitung von Busch gelangt Mozarts „Cosi fan tutte", auch zum ersten Mal in Südamerika, zur Aufführung, und zwar in italienischer Sprache mit den Sängern der italienischen Stagione, darunter Editha Fleischer als Fiordiligi und Koloman Pataky als Ferrando. Dem deutschen Ensemble gehören an: Gotthelf Pistor, Willi Wörle, Walter Großmann, Alexander Kipnis, Hanns Fleischer, Hellmut Schweebs und Stefano Ballarini, Ella Nemethy, Editha Fleischer — beide auch für die italienische Spielzeit verpflichtet — Karin Branzell, Margarete Teschemacher, Camilla Kallab und Lucy Ritter, ferner Kapellmeister Erich Engel und Korrepetitor Robert Kinsky. Hinzu kommen noch deutsche Künstler, die in Buenos-Aires ansässig sind, wie Paula Weber und Johanna Schnauder. — Nach Schluß der Opernspielzeit finden noch Symphoniekonzerte statt.

Die Münchener Geigerin Herma Studeny, die sich schon immer um die Pflege deutscher Musik im Ausland besonders verdient gemacht hat (so neuerdings mit Konzerten in Riga, Prag, Norditalien und vor den holländischen und jugoslavischen Rundfunksendern) konzertierte in London mit einem Programm, das Werke von Bach, Händel, Gluck, Mozart und Bruch aufwies. — Viele junge Deutsche, die sich teils zu Studienzwecken, teils beruflich in London aufhalten, sind meist aus finanziellen Gründen nicht in der Lage, die öffentlichen Konzerte und Vorträge deutscher Künstler zu besuchen. Es ist deshalb erfreulich, daß im Anschluß daran jetzt wiederholt noch unentgeltliche Konzerte in geschlossenem deutschen Kreis gegeben worden sind, meist unter der Ägide der Londoner Ortsgruppe der N.S.D.A.P. Den Anfang machte die Pianistin Elly Ney, die im Parteiheim einen Sonatenabend gab und ihn mit

Eine Offenbarung für jeden Geiger

bedeutet die soeben erschienene Violinschule

PAGANINIS ÜBUNGSGEHEIMNIS

LEHRGANG DES GEISTIGEN ÜBENS FÜR ANFÄNGER SOWIE FÜR FORTGESCHRITTENE ALS WEG ZUR WAHREN VIRTUOSITÄT

von Prof. JOSEF B. A. KLEIN

Das Naturgesetz im Bewegungsgeschehen für alle Streichinstrumente

Fertig liegt vor: **Heft 1**

Vorwort und theoretische Einführung mit 27 Abbildungen

Erste geistig praktische Betätigung des rechten Armes.
Griff- und Bewegungsübungen der linken Hand.
Ed.-Nr. 2631. 100 Seiten Umfang, gr. 4^{0} Format . . . M. 7.—

Das nach langjähriger wissenschaftlicher und praktischer Forschungsarbeit entdeckte Geheimnis der geistigen Arbeit im technischen Aufbau wird hier in so klarer Weise dargelegt, daß jeder Studierende die Vorgänge restlos verstehen und vor allem auch anwenden kann. Dadurch wird das Üben wieder zum wahren Genuß: das mechanische und geisttötende Exerzieren hört auf und die Übungszeit sinkt auf einen Bruchteil der früheren zurück. Die Konzentrationsfähigkeit wird unwillkürlich gesteigert und die Gestaltungskraft nimmt in so beträchtlichem Maße zu, daß man geradezu von einem Wunder sprechen kann. Sicher und viel schneller als bisher kommt der Anfänger zum Ziel. Fortgeschrittene erhalten den richtigen Schliff und auch beim Virtuosen werden letzte Hemmungen beseitigt.

Lassen Sie sich die Schule zur Ansicht vorlegen und prüfen Sie an sich selbst das Gesagte; Sie werden erstaunt sein.

Der Autor setzt auf vielseitiges Verlangen seine Wochenkurse fort, und zwar: Berlin, Schubertsaal, Bülowstraße 104 im Mai — Leipzig, Grotrian-Steinweg-Saal, Dittrichring 18 im Juni — Bad Oberdorf bei Hindelang (Allgäu) Wochenferienkurse in der Zeit vom 15. Juli bis 31. August — Frankfurt/Main im September — Hamburg im Oktober — Breslau im November — (Anfragen leitet der Verlag weiter).

Die Schule ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen erhältlich.

STEINGRÄBER VERLAG / LEIPZIG

einer warmherzigen vaterländischen Ansprache einleitete. Nun ist die Münchener Geigerin Herma Studeny dem Beispiel Elly Neys gefolgt, indem sie in der Deutschen Lutherhalle in London eine musikalische Feierstunde für die Kolonie veranstaltete.

KULTURSCHALLPLATTEN-KRITIK

ELECTROLA: J. S. Bach: Viol.-Konzert in E-dur (D. B. 2003—5), J. S. Bach: Sarabande a. d. Partita Nr. 1 in h-moll (D. B. 2005), Mozart: Str.-Quart. C-dur (D. B. 1863/65), Mozart: Menuett a. d. Jugendkonzert D-dur für Cembalo u. Streicher (E. G. 2881), Händel: Andante a. d. Kammertrio c-moll (E. G. 2881), Tschaikowsky: Ballettsuite „Der Schwanensee" (E. H. 847/8), Mozart: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön" (E. G. 2910), Bizet: „Hör' ich die Stimme im Traum" (a. d. „Perlenfischern") (ebd.), Schubert: „Seligkeit, Rastlose Liebe" (D. B. 1877), Brahms: „Die Mainacht" (ebd.), Stradella: „Pieta, Signore" (D. B. 1831), Rossini: „Cujus animam" a. d. „Stabat mater" (ebd.), Bartlett: „Ein Traum", Geehl: „Für dich allein" (D. A. 1349), Hampel: „Riesengebirglers Heimatslied", Mittmann: „Mein Schlesierland" (E. G. 2940).

Bachs E-dur-Konzert mit dem berühmten Adagio auf dem basso ostinato spielt Jehudi Menuhin mit dem Pariser Symphonieorchester unter Georges Enesco mit einem Maße von Stilempfinden und Beseeltheit, das seinen großen Freund und Lehrmeister Adolf Busch erkennen läßt, auch die Sarabande aus der h-moll-Partita für Violine allein wird hier zum schönsten künstlerischen Ereignis. Mozarts Streichquartett in C-dur (Köchel Verz. 465), dem älteren Freunde Haydn als „Frucht einer langen und mühevollen Arbeit" und als Dank für Haydns musikalische Anregungen in den Jahren 1782—85 geschrieben, reiht sich vollwertig den schönsten Beethovenschen Werken zur Seite, schon mit den, von den Zeitgenossen als „mißtönend" mißverstandenen einleitenden und ganz Pfitznerisch-strengen Kontrapunktreibungen, aber auch mit dem tiefsinnigen Andante. Die Budapester bleiben dem Geiste dieses Quartetts nichts schuldig und halten sich auch klanglich in ihrer, sonst wohl schon einmal auftretenden Neigung zur Süße lobenswert zurück. Das Menuett aus Mozarts jugendlichem D-dur-Cembalo-Streicher-Konzert ist eine köstliche Probe früher Genialität, von Anfang an fesselnd in dem belebten Rhythmus und der überaus wirksamen Solopartie, wiedergegeben in ganz prächtiger Stileinführung von den Herren Dr. E. Kruttge, Prof. Strub (dem Elderingschüler), B. Mazurat und H. Schrader. Dieselben Künstler bringen auf der gleichen Platte auch das Andante aus Händels Kammertrio c-moll zusammen mit P. Luther zu schönster, trotz des gedeckten Flötenklanges ausgeglichener Wirkung. Tschaikowskys Ballettsuite „Der Schwanensee", vom Londoner Philharmonischen Orchester unter John Barbirolli virtuos dargeboten, zeigt von neuem den hervorragenden Orchestermaler, der auch die, sonst so leicht mikrophonwidrigen Bläser so duftig zu behandeln und Harfe und Streicher-Pizzicati anmutig hinzustreuen, dabei den Märchenton gleichsam als Vorläufer eines Sibelius anzuschlagen weiß, daß das Ganze als erfreulicher Beitrag zu bester Unterhaltungsmusik gelten darf. Rudolf Gerlach-Rusnak singt Mozarts Bildnisarie und Bizets stimmungsvolles Lied „Hör ich die Stimme im Traum" mit überlegener Anwendung seines weichen, immer satt klingenden Tenors, nur gelegentlich mit der Neigung zum forcierten Anstoßen des Tones. Schuberts „Seligkeit" und „Rastlose Liebe", dazu die „Mainacht" von Brahms finden in Ria Ginster eine tief mitempfindende und stimmlich bezaubernde Interpretin, der nur deutlichere Textaussprache anzuwünschen bliebe. Stradellas „Pieta, Signora", ein, von tiefstem Ernste erfülltes Stück und Rossinis, im Gegensatz hierzu recht opernhaft geratenes „Cujus animam" aus dem „Stabat mater" bringt Benjamino Gigli mit einer Stimme, die im Piano fast weiblichen Charme besitzt. Sein großer Landsmann und Vorgänger im Range des bedeutendsten italienischen Tenors der Welt, Caruso, ist im Vollbesitze seines unsterblichen Organs und Vortrags in zwei leichter gearteten Salonliedern von neuem zu hören und zu bewundern: Bartletts „Traum" und Geehls „Für dich allein", wobei im ersteren Liede Carusos typische Baritonfärbung seines Tenors besonders deutlich wird. Einen gelungenen Beitrag zu dem Versuch, neue Heimatlieder mit chorischem Refrain zu schaffen, zeigt das von Fred Driffen vorgetragene „Riesengebirglers Heimatlied" (Hampel) und „Mein Schlesierland" (Mittmann). H. U.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA I/34 2266. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1934 HEFT 6

INHALT

Dr. Max Steinitzer: Die Reden vom Wiener Richard Strauß-Bankett 585
Dr. Roland Tenschert: Das Verhältnis von Wort und Ton (R. Strauß „Ich trage meine Minne") . . . 591
Franz Seraph Kerschensteiner: Familiengeschichte um Richard Strauß und die Walter vom Parkstein . 596
Dr. Wilhelm Zentner: Richard Strauß in der Anekdote 605
Dr. Paul Bülow: Richard Strauß' Pilgerfahrt nach Bayreuth 607
Fritz Oeser: Carl Schuricht 610
64. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins: Kurze Analysen der zur Aufführung kommenden Werke, Lebensdaten und Werkverzeichnisse der Komponisten 613
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 638
Dr. Horst Büttner: Musik in Leipzig 640
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland 643
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 644
Wolfgang von Bartels: Mut zur Persönlichkeit auch in Funk und Presse 648
Dr. Horst Büttner: Wie lange noch Programmaustausch der Unterhaltungsmusik 651
Prof. Wilhelm Schaun: Musikalisches Silben-Preisrätsel 652
Die Lösung des musikalischen Rösselsprungs von R. Gottschalk 653

Neuerscheinungen S. 655. Besprechungen S. 655. Kreuz und Quer S. 660. Ur- und Erstaufführungen S. 677. Musikfeste und Tagungen S. 678. Konzert und Oper S. 683. Rundfunk-Kritik S. 688. Musikfeste und Festspiele S. 692. Gesellschaften und Vereine S. 693. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 694. Kirche und Schule S. 696. Persönliches S. 696. Bühne S. 700. Konzertpodium S. 702. Der schaffende Künstler S. 704. Verschiedenes S. 704. Funknachrichten S. 706. Deutsche Musik im Ausland S. 708. Aus neuerschienenen Büchern S. 578. Ehrungen S. 578. Preisausschreiben S. 582. Verlagsnachrichten S. 582. Zeitschriftenschau S. 582.

Bildbeilagen:

Richard Strauß. Aufnahme aus dem Jahre 1933 585
Richard Strauß. Nach einem Gemälde von Emil Orlik 600
Franz Joseph Strauß, Josefine Strauß } Eltern Richard Strauß' 600
Johann Georg Walter, Marie Walter 601
Geburtshaus von Franz Joseph Strauß zu Parkstein 601
Karte der Oberpfalz 604
Carl Schuricht 616
Die Komponisten des 64. Deutschen Tonkünstlerfestes: Robert Bückmann, Erwin Dressel, Georg Emmerz, Hermann Erdlen, Hans Gebhard, Karl Höller, Karl Hoyer, Otto Jochum, Hans Lang, Wilhelm Kempff, Karl Marx, Roderich von Mojsisovics 617
Franz Moser, Gottfried Müller, Werner Penndorf, Heinz Schubert, Adolf Pfanner, Max Martin Stein, Gustav Schwickert, Anton Stingl, Richard Trunk, Friedrich Welter, Günter de Witt 632
Professor Dr. Th. W. Werner 633
Generalmusikdirektor Dr. Georg Göhler 633

Beilage:

Stammbaum von Richard Strauß.

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Karl Haſſe: Vom deutſchen Muſikleben. Zur Neugeſtaltung unſeres Muſiklebens im neuen Deutſchland II. (Band 44 der Sammlung „Von deutſcher Muſik". Geh. Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80. Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg.) Aus dem Aufſatz: „Max Reger":

Das Geheimnis der künſtleriſchen Gültigkeit iſt letzten Endes ſtets die ſtarke und verantwortliche, der Sache hingegebene, aber auch ſie unter allen Umſtänden vertretende Perſönlichkeit. Dieſe Hingabe an die Sache, die wohl auch Richard Wagner meinte, wenn er ſie als eine beſonders deutſche Eigenſchaft pries, iſt freilich etwas ganz anderes als jene neue Sachlichkeit, die der Entperſönlichung und der Entſeelung dienen ſollte. Sie kann auch bezeichnet werden als Religioſität. Das Zuſammentreffen von demütiger Hingabe und ſtarker Selbſtbehauptung, beides um des letzten Zweckes der Erfüllung höherer Gebote willen, iſt wohl tatſächlich die beſondere deutſche Möglichkeit, wie ſie ſich in der deutſchen Kunſt offenbart. Wir finden es bei Luther und Dürer, bei Schütz, Bach, Beethoven, wir finden es auch bei Reger. Wir nennen es auch Innerlichkeit, ſo große Gewalt es nach außen hin entwickeln kann. Seine Innerlichkeit iſt aber dem Deutſchen nicht möglich zu bewahren ohne Tapferkeit. Reger hat geſagt: Bachiſch ſein heißt germaniſch, heißt unbeugſam ſein. So war ihm Bach ein Vorbild für ſein Leben wie für ſein Schaffen. So konnte er neben der Kraft auch die Zartheit und und Innigkeit des Empfindens in voller Echtheit bewahren. Und trotz der Kraftentfaltung und Gewaltigkeit ſo vieler ſeiner Werke, trotz des titaniſchen Ringens und Stürmens, das in ſo vielen ſich findet, erklingt daneben immer wieder aus ſeiner Muſik der Ton, der aus innigſtem, kinderreinem Gemüt entſpringt.

Das hängt aufs engſte zuſammen mit ſeiner Volksverbundenheit. Reger iſt immer urwüchſig geblieben, in ſeinem Humor, in ſeiner Kraft und in ſeiner Zartheit. Wer ihn wegen ſeiner oft bis ins Feinſte gehenden Senſibilität, ſeiner verſchwebenden, myſtiſchen Stimmungen, ſeiner immer wiederkehrenden Beſchäftigung mit den Problemen des Todes zerriſſen oder problematiſch nennt, der hat kein Gefühl für die ungebrochene Einheitlichkeit und Bodenſtändigkeit der ſeeliſchen Haltung dieſes Mannes. Aber ſelbſt ſolche, die Regers Kompoſitionen für Orgel, für Kammermuſik und für Orcheſter voll anerkennen und ihren beſonderen Wert verſtanden haben, können ſich noch immer nicht entſchließen, Reger als Liederkomponiſt für voll zu nehmen. Und auf dieſem Gebiete wird das Senſible und Verfeinerte, das Reger aufweiſt, unter Umſtänden noch eher geſchätzt als das Innige, Schlichte und Echte, eben das, was ſeine Volksverbundenheit am unmittelbarſten erweiſt. Lieder Regers, die ſolche Eigenſchaften an der Stirn tragen, haben ſich zwar am ſchnellſten und weiteſten verbreitet, aber die „Sachverſtändigen" der Nachkriegszeit haben immer wieder feſtgeſtellt, daß Reger hier kein Niveau habe, zumal er in der Auswahl der Gedichte einen ſchlechten literariſchen Geſchmack beweiſe.

Hier kommen wir auf den Punkt, wo Reger am wenigſten Verbindung hat zu dem, was von der Großſtadt her im Nachkriegsdeutſchland als Kultur und Geſchmack verbreitet worden iſt. Wenn Reger ausgeſprochene Literatengedichte zu komponieren grundſätzlich vermied, ſo können wir das heute, wo wir ſehen, wohin die, ſozuſagen offizielle, Literaturentwicklung geführt hat, deren Anfänge er ablehnte, beſſer verſtehen, als es die Zeitgenoſſen Regers vor dem Kriege konnten. Wie konnte vollends die Nachkriegszeit in ihrer typiſchen Geiſteshaltung es verſtehen, daß ein Komponiſt, der aufwühlend Neues in die Muſikentwicklung gebracht hat und ſchließlich als Führer und Meiſter daſtand, mit voller Hingabe ſo harmloſe Gedichte in Muſik ſetzen konnte, wie ſie ſich in den Liederbänden Regers aus jeder Stufe der Entwicklung neben den hochbedeutenden immer wieder finden. Heute können wir anfangen, das zu verſtehen, ja es angeſichts der Geſamthaltung ſeines Lebenswerkes für notwendig und ſelbſtverſtändlich halten. Und für Reger, den abſoluten Muſiker, war auch im Lied ſtets die Muſik das Ausſchlaggebende, das Gedicht nur Anlaß. Andererſeits beſang Reger Dinge, die in der kunſtwiſſenſchaftlich anerkannten Literatur zu beſingen immer weniger Brauch wurde. So kommt, um nur ein Beiſpiel zu nennen, ſeine tiefe Heimatliebe immer wieder zum Ausdruck. In ſolch inniger Heimatliebe trifft er ſich übrigens mit Beethoven.

EHRUNGEN.

Muſikdirektor Hänsgen, der ſtellvertr. Direktor der Weimarer Muſikhochſchule, wurde zum Profeſſor ernannt.

Wilhelm Furtwängler wurde von Muſſolini empfangen, der ſich mit ihm längere Zeit

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE SAITE

Gerhard

Hüsch

Sekretariat Berlin-Zehlendorf-West
Adalbertstraße 57
H 4 Zehlendorf 0690

Verkaufe

3 Cembali,

deutsches und französ. Fabrikat, 8', 8', 4', 16' und 8', 8', 4'
weit unter der Hälfte des Neuwertes
A. W. angenehme Zahlungsweise.
Interessenten erfahren Näh. durch
J. C. Neupert, Cembalo-Bau **Nürnberg-A**

Meister-Cello

(von Th. Heberlein - aus Friedenszeit), herrlicher Ton, fein rotbr. Lack, mit ff. Form-Etuis u. Bogen preiswert z. verk.
H. Kießling, Hof-Saale, Moltkestrasse 18.

„Der Volkserzieher",

Blatt für Familie, Schule u. Volksgemeinschaft erscheint monatl. Preis 1.75 M.vierteljährlich. Probenummern vom Verlag. Dieses Blatt rückt die Not unseres Vaterlandes in bezug auf die Vernachlässigung geistiger und seelischer Werte und des echten Deutschtums in das rechte Licht und wirbt um Helfer zum Aufbau
Der Volkserzieher-Verlag, Rattlar, P. Willingen, Waldeck.

Klavichorde

4½ u.5 Oktaven baue ich in handwerklier Einzelarbeit. Die Güte meiner Instrumente kann jederzeit durch eine nsichtssendung unter Beweis gestellt werden. itte Prospekt anfordern. Günst. Zahlungsbeding.

Hermann Moeck, Celle 5

Die akademische Bildung der Lehrer

verlangt als Voraussetzung **musikalische Befähigung** - nicht umsonst, sollen doch die Lehrer als Kulturträger mitten im deutschen Volke auch das deutsche Gemüt pflegen, das unzweifelhaft mit der **seelenvollsten** aller Künste, der Musik, aufs innigste verbunden ist. Die Pflege der Musik kann aber nirgend **schöner** und **leichter** geschehen als am Klavier von

Grotrian-Steinweg

Fabrik in Braunschweig / Vertreten in der ganzen Welt

64. TONKÜNSTLERFEST
des
ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS
3. bis 7. Juni 1934 in Wiesbaden

Festdirigenten:

Generalmusikdirektor CARL SCHURICHT und Generalmusikdirektor KARL ELMENDORFF.

Mitwirkende Chöre:

Holles Madrigal-Vereinigung, Wiesbadener Madrigalkreis, Mainzer Liedertafel und Damengesangverein. — Das Peter-Quartett.

Die Konzerte finden im Kurhaus, die Opernaufführungen im Preußischen Staatstheater statt.

Sonntag, den 3. Juni 1934

19.30 Uhr: Max von Schillings, „Der Pfeifertag"

Nach Schluß der Oper, etwa

23.30 Uhr: Begrüßung der Gäste im Kurhaus

Montag, den 4. Juni 1934

10.30 Uhr: 1. Kammerkonzert

GÜNTER DE WITT: Streichquartett in h-moll
ROBERT BÜCKMANN: Vier Lieder für eine tiefe Stimme und Oboe
KARL HOYER op. 49: Toccata und Fuge für Klavier
HEINZ SCHUBERT: Kammersonate für Violine, Viola und Violoncello
ANTON STINGL op. 8: Trio für Violine, Bratsche und Gitarre
RICHARD TRUNK op. 45: Fünf Lieder nach Gedichten von Eichendorff

19.30 Uhr: Konzert des Kurorchesters

KARL HÖLLER op. 18: „Hymnen für Orchester"
GUSTAV SCHWICKERT op. 4: „Der Sonnengesang des Franz von Assisi", für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester
GEORG EMMERZ: Klavierkonzert Nr. 2 (Es-dur)
HERMANN ERDLEN: „Zeit zu Zeit", für Chor und Orchester

Dienstag, den 5. Juni 1934

10.00 Uhr: Hauptversammlung

des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Kurhaus

20.00 Uhr: Hermann Götz: „Der Widerspenstigen Zähmung"

64. TONKÜNSTLERFEST

des

ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS

3. bis 7. Juni 1934 in Wiesbaden

Mitwirkende Solisten:

Emmy BRAUN, Dorothea BRAUS, Professor Dr. Gustav HAVEMANN, Prof. Friedrich HÖGNER, Gerhard HÜSCH, Eva LIEBENBERG, Heinz MARTEN, Elly NEY, Rosalind VON SCHIRACH, Maria TRUNK.

Die Konzerte finden im Kurhaus, die Opernaufführungen im Preußischen Staatstheater statt.

Mittwoch, den 6. Juni 1934

10.30 Uhr: 2. Kammerkonzert

HANS GEBHARD op. 18: „Fantasie für Orgel"
Chöre a cappella:
a) ADOLF PFANNER op. 27: „Geistliche Gesänge für gemischten Chor
b) KARL MARX op. 15,2: Motette „Um diese Welt ist's also getan"
c) WERNER PENNDORF: Motette für Chor nach Worten von Thomas Münzer
MAX MARTIN STEIN: „Toccata und Fuge für Orgel (d-moll)"
HANS LANG op. 27,2 und 5: „Gesänge a cappella"
FRIEDRICH W. WELTER: „Liebeslieder", für dramatischen Sopran, Violine, Violoncello und Klavier
OTTO JOCHUM op. 46: „Der Schüchterne". Ein Tanz in sechs Runden für gemischten Chor a cappella

19.30 Uhr: Orchesterkonzert des Preußischen Staatstheaters

ERWIN DRESSEL op. 33: „Abendmusik für kleines Orchester"
FRANZ MOSER op. 37: Suite für 17 Blasinstrumente
RODERICH VON MOJSISOVICS: „Träume am Fenster". Ein Liederzyklus für eine hohe Stimme und Orchester
WILHELM KEMPFF op. 38: „Violinkonzert in G"
GOTTFRIED MÜLLER op. 4: „Deutsches Heldenrequiem", für vierstimmig gemischten Chor und großes Orchester.

Donnerstag, den 7. Juni 1934

10.30 Uhr: Festansprache
des Vorsitzenden anläßl. des 70. Geburtstages v. Dr. R. Strauß;
Vortrag
von Prof. Dr. Peter Raabe: „Die Musik im Dritten Reich"

19.30: Richard Strauß-Festkonzert

„Die Tageszeiten", für Männerchor und Orchester
Burleske für Klavier und Orchester
Sinfonia Domestica

über musikalische Fragen aussprach. — Vom König von Italien wurde ihm das Großoffizierskreuz der Krone von Italien verliehen.

Generalintendant Otto Krauß (Stuttgart) wurde vom Württembergischen Staatsministerium zum Professor ernannt.

Richard Strauß wurde von Eduard von Winterstein die Urkunde der ihm verliehenen Ehrenmitgliedschaft des deutschen Bühnenklubs überreicht. — Bekanntlich steht dieser Klub unter stark jüdischem Einfluß.

Dem Kammersänger Wilhelm Rode, dem Intendanten des Deutschen Opernhauses, wurde mit Urkunde die goldene Hitler-Nadel verliehen.

Ihre Ernennung zu Preußischen Kammersängern haben erhalten Heinrich Schlusnus, Rudolf Bockelmann, Jaro Prohaska, Helge Roswaenge und Marcell Wittrisch. Zu Preußischen Kammersängerinnen ernannte der Ministerpräsident Frieda Leider, Maria Müller, Margarete Klose und Käte Heidersbach.

In Hermannstadt / Siebenbürgen wurde eine Straße nach Waldemar von Baußnern benannt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Bei dem Preisausschreiben der Deutschen Arbeitsfront für ein Chorwerk wurde von den Preisrichtern (Graener, Gg. Schumann, H. Reutter, Nellius, Hero Folkerts, Hans Renner) der erste Preis von Mk. 1000 nicht verteilt. Karl Gerstberger erhielt für „Weckruf und Lob der Arbeit" Mk. 500, Hugo Hermann für Sinfonie der Arbeit" Mk. 300, je Mk. 200 erhielten Walter Rein, Willi Czernik, Karl Vollmer.

Ein zweites Preisausschreiben gleicher Art für Chorwerke „Ehrung der Arbeit" mit 5000 Mark-Preisen wird für den 1. Januar 1935 anberaumt. Näheres wird noch bekannt gegeben.

Das „Kleine Sinfonie-Orchester" München nimmt Kompositionen begabter unbekannter Tonsetzer zur Aufführung an. In Frage kommen nur musikalisch wertvolle Werke, die volkstümlichen Charakter tragen, also Ouvertüren, Suiten, Rhapsodien, einsätzige Konzerte, Serenaden, Romanzen usw., keine Sinfonien (gegebenenfalls höchstens einen Satz daraus). Partitur und Orchesterstimmen sollen vom Tonsetzer dem Orchester leihweise zur Verfügung gestellt werden, müssen aber nicht im Druck vorliegen. Es genügt sauber und deutlich lesbar geschriebenes Material. Anfragen und Einsendungen (vorerst nur Klavierauszüge) sind zu richten an den Fachverband Reichsmusikerschaft der Reichsmusikkammer, Ortsmusikerschaft München, Sendlinger-Tor-Platz 1/I.

Auf Grund eines Aufrufes in „Das evangelische Deutschland" werden Kirchenkomponisten ersucht, sich wegen Aufführungen ihrer Werke an folgende Stelle zu wenden: Geschäftsstelle der Reichsarbeitsgemeinschaft für zeitgenössische Kirchenmusik beim Reichsverband für evang. Kirchenmusik, Berlin-Steglitz, Beymestraße 15. Sie erteilt Auskünfte über Aufgaben, Mitgliedschaft und Leistungen der Reichsarbeitsgemeinschaft.

Alfred Bruneau erhielt den Jahrespreis der Stadt Paris in Höhe von 10 000 Frs.

Wolfgang Lenter, Tenor
Berlin-Zehlendorf, Jägerhorn 6
Fernruf: H 4, Zehlendorf 0179

VERLAGSNACHRICHTEN.

Max Regers letztes Chorwerk „Requiem" (Hebbel) erschien in einer Bearbeitung für zwei Klaviere von Karl Hasse im Verlag C. F. Peters, Leipzig. Hierdurch wird Chorvereinigungen, die dieses unvergleichlich schöne Werk aufführen möchten, ohne ein Orchester dazu heranziehen zu können, die Möglichkeit einer stilgemäßen Wiedergabe verschafft. Die erste Aufführung des Werkes in dieser Gestalt hat bereits in Passau mit bestem Gelingen stattgefunden.

Der Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel, hat den hochverdienten früheren Direktor der Musikabteilung der Staatsbibliothek Prof. Dr. Wilhelm Altmann gewonnen, neben der Herausgabe älterer deutscher Hausmusik auch die einer Sammlung deutscher Hausmusik der Gegenwart zu übernehmen. Eine Suite für Violine und Bratsche von Th. W. Werner ist bereits erschienen, ein Streichquartett und Lieder für Sopran und Streichquartett von Hch. Hofer, ein Klaviertrio von Fr. de la Motte Fouqué und ein Sextett von C. Kölle sind in Vorbereitung. Der Verlag sieht der Einsendung von Werken, die sich in diese Sammlung eingliedern lassen, entgegen. Die Einsendungen sind nicht an den Herausgeber, sondern an den Verlag zu senden.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Das Ende der „Deutschen Tageszeitung", Berlin. Nach der „Vossischen Zeitung" hat nunmehr auch die „Deutsche Tageszeitung" ihr Erscheinen eingestellt. Als Musikkritiker waren hier tätig: Prof. Dr. Hermann

Springer, der ehemalige Vorsitzende des ehemaligen „Verbandes deutscher Musikkritiker", und Dr. Peter Wackernagel. Auch bei dieser Zeitung stand die Politik unterm Strich nicht selten im Widerspruch zu der Politik über dem Strich, und das Blatt der nationalen Agrarpolitik erlebte im Musikfeuilleton mitunter seltsame internationale Äußerungen.

Leopold Sachse-Krenger: Die Tafelmusik in Mozarts „Don Giovanni" (Neue Zürcher Zeitung, 20. April).

Siegfried Kallenberg: Wege in die Zukunft (Münchener Neueste Nachrichten, 15. April).

Dr. Fritz Bose: „Landschaft und Rasse, gespiegelt im Volkslied" („Der Tag", Berlin, 22. April).

Dr. Karl Schönewolf: „Seele der Oper" („Hamburger Fremdenblatt").

Ludwig Schiedermair: „Beethovens Eltern" (Völkischer Beobachter, Südd. Ausg. Nr. 112).

AUS ZEITSCHRIFTEN.

Volk im Werden, herausgegeben von Ernst Krieck. 2. Jahrgang. Heft 3: Der Kampf um Jöde. Seit anderthalb Jahren tobt fast ununterbrochen ein Kampf um Prof. Jöde, einen der Führer der aus der Jugendbewegung hervorgegangenen Bewegung zur Erneuerung der Volks- und Jugendmusik. Dem Außenstehenden bleiben die letzten Motive der Hetze undurchsichtig. Man kann nur erkennen, daß in diesem Kampf mehr gelogen und verleumdet worden ist, als auf eine Kuhhaut geht, zum Teil von solchen, die von früher her erheblich mehr politischen Dreck am Stecken haben als Jöde.

Was ich in diesem Kampf zu tun habe, ist einfach: der Wahrheit und meinen Erfahrungen gemäß Zeugnis ablegen.

Jöde hat von 1922 an mit mir in einer ganzen Reihe von Freizeiten in der badischen Junglehrerschaft zusammen gearbeitet. Aus jener Arbeit in der badischen Junglehrerschaft sind meine Schriften „Dichtung und Erziehung" sowie „Musische Erziehung" hervorgegangen, welch letztere gerade heute in den Kreisen der Jungen erheblich an grundsätzlicher Bedeutung gewinnt. Anstoß zu dieser Arbeit, Anregung zur Erkenntnis der erzieherischen und gemeinschaftbildenden Volksmusik verdanke ich in allererster Linie dem Zusammenwirken mit Jöde.

Es steht heute als unerschütterliche Tatsache fest, daß jene Junglehrerfreizeiten den Boden bereitet haben für die nationalsozialistische Bewegung in der badischen Lehrerschaft. Die Teilnehmer können es bezeugen. Von Jöde zwar habe ich in jener Zeit überhaupt nie ein politisches Wort vernommen: er war in voller Leidenschaft einzig seinem Wirken für Musik und durch Musik hingegeben. Dieses Wirken aber war und wurde empfunden im tiefsten Grund als völkisch. Gewiß: wir haben nicht die „Wacht am Rhein" gesungen. Jöde baute ja vorwiegend auf dem älteren deutschen Choral und Volkslied. Wenn wir aber in jenen Schwarzwaldtälern mit Inbrunst sangen und das Lied dann auch in die Volksschulen daheim übertrugen: „Sichres Deutschland, lebst du noch?" — Wach auf du deutsches Reich!", so sangen wir dieses alte Lied als einen Weckruf an Volk, Jugend und Zukunft. So sangen wir Choräle, Wanderlieder, Landsknechtslieder — wie es heute SA, Hitlerjugend und Studentenschaft tut. Unvergeßlich jene Stunde eines neuanbrechenden Jahres, als nach einer Woche schöner Arbeit der Choral „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" in die sternhelle Schwarzwaldnacht hinaufrief!

Die Jungen, die in solchen Stunden aus unserer Arbeit gingen, waren völkisch, weil unser Wirken völkisch war, und sie wurden damals schon, oder bald — Nationalsozialisten. Von dieser Tatsache ist nichts abzudingen.

Jöde hat später die unpolitische Art seines Wirkens selbst als Schwäche empfunden. Darin waren ihm wohl die Finkensteiner voraus. Als auch bei ihm die Musik nach dem Staat rief, da holte er sich nicht einen Marxisten oder Liberalisten. Auf seine Veranlassung hin habe ich auf einer Führerwoche der Singkreise zu Baden-Lichtental jenen Vortrag „Musische Erziehung" gehalten, der von der Musik her den körperschaftlich gegliederten Zuchtstaat in Sicht stellte. Unsere Arbeit ist jederzeit aufbauend im Sinne der völkischen Idee gewesen.

Ernst Krieck.

„Das Mandolinen-Orchester", Darmstadt, Nr. 5. „Musikalische Volksbildung" von Prof. Dr. Frank Bennedik. — Beiträge zur Geschichte der Mandolinen- und Gitarrenmusik in Deutschland" von Bruno Henze.

„Lichtbildbühne", Berlin, 30. April. „Fort vom platten Schlager — hin zum Volkslied" von Hans Otto Borgmann.

Prof. Roderich v. Mojsisovics

op. 45

Weihnachtskantilene

(„Euch ist heute der Heiland geboren")
nach einer Dichtung von Matthias Claudius

Für Sopransolo u. Altsolo, Kinderch., gem. Chor, Streichorchester u. Orgel

Part. M. 3.– (Nr. 03069), Soli, Chor- u. Orchesterstimm. (à 40 Pfg.) kompl. M. 4.40 (Nr. 03070 a/l).

„Mojsisovics zählt zu jenen seltenen Musikernaturen, die nicht nur den Kopf, sondern auch das Herz am richtigen Fleck haben. Die Kantate lehrt uns das mit jedem Takt. Man weiß wahrlich nicht, woran man sich mehr erfreuen soll: an dem aufrechten beseelten und beseligenden Musizieren, an dem frohlockenden und jubelnden Singen und Klingen, oder an dem bestrickenden weihnachtlichen Zauber der liebevoll durchgeführten Pastoralstimmung. Bewundernswert ist die sehr einprägsame, geradezu vorbildliche Deklamation der Solosingstimmen, köstlich der Melodiensegen, der sich über die mannigfaltigen Chorsätze ergießt. Der weich schimmernde Goldgrund der Streicher tut noch ein übriges, das entzückende idyllische Tonbild zu ergänzen."
Musica Sacra

op. 66

Sechs Vortragsstücke für Orgel

(Caprice, Feierlicher Zug, Klage, Präludium und Fuge, Idylle, Scherzo). Nr. 2419 Mk. 2.50

„Diese vornehm und kunstvoll gestalteten Stücke fesseln durch interessante Harmonik, intimen Klangzauber, kunstvolle kontrapunktische Durchführungen (Doppelfuge) und werden im Orgelkonzert von starker Wirkung sein."
Zeitschrift für Kirchenmusiker.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen (auch zur Ansicht) erhältlich.

STEINGRÄBER VERLAG
LEIPZIG

KARL HASSE

Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland

Band I

Vom deutschen Musikleben

Inhalt:

1. Deutschbewußte Musikpflege
2. Stil und Wert der Musik
3. Die Schulmusik im Spiegel der Zeiten
4. Musikerziehung und Universität
5. Protestantismus und Musik
6. Die neue Wendung der Bachpflege
7. Die neuere deutsche Orgelbewegung
8. Volkstüml. u. kunstmäßige Musikpflege
9. Konzert, Hausmusik und Volkstum

*

Band II

Von deutschen Meistern

Inhalt:

Johann Hermann Schein
Johann Sebastian Bach
Joseph Haydn
Wolfgang Amadeus Mozart
Ludwig van Beethoven
Franz Schubert
Robert Schumann
Johannes Brahms
Anton Bruckner
Max Reger

Band 41 und 44 der Sammlung
„Von deutscher Musik"
Geheftet je Mk. —.90
Ballonleinen je Mk. 1.80

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Richard Strauß

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN/JUNI 1934 HEFT 6

Die Reden vom Wiener Richard Strauß-Bankett.

Von Max Steinitzer, Leipzig.

Wer nicht am nur Statiſtiſchen, Geſchichtlichen oder am theoretiſch Äſthetiſchen hängt, der gehe jetzt mit in das Reich der freien Phantaſie, eingedenk des Schillerſchen Wortes von der Wahrheit deſſen, „was ſich nie und nirgend hat begeben", und höre mit uns die Reden auf dem großen Wiener Richard Strauß-Bankett. Die Grenze iſt noch geſperrt, aber das Flugzeug der Vorſtellung trägt uns und den größten Teil der Redner hinüber. —

— „Als Sprecher einer Gruppe bejahrter deutſcher Tonſetzer erhielt ich das erſte Wort, unſeren Jubilar zu begrüßen, ihn zu beglückwünſchen zu der ungebrochenen Kraft und Elaſtizität, mit welcher der Siebzigjährige heute als Größter unter uns daſteht. Im vergangenen Sommer hat uns ſeine Leitung des Bayreuther „Parſifal" mit ihrer Fülle von Geiſt, Temperament und Schwungkraft jeder Art in Staunen verſetzt; Anfang November dirigierte er in Berlin mit überwältigendem Feuer ſein „Feſtliches Präludium", das er zwanzig Jahre früher zur Einweihung unſeres Wiener Konzerthauſes geſchrieben. Von der Spitze ſeines Taktſtocks, aus ſeinem ſcharf und doch ſo gütig blickenden Auge ſprüht heute noch der elektriſche Funke ins Orcheſter, auf die Bühne, in den Zuſchauerraum.

Zum erſtenmal ſeit dem idealiſtiſchen Jugenddrama „Guntram", das ihn jedem Sehenden als anima candida inmitten des weit weltlicher geſinnten Theatertreibens zeigte, war er im „Intermezzo" zum erſtenmal wieder ſein eigener Textdichter geweſen, als Charakterzeichner nicht zum geringſten Teil im Geiſte Molières, dem er in ſeiner Muſik zum „Bürger als Edelmann" ein Jahrzehnt vorher nähertrat. In dieſem quellfriſchen Werk des mittleren Fünfzigers wollten Uneingeweihte ſchon ein letztes perſönliches Vermächtnis ſehn. Da erblühte ein neuer ſchöpferiſcher Sommer aus dem auch fernerhin fruchtbaren Geiſtesbunde mit dem Dichter Hofmannsthal. Die „Egyptiſche Helena" zeugte von unerhörtem Farbenreichtum und überquellender Arbeitsfreude des Sechzigers, und in ſeiner „Arabella" iſt er ſogar der großen Menge der Muſikliebenden näher gekommen, als in irgend einem Bühnenwerk ſeit dem „Roſenkavalier". Die lebendiger Keime volle Wiener Luft mit ihren Erinnerungen an glückliche Vergangenheit bekam ſeiner Muſe ſo ausgezeichnet, daß ſie heute als vollkräftiges weibliches Weſen vor uns ſteht. Möge der Bund weiterhin blühen und gedeihen, bis geſteigertes Ruhebedürfnis die unermüdliche Arbeitsfreudigkeit zurückdrängt." —

— „Im Namen der deutſchen Richard Wagner-Vereine ſpreche ich dem Jubilar meinen Glückwunſch aus. Er iſt im Lager fanatiſcher Wagnerfeindſchaft aufgewachſen, deren ſchärfſter Münchner Vertreter ſein eigener Vater war, der berühmte Waldhorniſt, der gerade in Wagners Werken ſeine Soloſtellen ſo unübertrefflich blies, ihrem Autor aber nicht Dank da-

für wußte. Erfüllt von der instrumentalen Schönheitslinie eines Haydn, Mozart, Mendelssohn, trat dem vierzehnjährigen Lateinschüler Richard eines Tages der „Siegfried“ vor das Ohr und bekannt wurden einige Stellen des ausführlichen Berichts hierüber an seinen Jugendfreund Ludwig Thuille in Innsbruck: „Gelangweilt habe ich mich wie ein Mops, grauenhaft, fürchterlich habe ich mich gelangweilt. Bei Mime's Frage an Siegfried: „War's dir noch wie im wilden Wald —“ wären alle Katzen krepiert, Felsen wären bei diesen gräulichen Mißtönen zu Eierspeisen geworden. — Ich bin gewiß, in zehn Jahren weiß niemand mehr, wer Richard Wagner war.“ — Die Harmonik des „Tristan“ erklärte er noch als älterer Gymnasiast für höchst mangelhaft. Dann aber kam der Umschwung, und zwar, charakteristisch für Strauß, durch das in strengster Heimlichkeit ohne jedes Instrument betriebene Studium des am schwersten verständlichen Werkes Wagners, der Tristan-Partitur. Von da ab, also heute über ein halbes Jahrhundert lang, ist er der Sache Wagners und auch der Bayreuths unwandelbar treu geblieben. Seine erste maßgebliche Stellung in Weimar benutzte er, um eine Anzahl von Wagners Werken in Bezug auf Gesangsvortrag, Orchester, Spiel, Dekoration und Kostüm eingehendst zu revidieren; diese dirigierte er im Stehen, die übrigen Opern im Sitzen. Darunter war auch der „Rienzi“, den Hofkapellmeister Lassen eine galvanisierte Leiche nannte. Die unzähligen gestrichenen Stellen wurden in allen diesen Werken neu einstudiert. Fragte jemand: „Was macht Strauß?“, so lautete die Antwort: „Er macht Striche auf“.

In Bayreuth dirigierte Strauß 1894 die ersten „Tannhäuser“-Vorstellungen zur vollen Zufriedenheit von Frau Cosima; vom gleichen Sommer datiert sein berühmt gewordenes Rundschreiben zur Vorbereitung eines Parsifalschutz-Gesetzes. In dieser Angelegenheit tat er auch schriftlich den gleichfalls allbekannten Ausspruch, die Stimme einer geistigen Größe wie Wagner müßte in einem Kulturstaat so viel gelten als jene von zehntausend Hausknechten. Er ahnte nicht, daß er die Zeit noch erleben sollte, da eine Geistesgröße mehr zu sagen hatte als Millionen jener Leute, die er damals unter „Hausknechten“ verstand.

Der Einfluß des Meisters auf Straußens eigenes Schaffen blieb stets bei ihm mächtig. Wie sehr er sich als sein Jünger fühlte, beweist die häufige Antwort auf Ausdrücke der Bewunderung für die Straußische Instrumentation, noch in der „Salome“: „Das hat ja alles schon der alte Herr vorgemacht“! Hier tut sich der Meister Strauß selbst großes Unrecht. Wenn er an Wagner rühmt, daß sein neuer Orchesterklang von der reichen Polyphonie herkomme, so ist es vielmehr Strauß selbst, der seine persönliche Art von der Polpyhonie in den Orchestersatz einführte, so daß dieser schon in den ersten sinfonischen Dichtungen, wie „Tod und Verklärung“ und „Don Juan“ etwas ganz Neues, Unerhörtes und bis heute Unvergleichliches bedeutete. Die Instrumentation von „Salome“ und „Elektra“ vollends muß durchaus als Neuschöpfung gelten.

In seinen musikdramatischen Werken hielt Strauß mit Überzeugung am Durchkomponieren nach Art seines Meisters fest. Er verzichtete auf die technischen Vorteile der durch Dialog oder Sekkorezitativ getrennten geschlossenen Formen, die, wegweisend bis auf die Wahl des harmonischen und thematischen Fortgangs, dem Autor viel selbständiges Disponieren ersparen. Strauß wollte frei sein und keinen Leitfaden, außer dem Texte selbst, für seine Ausgestaltung haben.

Bei dem ersten dieser Werke spielte ihm der jünglinghafte hohe und reine Idealismus seiner Weltanschauung einen Streich, indem er in der Textanlage entscheidend von einem aus des Meisters eigener Persönlichkeit mit aller Macht quellenden Grundsatz abweicht. Irene will Adriano, Senta will den Holländer, Elisabeth will Tannhäuser, wie dieser sie („Denn ach, sie frevelnd zu berühren —“) Elsa will Lohengrin und so geht es durch alle Dramen fort; Kundry will Parsifal und dieser wird nur durch die überwältigende Vorstellung des unheilbringenden Liebesglücks, das sie Amfortas schenkte, aus ihren Armen gerissen. Wenn sich ein Paar nicht vereint, so ist es, wie bei der Person des Holländers, bei Tannhäuser, Lohengrin, stets von außen kommender Zwang, der zwischen Beide tritt. Freihild im „Guntram“ aber „entsagt“ unter der mächtigen Suggestion des vom Bunde genötigten Guntram freiwillig. Und gerade die Entsagung stellte sich als negatives Moment in Verbindung mit Dramatik wagnerischer Art unbefriedigend und widerspruchsvoll heraus.

In seiner zweiten Oper hat der Textdichter, von Wolzogen — nicht der Bayreuther — an der wichtigsten Stelle gegen ein Wagnerprinzip verstoßen. Genau wie in der älteren eigentlichen Oper, deutet der Meister das volle Liebesereignis nur durch an sich statthafte und ästhetisch wirkende Stellungen an; jedes Kind im Theater weiß ja trotzdem, was gemeint ist. Ins Einzelne des Vorgangs geht lediglich das kurze Orchesternachspiel zum 1. Akt Walküre ein, das überdies nicht unbedingt so gedeutet werden muß und von vielen in dieser Bedeutung unbemerkt bleibt. Wagner hätte wahrscheinlich bei dem bloßen Entschluß Diemuts, Konrad zu gehören, etwa durch die Worte: „Ja, ich bin Dein!" mit begleitender starker Geste die erloschenen Feuer wieder aufflammen lassen. Bei Wolzogen wird man gezwungen, an einen ganz bestimmten Moment des Vorganges selbst zu denken, und das verstimmte.

Eine weitere Abweichung lag in dem noch von anderer Seite zu berührenden Abschluß von Straußens Musik an gehobene Prosa, der Verzicht auf die Vertonung von Sprachrhythmen im Sinne Wagners, die selbst schon halb Musik waren und die, im Nibelungenring noch dazu vom Stabreim unterstützt, auch gewisse melodische Symmetrien und Akzente wiesen. Man schlage Wagners Dichtungen vom „Holländer" bis einschließlich „Götterdämmerung" auf; allenthalben wird man auf Rhythmen stoßen, an denen es auch einem fremden Tonsetzer von Rang überhaupt unmöglich wäre, vorbeizukomponieren. Hätte Wagner nie etwas davon in Musik gesetzt, so war es für einen anderen kaum denkbar, sie in wertloser Weise zu vertonen. Strauß hielt sich im allgemeinen noch am ehesten an die Schreibart des „Parsifal" und damit sank die Wagschale der rein melodischen Triebkraft in der gesanglichen Linie, um jene der orchestralen mächtig emporschnellen zu lassen. Das „Rheingold" würde seinen vollen gesanglichen Sinn auch bei bloßer Andeutung des Akkordischen auf dem Klavier behalten, während im „Parsifal" und in manchen Werken von Strauß der Gesang ohne voll ausgeführte Begleitung auf weitere Strecken hinaus unorganisch bliebe, schon durch die häufigen Pausen auf guten Taktteilen. Trotzdem finden sich in den Straußischen Musikdramen Stellen von unwiderstehlicher Schönheit der direkt aus dem Wortmelos geflossenen Gesangsmelodie. Ebenso wie in vielen seiner Lieder, unter welchen nur als das klassischste Beispiel „Ich trage meine Minne" angeführt sei. Wo aber die Singstimme als selbständiger Träger des Melodischen zurücktrat, da entfaltete sich um so blühender die beispiellos reiche Struktur seines Orchesters mit ihrer Fülle thematischer und harmonischer Schönheit.

Nachdem von der „Salome" an der Farbenreichtum seines Begleitungsorchesters, weit über Berlioz, Liszt und Wagner hinausgehend, auch eine Fülle der äußeren Mittel erreicht hatte, die nicht zu überbieten war, bescherte uns Strauß mit seinem Kammerorchester in der „Ariadne" etwas Neues, dessen Tragweite noch gar nicht zu übersehen ist. Schon die überwältigende Klangpracht dieses „kleinen Orchesters" von 35 Spielern nötigt immer wieder Staunen ab. Im Großen wie im Kleinen bot jede seiner Partituren Wunder, die „der alte Herr" nicht ahnte.

Auch als den treuen Jünger und Vorkämpfer Liszts verehren wir Strauß, wenn auch sein stetes Eintreten für diesen großen und reinen Meister, wohl eben infolge von dessen vornehmer menschlich-künstlerischer Höhe, nicht die gewünschten Erfolge bei der Masse des Konzertpublikums zeitigte. Mit Liszt gemeinsam war ihm die Art, im Vollbesitz der gesamten literarischen Bildung seiner Zeit an den Entwurf und die Detailarbeit jeder Sinfonischen Dichtung heranzugehen. Mit Liszt verbindet ihn auch der künstlerische und menschliche Hochstand, die echt soziale kameradschaftliche Gesinnung, die weitausschauenden Gesichtspunkte seines ganzen Denkens. Und diese geistige Kraft steht heute noch ungeschwächt in ihrer Blüte!" —

— „Ich spreche als Vertreter des Bundes deutscher Dichter, der rhythmischen Gestalter unserer gebundenen Sprache. Auch als Vertreter einer Klasse, die in weiten Kreisen verkannt und nicht für voll genommen wurde, der Operntextverfasser. Nur wenige machen sich klar, welch entscheidende Vorbereitung des vokalen Teiles einer Partitur in der Wortgebung liegt, wie ihre Reimgebung und ihr Rhythmus jenen der Melodie mit der Hebung und Senkung schon in der Anlage, im Keime vorzeichnet. Man vergleiche daraufhin die Worte von „Fidelio", „Frei-

ſchütz", „Zauberflöte", die italieniſchen Textbücher zu „Don Juan" und „Figaro" mit ihrer nachfolgenden Kompoſition. Der Jubilar ging da, nach der „Feuersnot", am liebſten ſeine eigenen Wege; er zog die gelockerte Form gehobener Proſa jener Art der vorzeichnenden Verſifizierung vor, um ſich freier zu fühlen, in der Deklamation wie in der Führung der ihm zuweilen wichtigeren Orcheſterlinie. Sein Wunſch hätte genügt, ihm die textliche Unterlage in der bis dahin gewohnten älteren Form zu bieten. Bei der „Salome" hat man das ſogar getan; aber dieſe Form verfehlte es, ſeinen Schöpferwillen anzuregen, und ſo griff er zum Original. Für ihn gab es keine die Phantaſie in beſtimmten Geleiſen lenkende gleichmäßige Form; er iſt in jeder ſeiner Partituren ein Anderer, Neuer.

Ihr, die große Menge der Muſikfreunde, ja ſelbſt der ausübenden Muſiker, kennt Strauß aus ſeinen umfangreichen Werken faſt nur als den genialen Verwandlungskünſtler. Euch iſt gegenwärtig, wie er in ſeiner erſten Programmſchöpfung „Aus Italien" die Eindrücke von Wundern des Südens malte, wie er in ſeiner „Feuersnot" niederländiſche naturnahe Sinnesfreudigkeit in altmünchneriſcher Übertragung vertonte. Ihr fühlt den berückenden Farbenzauber ſeiner „Salome" mit ihrer Zuſammenſchau dekadenter iſraelitiſcher Kultur mit dem Urchriſtentum. In der „Elektra"-Partitur erſchüttert euch ſeine überlebensgroße Vorſtellung wilden Trieblebens griechiſcher Heroenzeit, die in der „Egyptiſchen Helena" phantaſtiſch nachklingt. Wohlig durchwärmten euch dann die Bilder Wieneriſcher praktiſcher Lebensphiloſophie im „Roſenkavalier" und in „Arabella". Die „Frau ohne Schatten" brachte orientaliſch phantaſiereiche Farbenglut, dichteriſch durchwebt von ethiſchem Idealismus einer Gedankenwelt des 18. Jahrhunderts, das „Intermezzo" bot Lebensſinn und Lebensfreude bayriſchen Gemütsreichtums. Das alles kam euch klar zum Bewußtſein. Was die deutſche Lyrik angeht, kennt und feiert ihr Strauß zumeiſt als den Vertoner zeitgenöſſiſcher Dichter, eines Dehmel, Falke, Felix Dahn, Bierbaum, Heinrich Hart, Henckell, Lilienkron, Mackay, Schack und Gilm.

Für die kleine Gemeinde, die w i r vertreten, iſt Richard Strauß der tonſetzeriſche Neugeſtalter deutſcher Romantik. Der Knabe ſchon begann damit, Uhland und Goethe in Muſik zu ſetzen; nahezu durch ſein ganzes bisheriges Leben zieht ſich eine lange Reihe von Vertonungen nach Vorlagen von Schiller, Rückert, Heine, Hölderlin, Klopſtock, Bürger, Brentano, Armin, Lenau. Gebilde entlegener hoher Gedankenlyrik waren ſeinem Geiſt, ſeinem tiefen Nachfühlen, durchſichtig, lebenserfüllt; ſinnige Gebete von echt deutſcher Frömmigkeit ſchuf er hingebend in ſeiner Tonſprache nach. Keine Sprödigkeit ſchwerfaßlicher Form war ihm dabei je ein Hindernis; kein abſtrakter Gedankenflug, zu dem ſich dieſe Tonſprache nicht in natürlichem Fluſſe erhob. Aber wie ſelten erklingen dieſe Wunderwerke deutſchen Geiſtes, denen naturgemäß die leicht überredende Eingänglichkeit vieler anderer ſeiner Werke fehlt. Wann hört man eines der drei Konzert-Chorwerke mit Orcheſter: „Wanderers Sturmlied" von Goethe, „Taillefer" von Uhland, „Bardengeſang" von Klopſtock, wann die vielſtimmigen unbegleiteten Chöre, wie den großangelegten „Abend" von Schiller oder die „Deutſche Motette" von Rückert, jene ein althelleniſches, dieſe ein chriſtlich-deutſches Verſenken in das Empfinden des Tagesſchluſſes, wann endlich Rückerts Hymne „Jakob, dein verlorner Sohn kehrt wieder", ein kontrapunktiſches Meiſterwerk monumentaler Chorlyrik. Außerdem gehört eine Reihe von Sologeſängen mit Orcheſter nach Vorlagen vorher genannter Verfaſſer, Goethe, Schiller, Rückert, Uhland, Heine, Hölderlin, hierher, von denen nur der durch Schiller veröffentlichte Hymnus „Daß du mein Auge weckteſt" und Uhlands „Das Tal" früher öfter zu hören waren. Und endlich ſind an die dreißig Lieder der oben genannten deutſchen Romantiker von ihm vorhanden. Hier liegen der nachſchaffenden ausführenden Kunſt noch große Aufgaben vor, wenn Richard Strauß ganz der Unſere werden ſoll, und wirtſchaftlich beſſere Zeiten finden unüberſehbaren Stoff zur Erweiterung und Vertiefung unſerer Kenntnis ſeines Weſens.

In Anſehung der originalen Wortrhythmiſierung, die Strauß eigen iſt, wäre es von großem Intereſſe, eine lateiniſche Singmeſſe von ihm zu erhalten, um zu erfahren, wie er den vieltauſendmal vertonten Sprachrhythmen neue Seiten abgewänne. Satztechniſch aufzubauen braucht man ja eigentlich nur das Kyrie wegen ſeiner allzu kurzen Textworte; in den übrigen fünf

Sätzen vermag sich das Sprachmelos selbst die musikalische Form zu schaffen. Es ist künstlerisches Unrecht, daß Strauß, der in Oper und Konzertsaal herrscht, in der Kirche nicht zu Worte kommt. Gewiß würde er auch hier in alter Frische Neues und Lebendiges bieten. Dies wünsche ich uns und dem Jubilar!" —

— „Im Namen der Internationalen Orchestergemeinschaft feiere ich den Jubilar als den großen Lehrmeister der Kulturorchester aller Welt. Denn überall hat er mit seiner bestimmten, aber aus gütigem Herzen kommenden Art, zu befehlen, mit der Vereinigung sachlicher Schärfe und menschlicher Liebenswürdigkeit uns Musikern die Wege zur kunstgerechten Ausführung der klassischen und der modernen Kunstwerke gewiesen. Und welche Fülle neuer Aufgaben und Anregungen hat er uns in seinen eigenen Partituren durch die Grenzerweiterung der gesamten Orchestermittel gegeben! Welche ungeahnten Wunder der Technik, des Ausdrucks und der tonmalerischen Farbengebung verdanken ihm vor allem die Violinen, Holzbläser und Hörner. Deren Sprache hat er um unzählige Wendungen bereichert und neu belebt. Wer unter seinem Stabe diente, hat eine höhere Weihe empfangen, die für das ganze fernere Arbeiten bestehen bleibt. Und jeder von uns schätzt sich heute noch glücklich, unter seiner noch so vollkräftigen Führung zu wirken. Möge der Jubilar seinen wunderwirkenden Taktstock noch lange nicht aus der Hand legen!" —

— „Ich spreche für die Abteilung Hausmusik der Musik-Kulturkammer des Deutschen Reiches. Sehr zu wünschen wäre, daß Strauß eine Auswahl ungedruckt gebliebener, meist ganz köstlicher Stücke, die er für die Hausmusik seiner Vettern im Hause seines Onkels Pschorr schrieb, der Öffentlichkeit übergäbe. Die im Geiste der deutschen Romantik hervorragend schöne gedruckte Klaviersonate gibt ein Bild von dem Wert der übrigen Werke, die der Meister selbst, vom Standpunkt des „Fortschritts" ausgehend, viel zu gering einschätzt. Eine Dame sah bei ihrem Besuch auf seinem Flügel das betreffende gedruckte Notenheft liegen und bemerkte dem Schöpfer der Sinfonischen Dichtungen verwundert: „Sie haben auch eine Klaviersonate geschrieben, Herr Hofkapellmeister?" — „Ja, ja," entgegnete Strauß, „nehmen Sie'n doch mit, den Schmarrn, dann seh' ich ihn nimmer!" Noch mit 29 Jahren sandte Strauß sein letztes ungedruckt gebliebenes Hausmusikstück aus Ägypten an den Onkel, das köstliche „Liebesliedchen" für Violinen mit Klavier, das heute unzählige erfreuen könnte. Wunderhübsche Sonaten, Gavotten, Trios und Lieder befinden sich unter jenen von ihm gehüteten Schätzen. Er darf nicht als von Jugendsünden darüber sprechen. Wie heute den Siebziger das Feuer künstlerischer Jugend, so zeichnete den Jugendlichen von damals neben Frische der Impulse die Reife der Form und des Geschmackes aus. Möge er dem Unzählbaren, das er uns gegeben, auch dieses Geschenk für den deutschen Familienkreis hinzufügen!" —

— Nach starker Verdunkelung des Saales ergreift als weiterer Redner ein Ungenannter das Wort:

„Mein Sterbliches liegt im Wiener Centralfriedhof, der Heimstätte so vieler teurer Verblichenen unserer Kunst. Ich bringe von droben dem Jubilar Grüße von großen und kleineren Kollegen und Freunden. Von jenen, deren Arbeitslinie sein eigenes Schaffen fortsetzte, der Linie Lully, Gluck, Spontini, Wagner, — Bülow, als dem großen Dirigenten —, von Marschner, Weber, Wagner als Schöpfern der deutschen romantischen Oper, von Berlioz, Liszt, Wagner, als Pfadfindern der neuen Orchestersprache. Grüße auch von seinen einstigen Helfern bei dem großen Werk der sozialen und wirtschaftlichen Festigung seiner Berufsgenossen, seines rechtskundigen Beraters Friedrich Rösch, von seinen treuen Helfern Max von Schillings, von Paul Marsop, der seine eigene unermüdliche Tätigkeit scherzhaft als die des Hausknechts vom Allgemeinen Deutschen Musikverein bezeichnete, dessen Oberhaupt Strauß lange Jahre gewesen ist. So zahllos sind die Grüße von jenen, die der heute Siebzigjährige schon hinübergehen sah, daß ich nur den kleinsten Teil anführen kann.

Es grüßen ihn durch mich auch frühere Mitbürger seines jetzigen und wohl endgültigen Ruhesitzes Wien, unter vielen anderen sein Namensvetter Johann der Sohn, als späten Kol-

legen der Walzerkompofition in „Rofenkavalier", Schlagobers, „Bürger als Edelmann" und Intermezzo. Ferner der grimme Hanslick, bei dem der Neunzehnjährige als Fürfprecher feines glanzvollen Violinkonzertes einen fröhlichen Befuch abftattete und der ihm fpäter in gewandtefter Weife das Nichtverftändnis feiner Sinfonifchen Dichtungen ausfprach; Johannes Brahms, der dem jungen Meininger Mufikdirektor wohlwollende Ratfchläge zur Handhabung der Kontrapunktik erteilte und unter deffen formalem Einfluß neben kleineren Werken „Wanderers Sturmlied" entftanden ift. Alle denken heute droben feiner als des feurigen Jünglings, den fie zum Meifter werden fahen. Mögen fie noch lange von drüben auf den werkkräftigen Siebziger und Achtziger herabblicken!" —

— „Ich führe die Verfammlung in das reale Diesfeits zurück, als Vertreter der Deutfchen Skatgefellfchaft mit dem Sitz Altenburg. Unfere weltbekannte Zentrale des Skatfpiels hat ftets mit Stolz an Richard Strauß als lebhaften Förderer und Gönner gedacht, als des Mannes, dem zwifchen letzten Höhen geiftiger Betätigung dies edle Spiel am beften die unentbehrliche Ausfpannung bot und der felbft zu den Gewiegteften darin gehört. Unfer goldenes Buch enthält Poftkarten, auf welchen der Meifter fich für Dirigentengaftfpiele die Partner zur nachfolgenden Skatpartie vorausbeftellt, unter anderem auch einen Bericht über die mufikgefchichtlich gewordene Skatpartie im D-Zug Dresden—Berlin nach Uraufführung der Salome. Und der Meifter fpielt individuell, perfönlich, wie er in allem ift. So ift auch fein bisheriges Leben ein unverlierbarer Grand mit Vieren gewefen: Genie, Geift, Charakter und Herz. Er hat nie einen Gegner zu fürchten gebraucht; beim Ausfpielen traf er ftets das Rechte und hat lieber geftochen als zugegeben! Möge er fich noch lange Jahre diefer ausfpannenden und zu neuer Schaffensluft vorbereitenden Tätigkeit erfreuen und unfere beften Streiter zur rechten Zeit hineinlegen!" —

— „Im Namen der Reichskulturkammer fpreche ich hier ein kurzes Schlußwort an den zu Anfang November des Vorjahres von uns ernannten Präfidenten der Reichsmufikkammer Richard Strauß. Seit vier Jahrzehnten war er, der unermüdliche Vorkämpfer vaterländifchen Mufikertums, für eine Ehrung folcher Art, ja noch weit größeren Umfangs, fällig. Die Mufikgefchichte zeigt uns Beifpiele, daß Tonkünftler von hohem Rang und hervorragender Allgemeinperfönlichkeit mit wichtigen diplomatifchen Sendungen an auswärtige Höfe betraut wurden; das erfte und zweite Reich fchloß folche und ähnliche Verwendungen aus, da erft der alte Adelsbrief und fpäter die linksgerichtete Parteizugehörigkeit für die Stellung im Staate entfcheidend war. Der Jubilar befitzt wie wenige die Eignung, an hoher Stelle organifatorifch, gefetzgeberifch zu wirken. Ich kann hier nur flüchtig ftreifen, mit welch eiferner Konfequenz, Anpaffung an fchwierige Verhältniffe, Geduld und Opferwilligkeit Strauß für den gefetzgeberifchen wirtfchaftlichen Schutz des geiftigen Eigentums im Fach der Konzertkompofition kämpfte. Ohne ihn hätten wir auf diefem Gebiet noch immer kein durchgreifendes Urheberrecht.

Soweit wir ihn als Verfechter der Standesrechte kennen lernten, war er ftets der fachliche, ruhevolle, mit der Waffe des tiefempfundenen Ernftes wie der fpielend treffenden Ironie ausgerüftete Redner, der nie verlegene fichere Leiter von Debatten, auch wenn fie am Kern der Sache vorbei zu verflachen, zu entgleifen drohten. Man denke fich Strauß mit feinem klaren Wollen, dem unbeftechlichen Weitblick und Sinn für das Tatfächliche, der warmen humanen Gefinnung, mit dem nötigen Einfluß ausgerüftet, als Gegenfpieler eines, der felbftdurchfchauten hohlen Phrafe hingegebenen Mannes wie von Bülow, welches Unheil hätte er feinem Vaterland damals erfparen, wie viel Standhältiges, Dauerndes, Förderndes zum öffentlichen Wohle hätte er fchaffen können! Immer brauchen wir Männer wie ihn, die mit dem unbeirrbaren Willen abfoluter Ehrlichkeit in Wort und Weg einherfchreiten, Geifter von klarem Denken, Charaktere aus reinem Gold. Und als folchen grüßen wir heute, herzlicher als je, unferen teuren Jubilar!

Quod felix faustumque sit, in multos annos!" —

Das Verhältnis von Wort und Ton.

Eine Unterſuchung an dem Richard Strauß'ſchen Lied „Ich trage meine Minne".

Von Roland Tenſchert, Salzburg.

Die Geſchichte des Liedes iſt wie die aller Vokalformen, beſonders aber auch die der Oper, eine Geſchichte der Auseinanderſetzung zwiſchen Wort und Ton. Die Geſetzmäßigkeiten zweier Künſte in Einklang zu bringen, gegeneinander zu behaupten, iſt immer wieder das neue Problem der Liedkompoſition. Dichtkunſt und Muſik unterliegen ihren eigenen Geſetzen. Ihre Vereinigung in der Vokalmuſik verpflichtet daher nach beiden Seiten. Keine darf unumſchränkt herrſchen, ohne ein Zuſammengehen unmöglich zu machen. Trotzdem hebt die eine Welle der Entwicklung mehr die Muſik in die führende Stellung empor, eine andere wieder die Dichtkunſt, ſo daß man geradezu von einem Muſizierlied und einem literariſchen Lied ſprechen kann. Auch hier liegt die glücklichſte Löſung ungefähr in der Mitte, wie die Mehrzahl der Meiſterlöſungen im Liede beweiſt. Aber auch innerhalb des gleichen Kunſtwerks ändert ſich das Kräfteverhältnis auf Schritt und Tritt, neigt ſich bald die eine, bald die andere Waagſchale des Einfluſſes. Denn es gibt ja keine allgemeingiltige Löſung, die Gegenſätze zu verſöhnen, und dies zum Segen der Kunſt, die immer ein lebendiges Spiel der Kräfte darſtellen muß, nie zur ſtarren Formel werden darf.

An einer Meiſterlöſung, die Wort und Ton auf einen idealen Nenner bringt, einer einzelnen aus vielen, ſoll dieſes Zuſammenwirken zweier verſchiedener Komponenten, ihr gegenſeitiges Durchdringen aufgezeigt werden, und zwar an dem ſchlichtſchönen Lied von Richard Strauß: „Ich trage meine Minne . ." (op. 32/1). Der Text ſtammt von Karl Henckell und zeichnet ſich durch Innigkeit der Empfindung und ſchöne Sprachgeſtaltung aus. Das Gedicht beſteht aus zwei gleichgebauten Strophen von je vier Verſen. Die Möglichkeit einer ſinngemäßen Wiederholung der erſten Strophe am Schluſſe legt die Anwendung der muſikaliſchen Liedform a—b—a nahe.

Ich trage meine Minne vor Wonne ſtumm
Im Herzen und im Sinne mit mir herum.
Ja, daß ich dich gefunden, du liebes Kind,
Das freut mich alle Tage, die mir beſchieden ſind.

Und ob auch der Himmel trübe, kohlſchwarz die Nacht,
Hell leuchtet meiner Liebe goldſonnige Pracht.
Und liegt auch die Welt in Sünden, ſo tut mirs weh,
Die arge muß erblinden vor deiner Unſchuld Schnee.

Ich trage meine Minne . . .

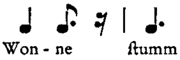
Die Verſe ſind mit Ausnahme des letzten einer jeden Strophe, der 6 Hebungen aufweiſt, 5hebige Gebilde, die durch einen deutlichen Einſchnitt in zwei Hälften von 3 und 2, bzw. 3 und 3 Hebungen zerfallen. Der Versſchluß iſt ſtumpf, der Schluß der erſten Vershälfte dagegen klingend. Durch dieſes Aneinander-Geraten von zwei Senkungen bei der Cäſur und durch einen Anapäſt in der erſten und dritten Zeile der zweiten Strophe (2. Versfuß) wird der ſonſt vorherrſchende jambiſche Rhythmus mehrmals unterbrochen. Nun darf nicht vergeſſen werden, daß mit dem Versmaß der gebundenen Dichtung allein keineswegs ihre Rhythmik beſtimmt wird, ſondern daß ſinngemäße Deklamation vielfach neue Nuancen in den Vortrag hineintragen, ja nicht ſelten die Geſetze des Versbaus vorübergehend aufheben kann. In der Rede, die an keine Takteinheit im ſtrengeren Sinne gebunden iſt, vollzieht ſich ſolche zeitliche Nivellierung ohne weiteres vollkommen frei, während in der Muſik jede dieſer Feinheiten in ein beſtimmtes Grundmaß eingeordnet werden muß.

Dies zeigt sich schon beim Einbau eines Verses in ein musikalisches Satzglied. Obwohl in der Musik die Zusammenfassung von Zweitaktgruppen zu jeweils größeren Gebilden von 4, 8, 16, 32 usw. Takten keineswegs unumstößliches Gesetz ist, so ist sie doch gerade bei liedmäßigen Kompositionen so vorherrschend, daß die Verquickung von Vers mit zweitaktiger musikalischer Satzeinheit oder einem Vielfachen dieser in den zahlenmäßig überwiegenden Fällen zur Notwendigkeit wird. Da die rhythmische Organisation der Dichtung viel lockerer ist und auch im Versfuß Zwei- und Dreizähligkeit nicht selten vermischt sind, muß von Fall zu Fall eine Einordnung in den Gleichschritt des musikalischen Rhythmus vorgenommen werden. Gerade hiebei haben sich musikalisches Formgefühl und Sinn für wirksame und richtige Deklamation im engsten Rahmen zu bewähren, da ein planes Absingen des Versrhythmus zu lähmender Monotonie führen würde.

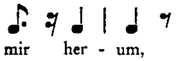
In der Vertonung des ersten Gedichtverses in dem Strauß'schen Lied ist gleich eine prinzipielle Formel der Anordnung der einzelnen Silben in das musikalische Satzgefüge gefunden. Für den Ganzvers werden vier Takte beansprucht. Mit Rücksicht auf den Verseinschnitt sind auch die verschieden großen Vershälften auf gleich große Zeiträume, nämlich je einen Zweitakter verteilt. Die erste Vershälfte wird bis auf die erste Silbe von „Minne" plan deklamiert. Grundmaß ist hier die Achtelnote. Die genannte Dehnung ist durch die Wortbedeutung gerechtfertigt. Da die zweite Vershälfte silbenärmer ist, müssen die Silben auseinanderrücken. Mit Ausnahme des Achtelauftakts ist hier das Grundmaß verdoppelt, also ein Viertel. Die innere Struktur, das Verhältnis von Hebung und Senkung wird aber dadurch nicht berührt. Die Senkung (2. Silbe von „Wonne"), obwohl auf den Wert einer Viertelnote gebracht, befindet sich gegenüber den sie umschließenden Hebungen auch hier an untergeordneter Stelle. Daß in den Zeitraum für die Senkung eine Sechzehntelpause einbezogen ist, berührt die Geltung jener nicht. So ist fürs erste für den 5-jambigen Vers folgende musikalische Rhythmik festgelegt:

Die erste Silbe von „Minne" ist nicht nur durch bevorzugte Rhythmik (Viertelnote) und durch den bevorzugten Platz im Zweitakter (//), sondern überdies durch die melodische Ausbuchtung des Vorhalts-C (zugleich Höhepunkt der Zweitaktphrase) ausgezeichnet. Der melodisch herausgestellte Auftakt der zweiten Vershälfte auf das unbetonte Wort „vor" ist nicht vom Text her zu erklären, sondern liegt ganz im Musikalischen begründet. Derart „unterstrichene" Auftakte sind von rein instrumentalen Einflüssen herzuleiten, haben aber schon früh Eingang in das Volkslied gefunden, das ja öfters aus den Quellen der Instrumentalmusik schöpft (Tanzlied!). Die Herkunft von da tritt noch deutlicher in dem Oktavsprung nach abwärts an der entsprechenden Stelle der Vertonung des zweiten Verses auf die Worte „m i t mir" hervor.

Die Rhythmik des z w e i t e n Gesangsverses ist der des ersten genau nachgebildet. Nur steht hier auf dem schweren Teil des zweiten Takts nicht eine Viertelnote, sondern der Wert ist in zwei Achtelnoten aufgelöst, womit das Intervall *f — des* auf „Sinne" durchgängig überbrückt wird. Zum erstenmal ist hier die rein syllabische Diktion durchbrochen. Wie fein Richard Strauß das Deklamatorische bis ins Kleinste herausarbeitet, geht aus dem Unterschied der Rhythmisierung an beiden folgenden Stellen hervor, die an dem analogen Platz der ersten zwei Viertakter stehen:



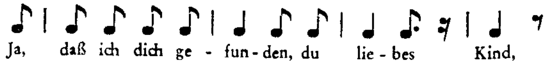
und



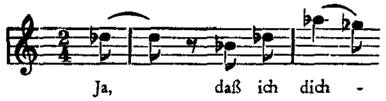
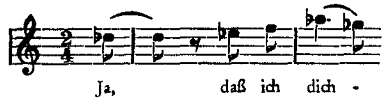
Bei prinzipiell gleicher Anordnung ist der verschiedenen Silbenzusammenfassung doch individuell Rechnung getragen. Die Pause vor „stumm" besitzt einen sehr subtilen Ausdruckswert. Während ferner im ersten Falle mangels eines sinngemäßen Einschnitts durch die Dreiachtelnote an das Folgende angeschlossen wird, ist im zweiten Falle gewissermaßen auch der Beistrich durch die Achtelpause „komponiert". Am Beginn der Gesangsphrase des zweiten Verses

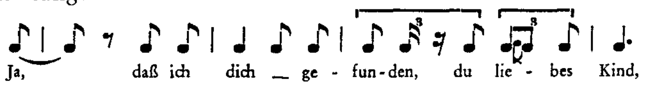
ist die Tonwiederholung fallen gelassen, nicht zuletzt aus tonpoetischen Rücksichten („im Herzen"!).

In der Vertonung des dritten Verses erfolgt eine recht bedeutende Umbildung des rhythmischen Grundmodells. Grund hiefür ist, daß eine analoge Einordnung des Versmaßes die richtige Deklamation entscheidend gefährdet. Sie müßte nämlich lauten:

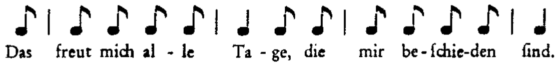


Dabei würde der Hauptnachdruck in der ersten Vershälfte auf die zweite Silbe von „gefunden" fallen, während ein sinngemäßer Vortrag dem „dich" den Vorrang einräumen muß. Strauß rückt deshalb dieses Wort an die gleiche Stelle, wo in den vorhergehenden Viertaktern die Worte „Minne" und „Sinne" stehen, nämlich auf die schwere Zeit des zweiten Takts, nimmt für das einsilbige „dich" Vorhalt und Auflösung in Anspruch und zeichnet es dazu noch durch die melodische Kulmination der ganzen Strophe (*as*) aus. Diese geniale Herausarbeitung des bedeutungsvollsten Wortes des ersten Abschnitts gegen die Gegebenheit des Metrums gehört zu jenen Meisterzügen, die wohl jeder beim Anhören gefühlsmäßig erfaßt, über die man sich aber nicht ohne weiteres Rechenschaft gibt oder zu geben vermag. (Es bildet einen bedauerlichen Mangel der englischen Übersetzung, daß sie diese wichtige Einzelheit übersehen oder unterschätzt und das Wort „found" [gefunden] an die vom Komponisten für das „dich" auserseh ene Stelle gesetzt hat.) Auf diese Weise fallen diesmal der ersten Vershälfte weniger Silben zu als sonst, was in der zweiten ausgeglichen wird. Aber auch der freudig betonte Ausruf „Ja", der im Versmaß auf die Senkung zu stehen kommt, wird von Strauß rhythmisch sorgsam ausgewogen. Da die darauffolgende Hebung „daß" ohnedies des Akzents auf dem schweren Taktteil entraten kann, wird der Auftakt über den Taktstrich gebunden, was die Silbe ausdrucksmäßig ziemlich betont herausstellt. Auch hier ist der Beistrich durch eine Pause mitkomponiert. Die Wendung, die zu dem *as* emporführt (Notenbeispiel a), ergibt melodisch in dem Ansprung eine plastischere Deklamation, als dies etwa bei einer Nachzeichnung des Basses in Sexten (Notenbeispiel b), die immerhin auch in Frage hätte kommen

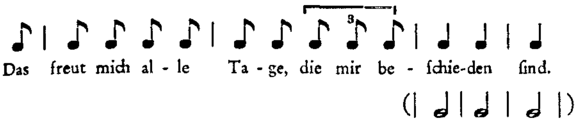
a)

b)

können, möglich wäre. — Besonders reizvoll wirkt hier, daß neben dem umgebauten rhythmischen Modell in der Singstimme das originale bestehen bleibt, und zwar im Baß der Klavierbegleitung erklingt. Die zweite Hälfte des dritten Verses ist, wie schon bemerkt, auf engeren Raum verwiesen, was Triolenbildung zur Folge hat. Da die zärtliche Anrede „du liebes Kind" dadurch etwas zusammengedrängt werden muß, kommt der Komponist der Durchleuchtung dieser Worte durch eine kleine Koloratur zu Hilfe, die, zumal vor dem Schlußtakte, durch ein natürliches Ritardando noch gehoben wird. So erhält der ganze Vers die folgende rhythmische Ausgestaltung:



Da die ersten beiden Viertakter am Schluß einen deutlichen Einschnitt bilden, arbeitet Strauß bei dem dritten einer stereotypen Behandlung dadurch entgegen, daß er ihn mit dem vierten mittels des Hauptmotivs in der Begleitung überbindet. Im vierten Vers, der, wie schon erwähnt, vermehrte Silbenanzahl aufweist, weicht Richard Strauß von der durch das Metrum nahegelegten Rhythmisierung:



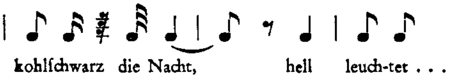
ab und wählt die folgende:



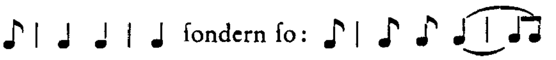
Für dieſe Löſung ſpricht ein doppelter Grund. Die natürliche Deklamation lautet hier nämlich nicht, wie das Metrum fordert: „die m i r be ſ ch i e den ſind“, ſondern: „d i e mir be ſ ch i e-den ſind“. Einer muſikaliſch-formalen Forderung entſpricht wieder die rhythmiſche Verbreiterung in der Kadenz am Schluß eines Hauptteils, weshalb in dem vorletzten Takt auf Werte, die kleiner ſind als Viertel, verzichtet wird. Dieſe Erklärung wird noch erhärtet durch die Dehnung in halbe Noten bei der Wiederholung der erſten Strophe als dritter Teil des Liedes. Dieſe Verbreiterung erfolgt mit Rückſicht auf eine erhöhte Schlußwirkung am Ende der ganzen Kompoſition. Man beachte die in Klammer geſetzten Werte bei dem vorhergegangenen rhythmiſchen Schema!

Der M i t t e l t e i l des Liedes (die zweite Strophe) bringt, rein muſikaliſch betrachtet, ſtärkere Konflikte als der Anfangsteil, was ſich in der reicheren Modulation mit raſch wechſelnder Folge von Moll- und Dur-Harmonik, in den enger aneinander gerückten, bald von der Singſtimme, bald vom Inſtrumentalpart gebrachten Eintritten des Hauptmotivs ausdrückt und dadurch geradezu durchführungsartig wirkt und einer Auflockerung der Form gleichkommt. All dies beſitzt ſeine Rechtfertigung in den raſch wechſelnden Bildern des Textes und ihrem Stimmungswert. Im Rahmen der hier geſtellten Aufgabe kann nur auf die unmittelbare Wechſelwirkung von Wort und Ton eingegangen werden.

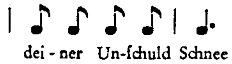
Als Melodiebogen kommt hier die Zuſammenfaſſung der Singſtimme der e r ſ t e n b e i d e n Verſe in eins in Betracht. Dem Aufſtieg im erſten Vers folgt ein korreſpondierendes Abſinken im zweiten (*cis'* — *a''* — *cis''*). Die Triole im erſten Takt iſt auf den Anapäſt zurückzuführen, der hier, wie an der entſprechenden Stelle des dritten Verſes, ausnahmsweiſe in das Metrum hineingeraten iſt. Das Gegeneinander von Triole im Geſang und Synkope im Klavierpart ergibt übrigens einen Rhythmus, der der dichteriſchen Situation ſehr gut entſpricht. Die Silben der zweiten Vershälfte ſind diesmal ſämtlich in den dritten Takt zuſammengedrängt. Die Rhythmik iſt durch die eingeſtreuten kleinſten Notenwerte dramatiſch verſchärft. Durch dieſe Anordnung, nämlich durch das Fallenlaſſen des Auftakts, wird die Deklamation „kohlſ ch w a r z“ gegen das Metrum in „k o h l ſchwarz“ verbeſſert. Das Wort „Nacht“ wird über den Taktſtrich gebunden. Das Zuſammendrängen in den dritten Takt dient aber auch dazu, für das bedeutungsvolle erſte Wort des zweiten Verſes „hell“, das in der Senkung zu ſtehen kommt, Platz zu ſchaffen. Es rückt an den Platz des dritten Achtels, erhält einen Viertelwert und den Spitzenton *a''*, wodurch es gegen den folgenden ſchweren Taktteil wirkſam beſtehen kann. Dieſer Übergang vom erſten zum zweiten Vers der 2. Strophe, der in der Klavierbegleitung durch das Hauptmotiv verknüpft iſt, ergibt demnach folgendes rhythmiſches Bild:



Im z w e i t e n Vers fällt die melodiſche Herausſtellung der erſten Silbe von „L i e be“ im Rahmen einer abſteigenden Skala (*a* | *gis*, *fis*, *e*, *d* | *f i s* [*cis*], *h*) und analog dem erſten Vers (2. Hälfte) die Tilgung des Auftakts auf: aus „goldſ o nnige P r a ch t“ wird „g o l dſonnige P r a ch t“. Der d r i t t e Vers ſtellt in der erſten Hälfte rhythmiſch eine getreue Transpoſition des erſten dar und gibt erſt im weiteren Verfolg Anlaß zu individueller Ausgeſtaltung. Bei den Worten „ſo t u t mirs w e h“ wird das Hauptgewicht von „tut“ auf „weh“ abgeleitet. Es geſchieht dies durch Dehnung des Wertes auf eine Dreiachtelnote mit Bindung über den Taktſtrich und durch Vorhaltsbildung, Daher lautet die Stelle nicht ſo:



Im letzten Vers beengt der Silbenreichtum der zweiten Hälfte wieder die Bewegungsfreiheit für die musikalische Ausdeutung und verhindert eine wirksame Schlußbildung. Aus diesem Grunde geht Strauß im 3. Takte in eine höhere rhythmische Kategorie über. Er nimmt für die Vertonung von „deiner Unschuld" statt einen zwei Takte in Anspruch, sequenziert diesen Zweitakter einmal mit Wiederholung der Worte und schafft zu den sich so ergebenden vier Takten in einem auf die gleiche Ausdehnung erstreckten Abschluß, der zugleich zur Wiederholung des ersten Hauptteils zurückführt, ein entsprechendes Gegengewicht. Auf die Vertonung der Worte „deiner Unschuld Schnee":

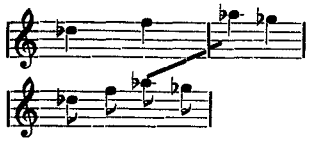


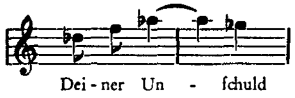
mit ihrer unzulänglichen Wertung des wichtigsten Wortes Unschuld (3. Achtel des Taktes) wird zugunsten der folgenden Bildung verzichtet:

Man beachte hier das Übergreifen aus der niederen in die höhere rhythmische Kategorie, das hauptsächlich der Unterstreichung der ersten Silbe des Wortes „Unschuld" dient:

Viertel als Grundmaß:

Achtel als Grundmaß:



Resultante:

Obwohl die Wortwiederholung (die einzige im ganzen Liede!) hier auch musikalischen Anforderungen zugute kommt, ist sie vom dichterischen Standpunkt aus voll gerechtfertigt, also keinesfalls ein Füllsel oder Notbehelf.

Der dritte Hauptteil bringt gegenüber dem ersten außer der schon erwähnten Verbreiterung am Schlusse keine hier in Betracht kommende Änderung.

Die Untersuchung an dem kleinen Liede hat gezeigt, wie bei all seiner Sanglichkeit und musikalischen Geschlossenheit nicht allein der Stimmungswert des Textes wiedergegeben, ja vertieft wurde, sondern der Deklamation weit über die metrischen Erfordernisse des Versgefüges hinaus, wenn notwendig, auch gegen diese, größte Beachtung geschenkt ist. Jeder kleinsten Nuance des dichterischen Vortrags ist in genialer Weise Rechnung getragen, wobei die Mittel, die zur Anwendung gelangen, höchst mannigfacher Natur sind.

Eine Wort:Ton-Analyse, wie sie hier gegeben wurde, gewährt nicht minder interessante Einblicke in den Organismus des Kunstwerks wie etwa die harmonischen und rein formalen Analysen in ihrer Art, obwohl diese viel häufiger und allgemeiner gepflegt werden. Gerade eine Vergleichung der Wort:Ton-Behandlung bei verschiedenen Meistern würde ganz überraschende und durchaus nicht unwesentliche Erkenntnisse vermitteln. Ist doch das Ineinander-Arbeiten von Wort und Ton in der Vokalmusik noch keineswegs genügend erforscht. Auch für die Praxis ließe sich davon manches gewinnen. So denke ich an den erzieherischen Wert ähnlicher Untersuchungen für den werdenden Komponisten, Sänger, Korrepetitor und Dirigenten. Auch der Erzielung besserer Übersetzungen ausländischer Vokalmusik, sowie deutscher Gesangswerke in fremde Sprachen ist ein solches Studium ohne Frage dienlich. Weder der Nur-Literat, noch der Nur-Musiker vermag eine den wichtigsten Erforderungen entsprechende Übersetzung zu leisten. Hier weist das Studium der Wort:Ton-Behandlung unserer Meister, und zwar gerade bis in die scheinbar unwichtigsten Einzelheiten hinein, den Weg.

Familiengeschichte um Richard Strauß und die Walter vom Parkstein.

Von Franz Seraph Kerschensteiner, Regensburg.

Es ist weiter nicht verwunderlich, daß man über die Persönlichkeit Straußens und sein Werk genügend unterrichtet ist. Schon in ganz jungen Jahren lenkte er die Augen der Welt auf sich und so hat sich seit seinem siebten Lebensjahre in Aufzeichnung und Überlieferung fast alles erhalten, was auf ihn Bezug nimmt. Das Werk von Max Steinitzer gibt darüber erschöpfenden Aufschluß. Wir erfahren auch von den unbeugsamen künstlerischen Ansichten seines Vaters und nicht ohne Rührung vernehmen wir von der edlen Gesinnung seiner Mutter, die in den zartesten lyrischen Gebilden des Meisters ein selig Leben weiterführt. Man unterrichtet uns, daß dieser zweiten Ehe des Vaters neben Richard eine Tochter Johanna entsproß und ganz nebenbei erfahren wir, daß der alte Strauß in Parkstein in der Oberpfalz geboren wurde. Durchblättert man andere dickleibige Werke über Richard Strauß, so möchte man zur Ansicht gelangen, daß Parkstein eigentlich ohne jede Bedeutung, daß Straußens Wesen und Art naturgemäß der Ausfluß echt altbayerischer Gesinnung und Bodenständigkeit ist. Das Werk von Muschler*) setzt ihn sogar insofern in Gegensatz zu Max Reger, als dieser, auch ein Sohn der Oberpfalz, selbstverständlich eine ganz andere Entwicklung nehmen mußte, als der im Bayerischen Oberlande geborene Richard Strauß. Diese irrtümliche Meinung richtig zu stellen mag meine geringe Arbeit allein schon rechtfertigen.

Über den Hofmusiker und unvergleichlichen Hornisten Franz Josef Strauß sind wir genügend unterrichtet. Über seine Jugendzeit aber erfahren wir nichts und die Großeltern väterlicherseits des Richard Strauß scheinen auch in der Familie nur ganz schattenhaft zu existieren. Kein Wunder, denn der alte Strauß hat im Gedenken an eine harte und entbehrungsreiche Jugendzeit nicht gerne über die Verhältnisse seiner Heimat gesprochen und außerdem wurde die Verbindung mit der Oberpfälzer Verwandtschaft nur ganz lose aufrecht erhalten. Übrig blieb später lediglich der Verkehr mit Onkel Georg Walter (6),**) der sich die größten Verdienste um die Familie Strauß erwarb und dessen hier beigegebenes Bild (s. Bildbeilage) nachträglich seine diesbezügliche Bedeutung ins Licht stellen soll. Weiter kam nur noch Vetter Benno Walter, der Geigenlehrer des jungen Richard, als Verwandter und geschätzter Kunstgenosse ins Haus.

Um die Verhältnisse von Straußens Großeltern väterlicherseits überblicken zu können, müssen wir den tief in der Oberpfalz wurzelnden Stammbaum betrachten, so wie ich ihn nebenstehend aufgezeichnet habe. Es erscheinen verblichene und vergessene Gestalten, Leute vom Schlage Dietrich Eckarts, unbeugsam in den Ansichten, aber auch opferwillig bis zur Selbstentäußerung.

Die linke Seite des Stammbaumes beansprucht die Musikergeneration der Walter vom Parkstein mit ihrer zahlreichen Nachkommenschaft. Daneben erscheint die uralte, in der Oberpfalz weit verbreitete und heute noch in ähnlichen Stellungen amtierende Gerichtsdienersfamilie der Strauß von Rothenstadt bei Weiden i. Opf. Von ihnen bezog die Familie Strauß von heute den Namen, die außergewöhnliche musikalische Begabung rührt ohne jeden Zweifel von der Walterseite her.

*

Ich beginne mit Michael Walter (1) dem Türmermeister von Parkstein. Als einer der Urgroßväter von Richard Strauß kommt ihm erhöhte Bedeutung zu. Seine Eltern, Weberseheleute aus Hopfenohe Bez.-Amt Eschenbach in der Opf. ließen dem begabten Sohne eine, auch für damalige Verhältnisse nicht gewöhnliche Ausbildung zuteil werden. In jungen Jahren scheinen seine Neigungen dem Schulfache sich zugewendet zu haben. Wir finden ihn

*) Reinhold Conrad Muschler, „Richard Strauß". Verlag Franz Borgmeyer, Hildesheim.
**) Die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf den beigegebenen Stammbaum.

ıd sein
gen der
Über-
einitzer
instleri-
Gesin-
en wei-
rd eine
arkstein
Richard
leutung,
ng und
satz zu
ere Ent-
Diese
fertigen.
sind wir
oßeltern
haft zu
nd ent-
en und
aufrecht
,**) der
nes Bild
ter kam
wandter

können,
ich ihn
, Leute
bis zur

m Park-
berpfalz
ilie der
on heute
von der

ls einer
Eltern,
n Sohne
n jungen
den ihn

Stamm

Die Walter vom Parkstein i. Opf.

Georg Walter und Maria Walter
Webersehelente in Hopfenohe bei Auerbach i. Opf. ca. 1740

Michael Walter (1)
geb. ca 1771
gest. 13. 10. 1831
Türmermeister in Parkstein

Elisabeth Walter (2)
geb. ca 1774
gest. 24. 3. 1852
in Wernberg i. Opf.
geborene Strauß von Stadteschenbach i. Opf.

Johann G e o r g (6) Walter
geb. 25. 1. 1813
in Parkstein
gest. 30. 6. 1898
in Bad Aibling

Franz J o s e f Mich. (5) Walter
geb. 17. 3. 1806
in Parkstein
gest. 3. 3. 1874
in München

Franz M i c h a e l (4) Walter
geb. 12. 2. 1802
in Parkstein
gest. 11. 4. 1874
in Nabburg

Maria Anna K u n i g u n d a Walter (3)
geb. 24. 4. 1800
in Parkstein
gest. 4. 4. 1870
in Parkstein

Friederike A n t o n i e Strauß (7a)
geb. 29. 10. 1828
in Parkstein
gest. 11. 9. 1900
in München

Di

Gerich

Johann Ad
geb.
gest.
Geri
in F

Bartholom
geb.
gest.
Geri
in F

Johann
S
geb. 2
in R
Todesjahr

Franz Josef
geb. 26. 2
in Park
gest. 31. 5
in Münc

Die Ziffern in Klammern hinter den Namen di

Die Familienmitglieder, die ohne Bedeutung für die Entwicklung von Ric

nbaum von Richard Strauß

e Strauß von Rothenſtadt i. Opf.

Lorenz und Anna Katharine Strauß
tsdienerseheleute von Rothenstadt i. Opf. ca. 1700

am Strauß (10)
4. 3. 1737
5. 6. 1794
chtsdiener
othenſtadt

Katharina Strauß
geb. ca 1725
geſt. 10. 3. 1798
geb. Reichl von Planken-
hammer b. Floß i. Opf.

äus Strauß (9)
ca 1771
2. 6. 1825
chtsdiener
othenſtadt

Eliſabeth Strauß
geb. ca 1775
geſt. 28. 4. 1855
geb. Klein v. Rothenſtadt

U r b a n (8)
Strauß
o. 12. 1800
othenſtadt
z. Z. unbek.

Strauß (7)
. 1822
ſtein
. 1905
chen

Familie Pſchorr in München

Joſef Pſchorr
Großbrauer in München
geb. 2. 6. 1770
geſt. 3. 6. 1841

Eliſabeth Pſchorr
geborene Blaß
geb. ? geſt. ?

Georg Pschorr
Großbrauer in München
geb. 16. 3. 1798
geſt. 12. 3. 1867

Juliana Pschorr
geb. Riegg aus Lands-
berg a. Lech
geb. 17. 2. 1809
geſt. 15. 10. 1862

Joseſine Strauß
geb. 10. 4. 1838
in München
geſt. 16. 5. 1910
in München
geb. Pſchorr v. München

Richard Strauß
geb. 11. 6. 1864
in München

Berta J o h a n n a
von Rauchenberger
geb. 9. 6. 1867
in München
geb. Strauß von München

enen zur leichteren Auffindung der betr. Namen im Text.

hard Strauß blieben, ſind hier nicht genannt, finden ſich aber, ſoweit bekannt, im Text.

als Präzeptor der Schule in Stadteschenbach, später auch im Lehrberufe zu Meerbodenreuth bei Parkstein. Seine musikalische Begabung scheint nicht gering gewesen zu sein. Sie gab die Veranlassung, daß er die an ein zwar festes, aber sehr karges Gehalt gebundene Lehrstelle aufgab und sich dem freien und damals noch einträglicheren Beruf als Musiker zuwandte. Zuvor heiratete er die Gerichtsdienerstochter Elisabeth Strauß (2) von Stadteschenbach und in dieser Verbindung kamen zum erstenmale zwei Familien und Namen in Zusammenklang, der für die musikalische Welt von weittragender Bedeutung werden sollte. Als Türmermeister von Parkstein finden wir ihn in den letzten Jahren des zur Neige gehenden 18. Jahrhunderts wieder.

Die Türmer, später mit dem Titel Musikmeister bedacht, bezogen früher ein festes Gehalt von der Kirchenverwaltung und empfingen unständige Geldbezüge, sowie Leistungen in natura von der Stadt- oder Marktbehörde. Bedingung zur Übernahme eines Türmerpostens war neben guter musikalischer Vorbildung, welche nachgewiesen werden mußte, daß der Anwärter eine gewisse Zeit als Türmergeselle hinter sich hatte, gut Trompete blasen konnte und Turmwachen verläßig zu besorgen imstande sei. Zu seinen weiteren Verpflichtungen gehörte die Heranbildung des erforderlichen Gehilfenmaterials. Zu diesem Zwecke hatte der Türmer Knaben und Handwerksgehilfen, welche Begabung für Musik zeigten, für geringe Entlohnung Unterricht auf verschiedenen Instrumenten zu erteilen.

Zu den unangenehmsten Verrichtungen gehörte das „Stundennachschlagen" als Zeichen der Wachsamkeit, das von der Turmstube aus während der Nachtzeit betätigt werden mußte.

Hörner durften in früherer Zeit auf dem flachen Lande nur zu kirchlichen Diensten gebraucht werden, und so mag sich der Unterricht im Hornblasen, den Franz Josef Strauß von Onkel Georg Walter erhielt, zum erstenmal auf dem Kirchenchor von Parkstein bewährt haben.

Daß die Türmer übrigens eine besonders geachtete Stellung im Gemeindeleben einnahmen, ergibt sich aus Rechnungen, in denen von „unserem Herrn Türmer", vom „gnädigen Herrn Türmer" usw. gesprochen wird.

Die Ehe des Michael Walter war mit neun Kindern gesegnet. Drei von ihnen starben kurz nach der Geburt und so blieben noch drei Brüder und drei Schwestern. Von den früh Verstorbenen sind im Stammbaum nicht aufgeführt: Kunigunda, geb. 25. 4. 1798, gest. 12. 4. 1800, Franz Michael Josef, geb. 9. 1. 1805, gest. 10. 3. 1805, sowie Ignaz Kaspar, geb. 27. 9. 1811, verstorben noch im gleichen Jahre. Ohne Bedeutung blieben Magdalena, geb. 8. 3. 1808 und Kunigunda Maria, geb. 5. 4. 1812.

In seinen Söhnen erzog sich Michael Walter treffliche Helfer und Musiker von außergewöhnlichem Range und an ihnen sollte sich auch der Wert des Vaters erweisen. Von seinen Töchtern bestimmte das Schicksal Maria Anna Kunigunda Walter (3) zur Großmutter des Richard Strauß. Ihr Vater starb 1831 im Alter von 60 Jahren in Parkstein. Seine Frau Elisabeth übersiedelte später zu ihrem Sohne Georg (6) nach München, kehrte jedoch wieder in die Heimat zurück und ward in Wernberg bei Weiden i. Opf., wo sie bei Verwandten gute und fürsorgliche Aufnahme fand, begraben.

*

Michaels Sohn, Franz Michael Walter (4) war Türmermeister in Nabburg i. Opf. und seine musikalischen Leistungen erfreuten sich besonderer Wertschätzung in der ganzen nördlichen Oberpfalz. Sein Andenken ist heute noch lebendig und vorzügliche Geiger, die er heranbildete, zeugen von seiner vortrefflichen Unterrichtsmethode, die allerdings nur für begabte Schüler zugeschnitten war. Solchen mit weniger Anlage und ohne musikalischem Gehör nützte es nichts, daß sie der jähzornige Türmer einfach zum Turmfenster hinaushing und solange zappeln ließ, bis sie unter Geschrei und Wehklagen Besserung versprachen. Die Störche auf dem Turme von Nabburg mögen dem Verhalten ihrer Nachbarn oft genug sonderbar zugeklappert haben. Von mehreren Leuten, die den Franz Michael Walter genau kannten, wird er als der größte und breitschultrigste Mann von ganz Nabburg geschildert: ein halber Riese von Gestalt, von unbeugsamem Willen, Eigenschaften, die sich auf seinen Neffen Franz Josef Strauß übertragen zu haben scheinen. Seine Dienstleistungen waren sehr umfangreich. Neben dem instrumentalen Teil der Kirchenmusik, welchen er zu besetzen hatte, war

er Musikmeister bei der Bürgerwehr, hatte zahlreichen Unterricht, oft jede Stunde auf einem anderen Instrument und dazu die vielen Verrichtungen mit seiner Kapelle in der Stadt und auf dem Lande zu besorgen. Begabte Schüler erfreuten sich seines besonderen Wohlwollens. Von ihnen nenne ich nur Domkapitular Münz und Sanitätsrat Dr. Meyer, beide noch in Regensburg wohnhaft. Auch dem berühmten Regensburger Kirchenkomponisten Michael Haller dürfte er die ersten Anregungen gegeben haben. Anfangs seiner Dienstzeit bewohnte Michael Walter (4) die Turmzimmer seines Wirkungskreises; als er alt wurde, zog er auf den Marktplatz herunter. Tief betrauert von allen, die ihn kannten, trug man ihn im Jahre 1877 in Nabburg zu Grabe.

Alle seine Kinder waren in der Musik umfassend ausgebildet. Sein Sohn Josef Walter jun., den wir später in dem Musikkreis um Herzog Max noch treffen werden, war erster Konzertmeister in erstklassigen Orchestern u. a. auch bei der Kapelle Gungl, als diese noch unter persönlicher Leitung des Komponisten stand, weiter aber auch in Berlin und Moskau in gleichen Stellungen. Seine drei Töchter waren ebenfalls musikalisch hervorragend begabt, von ihnen nenne ich bloß Josefa, Mitglied des Münchener Hoftheatersingchores und Solistin im Dom. Josefa verheiratete sich mit dem Kammermusiker Siegler, später Professor an der Akademie der Tonkunst zu München. Aus dieser Ehe stammen wiederum drei treffliche Opernsängerinnen. Wie wir sehen, eine musikalische Schraube ohne Ende, die von dem trefflichen Türmer Franz Michael Walter angedreht wurde.

*

Ich komme nun zu dem auf weniger gewaltsame Erziehungsmethoden eingestellten Franz Josef Michael Walter (5), dem fünften Kinde des Türmers von Parkstein. In jungen Jahren treffen wir ihn als Hoboisten beim 15. Inf. Regiment in Neuburg a. Donau. Er war zweimal verheiratet. Aus erster Ehe stammen zwei Söhne und vier Töchter, aus einer zweiten ein Sohn und eine Tochter. Von all diesen Kindern lebt nur noch Heinrich Walter. In Neuburg a. Donau wird ihm am 30. 12. 1831 sein Sohn Josef Walter geboren, der bis nach Brüssel zu de Bériot kam und als einer der größten Geiger Bayerns in die Musikgeschichte einzog. Nach seiner Militärdienstzeit kam Josef Michael Walter (5) nach München, wo Benno Walter am 17. 6. 1874 das Licht der Welt erblickte. In München ist Josef Michael Walter (5) schon im Jahre 1840 als Kammermusiker des Herzogs Max nachweisbar. Als Musiklehrer begründete er seinen Ruf mit der Ausbildung seiner Söhne. Obwohl diese auch die Münchener Musikschule besuchten, verdankten sie ihre Ausbildung doch allein ihrem Vater, der als Geiger eigentlich nur die Schule von Parkstein hinter sich hatte. Auch dies läßt Rückschlüsse auf die ungewöhnliche Begabung des Michael Walter (1) zu. Diese Söhne Josef und Benno Walter konnten schon in jungen Jahren in das Hoftheaterorchester eintreten und ihre Kunst wurde allseits anerkannt. Benno Walter gründete ein Streichquartett, das seinen Namen trug und heute noch bei vielen in unvergeßlicher Erinnerung steht. Der junge Richard Strauß widmete ihm und den Quartettgenossen sein Werk 2. Daß Benno Walter der Geigenlehrer von Richard Strauß war — nach allen Berichten mit nicht ungewöhnlichem Erfolg — habe ich bereits erwähnt. Beide Söhne des Josef Michael Walter (5) mußten allzufrüh die Welt verlassen. Josef erreichte nur ein Alter von 42 Jahren, als er plötzlich am 15. 7. 1875 an Herzschlag verstarb. Er wurde im alten Friedhof zu München an der Arcisstraße begraben. Ebenso plötzlich starb am 23. 10. 1901 sein Bruder Benno auf einer Konzertreise in Konstanz am Bodensee. Sein Grab befindet sich in Aibling. Er erreichte ein Alter von 54 Jahren. Benno hatte auch einen Sohn gleichen Namens, welcher als Konzertmeister an der Oper in Köln wirkte und die kostbare Stradivarigeige seines Vaters erbte. Auch er verstarb früh im Alter von 45 Jahren. Hiermit verlasse ich die Familie des Türmers Franz Josef Michael Walter (5) von Parkstein.

*

Es folgt Johann Georg Walter (6), der jüngste, aber nicht weniger begabte Sohn des Michael Walter (1). Mit vornehmsten Charaktereigenschaften ausgestattet, selbstlos bis

zur Aufopferung, verbindet ſich ſein Lebensweg mit dem des jungen Franz Joſef Strauß (7), ſo daß ich die beiden, wenn auch im Alter etwas verſchiedenen Geſtalten nicht zu trennen vermag.

Unter wenig günſtigen Umſtänden erblickte der Vater des Richard Strauß Franz Joſef Strauß in Parkſtein das Licht der Welt. Das kleine Häuschen des Türmers Michael vermochte die zahlreiche Familie kaum zu faſſen, und ſo mochte der kleine Franz Joſef Strauß (7) wohl als überflüſſiges und leicht entbehrliches Anhängſel betrachtet worden ſein. Es mußte Platz geſchaffen werden und jeder, der ſich nur einigermaßen auf eigene Füße ſtellen konnte, verließ gerne die übervolle Heimſtätte. Zuerſt zog Franz Michael Walter (4) fort, dann wanderte Franz Joſef Michael Walter (5) fort. Da ſtarb zu allem Unglück der Vater und Ernährer der zahlreichen Familie. Der Türmer von Parkſtein, deſſen Verdienſte um die muſikaliſche Begabung der Familie Strauß unbeſtreitbar ſind, — er zählte zu den Toten des Ortsfriedhofes. Der junge Franz Joſef Strauß war neun Jahre alt, als das Schickſal die Sorge um eine ſchwer geprüfte, immer noch zahlreiche Familie in die Hände des erſt achtzehn Jahre alten Johann Georg Walter legte. Ihm, dem alle eigennützigen Gedanken ferne lagen, iſt es zu danken, daß der Mutter Einkommen noch erhalten werden konnte. Seiner Schweſter Kunigunda (3) war er mitleidsvoll zugetan und am jungen Strauß, deſſen außergewöhnliche Begabung ſchon frühe hervortrat, übernahm er gerne und mit Verantwortungsgefühl die Vaterſtelle.

Georg Walter war ein vielſeitig begabter Muſiker. Er war Geiger, Klarinettiſt, ein unbeſtrittener Meiſter auf dem Horn, dazu auch Trompeter, beherrſchte den Dudelſack und das Spiel auf dem Hackbrett, welch letztere Inſtrumente damals noch in der Oberpfalz heimiſch waren. Auch des Gitarreſpieles war er kundig. Sein Neffe war ihm ein fleißiger und höchſt begabter Schüler. Als Horniſt konnte er es bald dem Onkel gleichtun, und daß ihn dieſer im Gitarreſpiel unterrichtet hatte, ſollte ſich ſehr bald auch als gewinnbringend für das Fortkommen des jungen Strauß erweiſen. Aber auch Onkel Franz Michael Walter (4) hatte die Begabung des jungen Strauß rechtzeitig genug bemerkt, um nicht aus ihr Nutzen zu ziehen. War der Junge in Parkſtein entbehrlich, ſo treffen wir ihn in Nabburg bei Onkel Michael. Dieſer hatte eine Kapelle zuſammengeſtellt, die ſich beſonderen Rufes erfreute. Die Fußreiſen zu Verrichtungen erſtreckten ſich nicht ſelten bis in die Gegend von Schwandorf. Mit der Geige auf dem Rücken wanderte der junge Franz Joſef mit und nach durchgeigten Nächten war er froh, auf einer Ofenbank einige Stunden der Ruhe zu finden. Es war eine harte und entbehrungsreiche Jugendzeit, die der junge Strauß mitzumachen hatte, und ſie verſchlechterte ſich, als auch Onkel Georg im Jahre 1840 ſein Bündel ſchnürte und dem Parkſtein Lebewohl ſagte, nicht ohne ſeinem Neffen das Verſprechen gegeben zu haben, weiter nach Kräften für ihn ſorgen zu wollen.

Die Türmerei in Parkſtein war nicht mehr zu halten, und ſo nahm der Onkel Michael in Nabburg ſich des begabten Jungen an. Unterdeſſen war Franz Joſef älter geworden und er konnte mit neuen Obliegenheiten der Türmerei bekannt gemacht werden. In allen Dingen war der Onkel recht genau und nach eindringlicher Belehrung ward dem Jungen vertretungsweiſe die Feuerwache auf dem Turme und das Stundennachſchlagen übertragen. Die langen Nachtwachen, die vielen Fußreiſen zu Verrichtungen und der ruheloſe Tanzboden hätten dem jungen Strauß bald die Freude an der Türmerei gründlich verdorben. Jahrelang dauerte dieſer für die Begabung Straußens unerträgliche Zuſtand, bis zum Glücke noch rechtzeitig nach längerer Abweſenheit Onkel Georg mit der freudigen Nachricht zurückkam, daß es ihm gelungen ſei, in München feſten Fuß zu faſſen. Kurzerhand verkaufte er das Häuschen in Parkſtein und mit der Mutter Eliſabeth und dem jungen Neffen Franz Joſef Strauß wanderte er der Hauptſtadt zu. Ein kurzer Blick auf den Parkſtein, Abſchied von der Mutter, von Onkel Michael in Nabburg, und es beginnt ein neuer und ereignisreicher Abſchnitt im Leben des jungen Strauß. Damit wird gleicherzeit das Vorwort zum Leben des Richard Strauß geſchrieben.

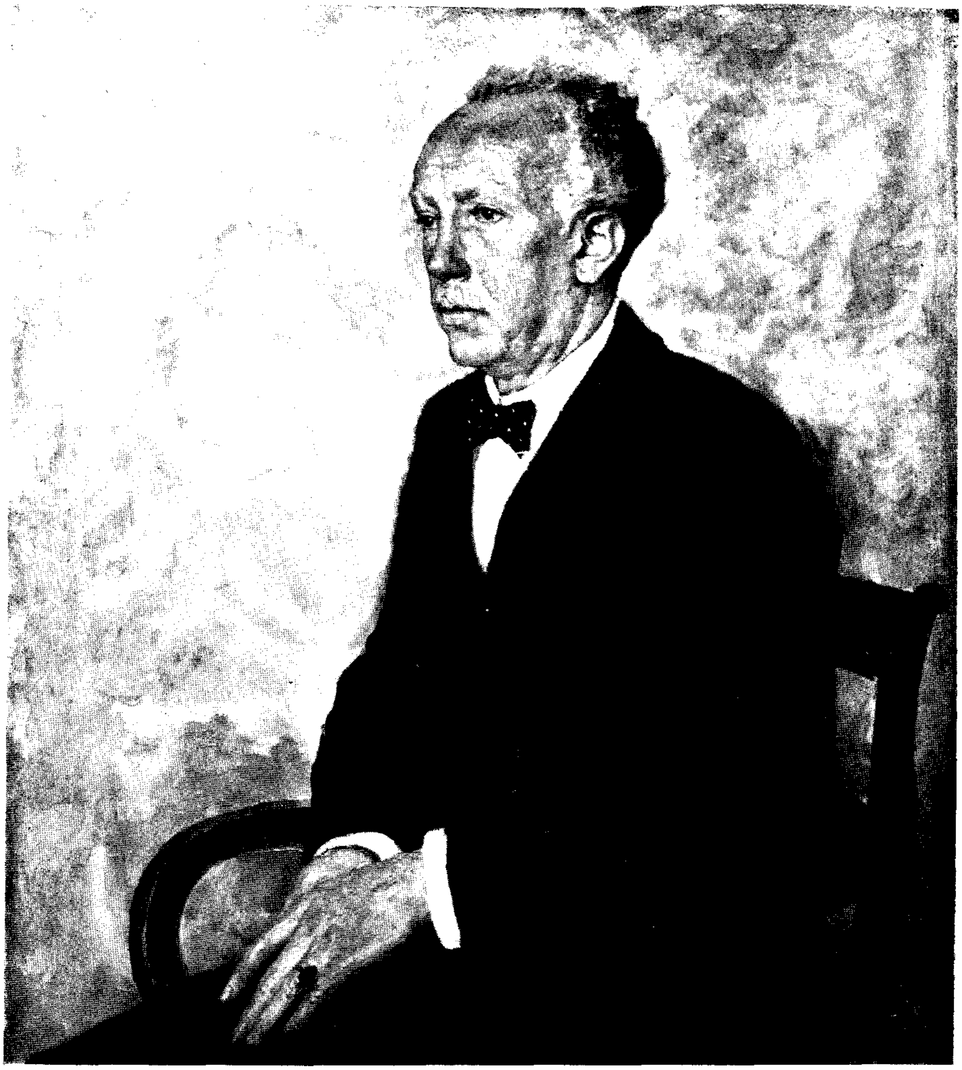
Georg Walter hatte Eingang in den Kreis der Musiker gefunden, die Herzog Max um sich versammelte. Diese wertvolle Bekanntschaft verdankte er seinem Bruder Josef (5), der bereits in dieser Kapelle tätig war, und der auch der Zithervirtuose Petzmayer zuzählte. Nun bewährte sich des jungen Strauß Fertigkeit im Gitarrespiel. Herzog Max fand Gefallen an dem begabten Jungen, und so finden wir ihn bald unter den Musikern, die der Herzog allabendlich zu musikalischen Dienstleistungen heranzog. Josef und Georg Walter spielten erste und zweite Violine, der junge Strauß Gitarre und so waren die Parksteiner wieder glücklich und in sorgenfreien Verhältnissen vereinigt. Die Musik dieser Besetzung, soweit sie nicht vom Lanner-Straußkreis in Wien beschafft werden konnte, arrangierte Josef Walter (5), der in Theorie gut beschlagen war. Er schrieb auch viel für die Besetzung von zwei Geigen, zwei Zithern und Gitarre, bei der Herzog Max eine der Zitherstimmen ausführte. Auch der junge Strauß wurde fleißig zum Notenschreiben herangezogen, die theoretischen Kenntnisse vermittelte ihm Onkel Josef. Bei größeren Festlichkeiten wurde sogar ein kleines Orchester zusammengestellt, zu dem die Brüder die besten Musiker bestellten. Auch ein Sohn des Nabburger Walter, der ebenfalls den Weg nach München gefunden hatte, findet sich im vergrößerten Musikantenzirkel.

Herzog Max war nicht nur ein warmherziger Gönner der Musik, er verstand es auch, nobel zu bezahlen, eine Angelegenheit, die zu allen Zeiten für Musiker von größter Wichtigkeit war: einen Kronentaler bekam der Mann, wenn die Musik nach Possenhofen befohlen war, außerdem freie Verpflegung und Benützung einer Hofequipage. Dabei speisten die Herren Kammermusiker bei allen offiziellen Festlichkeiten — entgegen dem sonst üblichen Hofzeremoniell — an der Tafel der gefürsteten Herrschaften, der oft auch die noch im kindlichen Alter stehende nachmalige Kaiserin Elisabeth von Österreich zuzählte. Fürwahr, das Stundennachschlagen auf dem Turm von Nabburg und die Entbehrungen auf der Oberpfälzer Ofenbank hat der unvergeßliche Herzog Max reichlich wett gemacht.

War der Herzog auf Reisen, so stand freie Zeit zur Verfügung. Der Oberpfälzer Künstlergemeinde hatte es der rasch verdiente Kronentaler angetan, und so stand ihr Sinn auf gewinnbringende Fahrten. Da des Herzogs Equipage nicht zur Verfügung stand, so wurde eine Kunstreise zu Fuß angetreten. Die beiden Onkel Josef und Georg Walter als Geiger und Franz Josef Strauß als Gitarrist begaben sich auf die Wanderschaft. Ihre Kunstfertigkeit muß keine geringe gewesen sein, sie brauchten nicht gleich wieder umzukehren; immer weiter führte die Reise bis tief in die Schweiz hinein. Auf der Rückreise kam man auch nach Sigmaringen. Die Empfehlung des Herzogs Max, welche die drei Parksteiner in der Tasche hatten, wirkte Wunder. Auch der Fürst von Sigmaringen fand Gefallen an den musikalischen Wandergesellen und hielt sie gleich acht Tage fest. Die Einladungen wurden alle Tage größer, der Verdienst mehrte sich und schließlich konnte die mit Kronentaler ausgiebig versorgte Gesellschaft die Heimreise antreten. Es wurde immer auf „Teilung" gespielt. Onkel Georg schaute besonders darauf, daß der junge Strauß nicht zu kurz kam und für seine Leistungen das gerechte „Drittel" empfing.

In München ging der Dienst weiter. Onkel Georg war längst zum herzoglichen Kammermusiker vorgerückt. Für den jungen Strauß bestand Aussicht in das Hoftheater zu kommen. Josef Walter hatte bereits mit großem Erfolg in die neue Karriere eingebogen und so entstand ein neuer Bekanntenkreis um Strauß. Junge Hofmusiker und Anwärter auf solche Stellen taten sich zusammen und gründeten ein Blassextett für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte, bei dem Strauß als erster Hornist fungierte. Es waren sechs baumlange Kerls, von denen der Kleinste sieben Schuh in der Länge maß und deren Auftreten allein schon dem Publikum gehobensten musikalischen Kunstgenuß versprach. In diesem Sextett befand sich auch der Großvater des bekannten Kammervirtuosen Hösl.

Die gebesserten Finanzen erlaubten es, daß diesmal die Reise in der Postkutsche angetreten werden konnte und diese führte durch viele bayrische Städte. Der künstlerische Erfolg entsprach den Erwartungen und neuerdings mehrten sich die Kronentaler. Strauß hatte festen



Richard Strauß

Nach einem Gemälde von Emil Orlik

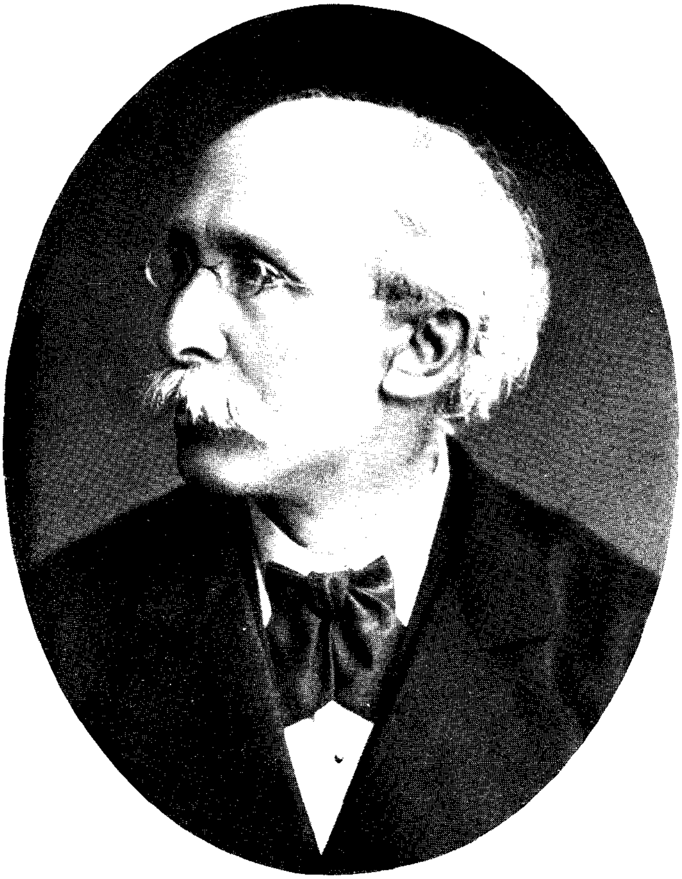
Josefine Strauß geb. Pschorr

Mutter von Richard Strauß

Geb. 10. April 1838, gest. 16. Mai 1910

(Aufnahme etwa um 1894)

Zum Aufsatz von Franz Seraph Kerschensteiner: „Familiengeschichte um Richard Strauß und die Walter von Parkstein"



Franz Joseph Strauß

Vater von Richard Strauß

Geb. 26. Februar 1822, gest. 31. Mai 1905

(Aufnahme Ende der 80er Jahre)

Zum Aufsatz von Franz Seraph Kerschensteiner: „Familiengeschichte um Richard Strauß und die Walter von Parkstein"

Johann Georg Walter

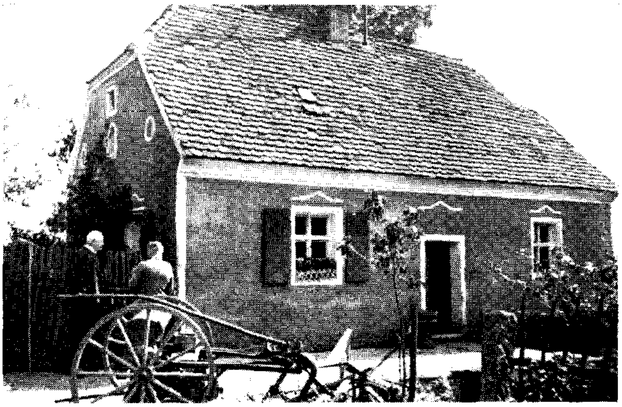
Geb. 25. Januar 1813, gest. 30. Juni 1898

im Alter von 75 Jahren zu Bad Aibling

Marie Walter(-Königer), Pianistin

Enkelin von Joh. Georg Walter

zu München im Jahre 1912



phot. A. Roppelt und
Alfred Alippi, Regensburg

Geburtshaus von Franz Joseph Strauß zu Parkstein i. Opf.

(links auf dem Bild der Verfasser in Unterhaltung mit Pfarrer Scherm und dem Herausgeber)

Zum Aufsatz von Franz Seraph Kerschensteiner: „Familiengeschichte um Richard Strauß und die Walter von Parkstein"

Boden unter ſich und konnte am 6. 2. 1845 an den Magiſtrat München ein Geſuch um Aufnahme als Bürger richten. Immer wohnte er noch bei Onkel Georg, der ihm wie ein liebevoller Vater treulich zur Seite ſtand. Am 28. 5. 1851 verheiratete ſich Strauß mit E l i ſ e Maria S e i f f, geboren 9. 10. 1821 in München, deren Vater Muſikmeiſter beim erſten bayer. Artillerieregiment war. Aber ſchon am 30. 8. 1854 verlor Strauß die Gattin durch die in München herrſchende Choleraepidemie. Die Ehe blieb kinderlos. Wie ſchon als Lediger fand er neuerdings im Hauſe Georg Walter ſorgſamſte Betreuung und Unterkunft. Als Entgelt hatte Strauß dem Onkel für Unterkunft, Verpflegung und Wäſche die ſelbſt für die damalige Zeit geringe Summe von 13 Kreuzer pro Tag zu entrichten.

Zum zweiten Male verheiratete ſich Strauß mit J o ſ e f i n e P ſ ch o r r, einer Tochter des weltbekannten Großbrauereibeſitzers. Die Trauung fand im Liebfrauendom zu München am 29. 8. 1863 ſtatt. In Joſefine fand Strauß eine gütige, feingebildete, mit ſelten vornehmen Charaktereigenſchaften ausgeſtattete Gattin, die ſich dem ſtarken Willen und unbeugſamen Anſichten ihres Mannes zu unterſtellen wußte. Dieſer Ehe entſproß Richard Strauß und eine Tochter Berta J o h a n n a, dieſe geboren am 9. 6. 1867. Johanna Strauß verheiratete ſich mit dem Kgl. Leutnant Rauchenberger, deſſen militäriſche Laufbahn mit dem Range eines Generalleutnant und dem Adelsprädikat abſchloß. Im Jahre 1910 verloren Richard Strauß und ſeine Schweſter die liebevolle Mutter, nachdem ihr 1905 Franz Joſef Strauß im Tode vorausgegangen war.

Aus dem Leben des Georg Walter hole ich noch folgendes nach: 1840 überſiedelte er von Parkſtein nach München und kaufte einem gewiſſen Singer die Muſikergerechtſame um 211 fl. ab. Im Jahre 1843 heiratete er Auguſta Stöckl, Marktdienerstochter von Kaltenbrunn. Sie war eine Baſe von ihm und mit der Familie Strauß verwandt. Aus dieſer Ehe ſtammen drei Kinder, von denen der Sohn Franz, geb. 1844, als Mitglied der Kapelle Gungl beſonders hervortrat. Die erſte Gattin des Georg Walter, Auguſta, ſtarb ſchon im 39. Lebensjahre. In zweiter Ehe vermählte er ſich mit Anna Schlenker von Bad Aibling in Oberbayern. Außer den zwei früh verſtorbenen Kindern war dieſe Ehe mit vier Söhnen und einer Tochter geſegnet. Vom Vater trefflich vorgebildet, brachte es der Sohn Georg zum Obermuſikmeiſter beim 3. Bayer. Feldartillerieregiment. Die Leiſtungen ſeiner Kapelle erfreuten ſich ganz beſonderer Würdigung im In- und Ausland. Die Tochter Franziska Romana fand Stellung im Dresdner Hoftheaterchor und lebt dort heute noch. Der Sohn Franz Xaver Walter lebt als penſ. Reichsbahninſpektor in München und kann mit Stolz auf ſeine Tochter M a r i a (ſ. Bildbeilage) blicken, welche, von der Künſtlerin Langenhan-Hirtzel trefflich vorgebildet, ſich zu einer Pianiſtin von außergewöhnlich hohem Range entwickelte, damit die bekannte Walter-Tradition würdig fortſetzte und auch die Nachbarſchaft der Familie Strauß recht gut verträgt.

Seine Ehe mit Anna Schlenker von Bad Aibling hatte Georg Walter als Türmermeiſter nach Aibling geführt, woſelbſt er ein offenes Haus führte, das ſich beſonders mit Verwandten füllte, als im Jahre 1854 in München die Cholera herrſchte. Oft kam Franz Joſef Strauß, und in den jungen Jahren ſeiner Ehe mit Joſefine war er jeden Sommer der Gaſt ſeines Onkels. Als einmal anfangs der ſechziger Jahre Kunigunda Walter (3) zu Beſuch bei ihrem Bruder in Aibling weilte, trafen ſich nach langer, langer Zeit wieder Mutter und Sohn. Franz Joſef Strauß ſah ſeine Mutter zum letzten Male. Frau Joſefine Strauß, die Zeuge dieſer Begegnung war, wird wohl von der Tragik dieſes Menſchenſchickſales ſchmerzlichſt bewegt geweſen ſein. Georg Walter ſtarb im 86. Lebensjahre in Bad Aibling am 30. Juni 1898. Mit ihm verlor Profeſſor Franz Joſef Strauß ſeinen beſten Freund. In dieſem Sinne und mit dem Gefühl größter Dankbarkeit ſprach er über Onkel Georg mit ſeiner Frau Joſefine, als er ſelbſt hochbetagt auf ein ereignisreiches Leben zurückblicken durfte.

*

Damit komme ich zu Maria Anna K u n i g u n d a W a l t e r (3), der älteſten Tochter des Türmers von Parkſtein und der Mutter des Franz Joſef Strauß (7). Von noch lebenden Per-

sönlichkeiten wird sie als groß und schlank gewachsen mit ausdrucksvollen Gesichtszügen geschildert: Eigenschaften, die den meisten Gliedern der Familie Walter eigen sind und sich auch auf die Strauß übertragen haben. Besondere musikalische Fähigkeiten werden ihr nachgerühmt. Sie spielte verschiedene Instrumente und so war sie jederzeit in der Lage, ihrem Vater bei Verrichtungen auszuhelfen. Nach dem Tode des Vaters war sie auch dem Bruder Georg eine wertvolle Hilfe. Als die Brüder und ihr Sohn Franz Josef Strauß den Parkstein verlassen hatten, vereinsamte sie. Den Aufstieg ihres Sohnes hat sie miterlebt, die Größe und Bedeutung ihres Enkels durfte sie nicht mehr schauen. Sie starb im 70. Lebensjahre auf dem Parkstein.

*

Fährt man die Eisenbahnlinie Regensburg—Hof und kommt in die Gegend von Weiden, so fällt wohl jedem Reisenden ein westlich der Bahnlinie in Erscheinung tretender, der Spitze eines Zuckerhutes ähnlicher Bergkegel auf: es ist der Parkstein, der dem um ihn gruppierten Markte den Namen gab. Von der auf Weiden folgenden Bahnstation Neustadt a. Waldnaab ist er auf guter Straße in rein westlicher Richtung in $1^1/_2$ Stunden zu erreichen. In geologischer Hinsicht ist der Basaltkegel des Parksteins als einer der interessantesten Punkte der Erde anzusprechen. Er ist eines der am weitesten südlich vorgeschobenen vulkanischen Gebilde, die in der Gegend von Eger ihren Anfang nehmen. Namhafte Geologen haben ihn aufgesucht und sogar Alexander von Humboldt hat den Parkstein des Besuches gewürdigt. Von der Spitze des Bergkegels hat man eine geradezu überwältigende Aussicht auf ein Bergland von außerordentlicher Schönheit und tiefstem Ernst. Hier sehen wir die Oberpfalz, wie Dietrich Eckart sie in seinen Gedichten ergreifend schildert.

Wir überblicken Landschaften, Städtchen und Märkte, die alle für die Jugend des Franz Josef Strauß von Bedeutung wurden und außerdem der Münchener Hofmusik Künstler außergewöhnlichen Formates schenkten, weiter Neustadt a. Waldnaab, wo der junge Gluck einige seiner Jugendjahre verbrachte und die Max Regerstadt Weiden. Für die übrigen landschaftlichen Schönheiten war Freund Bosse und mir der ganz vortreffliche Ortspfarrer gelegentlich eines Besuches des Parkstein ein begeisterter Erklärer.

*

Wir haben die luftige Höhe des Parkstein verlassen und wenden uns nun den Mitgliedern der Familie Strauß von Rothenstadt bei Weiden i. d. Opf. zu.

Bei den älteren Mitgliedern dieser Familie sind die Geburtsjahre ebenfalls nicht immer genau festzustellen, sie lassen sich jedoch aus den Sterbeeinträgen, die uns zeitlich näher liegen, leicht errechnen. Bei Urban Strauß (8), dem Vater des Franz Josef Strauß (7), verhält die Sache sich jedoch umgekehrt. Wir wissen, daß er am 20. 12. 1800 zu Rothenstadt geboren wurde. Im Matrikel der Pfarrei Parkstein wird er bei dem Geburtseintrag seines Sohnes Franz Josef Strauß (7) als Gerichtsdienersknecht bezeichnet und im Jahre 1828 treffen wir ihn als Gendarmeriebrigadier in dem oberfränkischen Städtchen Kirchenlamitz. Sein weiteres Leben verläuft jedoch völlig im Dunkeln. Wann und wo er gestorben ist, welches Alter er erreichte, ist trotz vieler Nachforschungen bis heute noch nicht festzustellen gewesen.

Zur Zeit der Geburt seines Sohnes Franz Josef Strauß (7) stand er noch im Abhängigkeitsverhältnis zu seinen Eltern und der zur normalen Familiengründung erforderliche Existenznachweis konnte nicht erbracht werden. In der musikalischen Atmosphäre der Walter scheint sich Urban Strauß, trotz verwandtschaftlicher Beziehung zu Kunigundens Mutter (2) nicht recht wohl gefühlt zu haben. Ich nehme an, daß diese Umstände zusammenwirkten, daß Urban Strauß die Erziehung seines Sohnes der Familie Walter überließ. Man erfährt allerdings auch nicht, daß er sich besonders um seinen Sohn bekümmert hätte.

Trotzdem bestanden Urbans Beziehungen zu Kunigunda Walter weiter. In der Zeit, als er Gendarmeriebrigadier in Kirchenlamitz war, wird ihm von Kunigunda Walter in Parkstein am 29. 10. 1828 eine Tochter Friederike Antonie (7a) geboren. Über die Jugendzeit dieser Schwester von Franz Josef Strauß (7) ist nichts bekannt geworden. In späteren Jahren treffen wir sie in einer Vertrauensstellung bei dem Prinzen Arnulf von Bayern, der ihre Treue und Anhänglichkeit mit einer Pension belohnte, deren Genuß mit nicht unerheblichen Ersparnissen ihr einen sorgenfreien Lebensabend sicherte.

Die Erinnerung an Urban Strauß scheint in den sechziger Jahren vergangenen Jahrhunderts in Rothenstadt noch recht lebendig gewesen zu sein, denn ein Kind wird dort am 8. 7. 1864 auf den Namen Urban Strauß getauft.

Bartholomäus Strauß (9), Gerichtsdiener von Rothenstadt, der Vater des Urban und Urgroßvater väterlicherseits von Richard Strauß verheiratete sich am 5. Juli 1796 mit Elisabeth Klein. Außer seinem Sohne Urban war die Ehe noch mit drei Söhnen und vier Töchtern gesegnet. Der Vollständigkeit halber folgen die Namen: Maria Anna, geb. 22. April 1797; Konrad, geb. 29. Nov. 1798; Johann Michael, geb. 21. Mai 1805; Georg Michael, geb. 27. September 1807; Maria Anna, geb. 16. Sept. 1809; Maria Barbara, geb. 29. Sept. 1811, Anna Margarethe, geb. 29. Juni 1814. Namentlich die Töchter haben eine zahlreiche Nachkommenschaft hinterlassen. Bartholomäus Strauß (9) erreichte kein hohes Alter; er starb 54 Jahre alt an Auszehrung — einer damals üblichen Krankheitsbezeichnung. Seine Frau Elisabeth schloß im gottgesegneten Alter von 80 Jahren die Augen.

Herrschaftlicher Gerichtsdiener in Rothenstadt war auch Johann Adam Strauß (10). Zur Zeit der Verheiratung seines Sohnes wird er als horologiarius bezeichnet; er scheint also das Uhrmacherhandwerk im Nebenberuf betrieben zu haben. Vielleicht hat er auch die Gerichtsdienerei mit einem Berufe, der ihm einträglicher erschien, vertauscht. Adam Strauß erreichte ein Alter von 57, seine Frau ein solches von 73 Jahren.

Ebenfalls Gerichtsdiener war Lorenz Strauß, mit dem ich diese Ahnentafel zum Abschluß bringen muß. Sein und seiner Frau Geburtsdaten liegen um 1700 herum.

Daß sich die Strauß nebenbei im Musikerberuf betätigt haben, dafür ist nicht der geringste Nachweis zu erbringen. Diesbezügliche Bemerkungen wären in den Kirchenbüchern sicher zu finden gewesen, wie es im Falle J. Adam Strauß auch geschehen ist. Vorarbeit zur Höhe des großen Komponisten hat die uralte Gerichtsdienergeneration der Strauß aus der Oberpfalz also nicht geleistet. Verbindungen mit den Wiener Strauß scheinen auch nicht zu bestehen, wenigstens ist vorerst über sie nichts bekannt geworden. So bleibt nur noch übrig, einer aus Neustadt a. d. Waldnaab stammenden geadelten Familie v. Strauß zu gedenken, die vorerst auch in keine Verbindung zur Gerichtsdienerfamilie gebracht werden kann und mit den drei ledigen Fräulein Antoinette, Adelheid und Sophie v. Strauß in der Pfarrergasse zu Regensburg Ende vergangenen Jahrhunderts erloschen ist.

*

Ich verlasse nun einen musikalisch gänzlich unfruchtbaren Boden und sollte mich eigentlich der Familie Pschorr zuwenden. Das Andenken an den Großbrauer Georg Pschorr ist aber noch viel zu lebendig, als daß über ihn und seine Familie Neues und Unbekanntes gesagt werden könnte. Von seinen Töchtern hat Josefine als Mutter von Richard Strauß besondere Bedeutung erlangt. Nicht nur als opferwillige Schwester, auch als Frau und Mutter von edelsten Charaktereigenschaften hat sie sich in allen Lebenslagen bewährt. Von einem bemerkenswerten Einfluß auf die geniale Begabung Straußens kann trotz vorzüglichster Eigenschaften der Familie Pschorr nicht gesprochen werden. Auch die Oberpfälzer Voreltern der Strauß-Linie kommen hiefür nicht in Betracht. So bleiben übrig die Walter vom Parkstein.

Eine schicksalmäßige Entwicklung, ausgehend von dem kargen Boden der Oberpfälzer Erde, hat die Türmer Michael (1) und Georg Walter (6) zu Wegbereitern von Straußens Genius bestimmt. Mit ehrfurchtsvollem Gedenken an sie sei die Abhandlung geschlossen.

Um diese Aufzeichnungen zu ermöglichen, haben sich die H. H. Pfarrvorstände Scherm in Parkstein, Dr. Bauer in Rothenstadt und Albrecht in Bad Aibling große Verdienste erworben. Besonderer Dank gebührt Bahninspektor a. D. F. X. Walter in München, in dem die ganze Familiengeschichte der Strauß und Walter noch lebendig ist. Einige Mitteilungen stammen von Kammermusiker Hösl und anderen Kollegen des Professors Franz Josef Strauß.

*

POSTLUDIUM. Der musikantische Einschlag der bayrisch-böhmischen Grenzlinie bringt es mit sich, daß gerade die Oberpfalz seit hunderten von Jahren reich gesegnet war an musikalischen Begabungen. So will ich noch ganz kurz derer gedenken, die berufen waren das Lob ihrer Heimat durch die Musik zu verbreiten.

Als Sterne erster Größe erglänzen am Oberpfälzer Musikhimmel neben Richard Strauß die Namen Christoph Willibald Gluck (geb. zu Erasbach b. Neumarkt) und Max Reger (geb. zu Brand i. d. Opf.).

In ganz früher Zeit, im Jahre 1558, ward zu Regensburg Gregor Aichinger geboren, der als fruchtbarer Komponist und Organist des Grafen Jacob Fugger Bedeutung erlangen sollte. Es folgt Hieronymus Kradenthaller, geb. 1637 ebenfalls zu Regensburg, Organist der Neupfarrkirche seiner Vaterstadt, dem formale Erweiterungen der Musik zu danken sind, weiter Marianus Königsperger, geb. 1708 zu Roding, Komponist von Orgelwerken und vieler musikalischer Komödien. 1760 kommt in Neustadt a. Waldnaab der vielseitig begabte Franz Gleißner zur Welt. Seine Erfindung des lithographischen Notendruckes überlebte seine Musik. Simon Mayr, dem Lehrer Donizettis, geb. 1763 zu Mendorf, verdankt das italienische Volk gleich sechs Dutzend Opern und ungezählte kirchliche Werke. Sein Denkmal findet sich in Bergamo.

Ich komme zur Neuzeit und beginne mit Michael Haller, geboren zu Neusaath bei Nabburg und Franz Xaver Witt aus Walderbach, zwei ganz hervorragenden Kirchenkomponisten. An Bedeutung werden die Beiden überragt durch Josef Renner jun., geboren zu Regensburg, der sich auch als Orgelkomponist einen unvergänglichen Namen geschaffen hat. Unrecht wäre es an dieser Stelle nicht des Regensburger Domorganisten Josef Hanisch, ebenfalls aus Regensburg stammend, zu gedenken, eines Meisters der freien Phantasie, der selbst von einem Bruckner kaum hätte überboten

werden können. Seine Kunst hat der bescheidene Mann nicht verstanden in Geld umzusetzen, — leider wurde er dazu auch von keiner Stelle genötigt.

An in der Oberpfalz geborenen Komponisten nenne ich noch José Berr-Zürich, aus Regensburg, sowie den verstorbenen Akademieprofessor Beer-Walbrunn, geboren in Kohlberg b. Weiden. Sehr beachtet wird Rudolf Eisenmann, geboren in Steinling bei Sulzbach; der junge begabte Rich. Gabler, geboren in Regensburg, steht noch in der Entwicklung.

Eine Dirigentenpersönlichkeit ganz gehobenen Ranges ist der jetzige Domkapellmeister Dr. Theobald Schrems aus Mitterteich. Er hat den Regensburger Domchor zu einem Kulturfaktor von bisher nicht gekannter Bedeutung zu gestalten vermocht.

Rosa Sucher, Gattin des Hofkapellmeisters Sucher in Berlin und Tochter des Lehrers Hasselbeck in Velburg, wiegt als Wagnersängerin Dutzende von Namen auf. Als Balladensänger verschaffte sich Josef Loritz aus Nittenau einen Namen.

Ludwig Schiedermair, der bekannte Bonner Musikgelehrte, geboren zu Regensburg, vertritt die musikalische Wissenschaft.

An Geigern großen Formates ist kein Mangel. Als vortrefflicher Primarius eines nach ihm benannten Streichquartetts hat sich der Münchener Kammermusiker Josef Hösl aus Kaltenbrunn bei Weiden als einer der ersten für Max Reger's Kammermusik eingesetzt. Aus dem nahegelegenen Kohlberg stammt der ganz hervorragende Franz Michael Berr, der es wagen durfte mit Ferdinand David in erfolgreiche Konkurrenz zu treten. Berrs fünf Söhne wandten sich alle dem Musikerberuf zu. Sein Sohn Franz lebt noch als Kaiserlich russischer Kammermusiker i. R. in Petersburg. Als Cellist hat er viele Kammermusikwerke der berühmten russischen Komponisten Borodin, Tschaikowski, Glazounow und anderen aus der Taufe gehoben.

Von Münchener Hofmusikern stammen noch, soweit mir augenblicklich die Namen geläufig sind, der Klarinettist Karl Wagner, dessen Sohn Ferdinand Wagner 1926 im Alter von 28 Jahren als Generalmusikdirektor in Karlsruhe starb, und sein Bruder Kammermusiker Josef Wagner, der Bratschist Lemberger und Bassist Franz Meier aus der Oberpfalz. In neuester Zeit macht die Geigerin Marion Hoffmann aus Mantel, Enkelin des letzten Türmers daselbst, viel und berechtigt von sich reden.

Mit Joh. Nep. Mälzel, dem Erfinder des Metronoms und dem Theaterdirektor J. Emanuel Schikaneder, dessen Leben zwischen Geldüberfluß und bitterster Armut hin und her pendelte, weshalb er besser in dem eben verflossenen Jahrzehnt zur Welt gekommen wäre, zwei bekannten Regensburger Namen, verklingen die Töne meines Nachspieles.

Richard Strauß in der Anekdote.

Von Wilhelm Zentner, München.

Wo die Anekdote sprießen und blühen soll, muß sie ihre Wurzelfasern in den Humus eines eingeborenen Humors senken können. Solchen Nährboden findet sie bei dem Münchener Richard Strauß, dem Sohn süddeutscher Erde und Verkörperer süddeutschen Wesens, in ausgiebigem Maße.

Humor als Charaktereigenschaft und als Charaktertugend wird indes erst da wirklich fruchtbar und wertvoll, wo er sich nicht allein auf billige Kosten der lieben Mitmenschen auszubreiten strebt, sondern auch die eigene Person als Ziel einer heilsamen Selbstironie nicht scheut. Erst wenn er an diesem Punkte, den kleinliche und eitle Naturen zu umschleichen suchen wie die Katze den heißen Brei, nicht haltmacht, im Gegenteil keck auf ihn zusteuert, gewinnt der Humor jene Freiheit, Weite und Unbefangenheit des Geistes, die man gemeinhin als „Überlegenheit" zu bezeichnen pflegt.

Diese Überlegenheit hat der Meister nicht allein seinen Stoffen gegenüber bekundet, denen er als souveräner Gestalter nie Knecht ward, sondern stets Herr blieb, er bewahrt sie auch, nie unkritisch, noch weniger selbstverliebt, der eigenen Person und deren Schaffen gegenüber. Den Beweis erbringt etwa folgendes Geschichtchen. Richard Strauß probiert eines seiner Jugendwerke, bei dem ihm die Wiedergabe einer bestimmten Stelle hartnäckig mißfällt. Er klopft ab, läßt wiederholen. Fruchtet alles nichts, die beabsichtigte Klangwirkung stellt sich nicht ein. Endlich setzt er sich ans Klavier und sucht sich von da aus dem Orchester verständlich zu

machen. Plötzlich schlägt er ergrimmt mit beiden Fäusten auf die Tasten, denn er hat den Grund des Versagens — bei sich selber gefunden. Und scheut sich deshalb auch nicht, vor den aufhorchenden Musikern in die Worte auszubrechen: „Unerhört, wie banal und talentlos diese Takte sind. Mein alter Herr hatte schon recht, als er immer meinte, Papier sei viel zu geduldig!"

Richard Strauß, dem die Natürlichkeit über alles geht, ist kein Freund übertriebener oder gar gesuchter Problematik, vor allem nicht einer solchen, die die Wasser trübt, auf daß sie tief erscheinen möchten. Sein Sinn zielt stets auf das Einfache und Natürliche. So mag mancher, der hinter der „Salome" unergründliche Geheimnisse witterte, eines Besseren belehrt worden sein, als der Komponist bei Eröffnung einer Orchesterprobe in einem Anflug reizender Selbstironie äußerte: „Meine Herren! Nur keine überflüssigen Schwierigkeiten und Probleme wittern! Die Oper ist lediglich ein Scherzo mit tödlichem Ausgang!"

Auch an „Elektra", Salomes Schwesterwerk, knüpft sich eine hübsche Anekdote, die ebenfalls von jenem der eigenen Person geltenden, schlagfertigen Witz des Meisters widersprüht. Man probt „Elektra" in Dresden. Strauß hat neben Schuch Platz genommen. Ein Tapezierer macht sich an den Parkettsesseln im Zuschauerraum zu schaffen. Durch solchen Eifer zur Unzeit wird Schuch nervös. „Was sucht denn der Mann?" fährt er los. „Einen Dreiklang!" erwidert Richard Strauß.

Kurz darauf wird der Meister von einem jungen Musikbeflissenen aufgesucht, der ihm dadurch seine Verehrung zu Füßen zu legen sucht, indem er versichert, er habe sämtliche Werke des Meisters, dem er nachzueifern trachte, genauestens durchstudiert. Aber kein selbstgefälliges Lächeln huscht über Straußens Züge, eher barsch versetzt er: „No, etwas Dümmeres könnten Sie nicht tun! Wenn Sie etwas Rechtes lernen wollen, dann kaufen Sie sich die Quartette und Sinfonien von Mozart, aber gehen Sie meinen Sachen hübsch aus dem Weg; das ist nämlich nichts für so junge Leute!"

Besonderen Spaß bereitet es dem Schöpfer des „Till Eulenspiegel", wenn ihm gelegentlich in gleicher Münze zurückbezahlt wird. Solches gelang jenem Dirigenten, der bei einer „Salome"-Probe mit dem anwesenden Komponisten wegen eines Tempos nicht einig werden konnte. Gereizt fragte Richard Strauß: „Haben Sie die Oper komponiert oder ich?" — „Gott sei Dank, Sie!" lautete die Antwort.

Auch jener Kapellmeister mag Strauß ein vergnügliches Schmunzeln abgelockt haben, der bei der Probe einer sinfonischen Dichtung, als der Pauker plötzlich abberufen wurde, verzweiflungsvoll ausrief: „Es ist ein wahrer Jammer, gerade hier hat die große Trommel die Melodie . . ."

Der Meister, der sich selbst so anmutig zu ironisieren und für jeden guten Spaß anderer stets zu Hause zu sein vermag, fühlt es naturgemäß auch als sein gutes Recht, seinen Mitmenschen und Kollegen mitunter ein Schnippchen zu schlagen. Die besondere Art seiner Ironie, so sehr sie in Zielmitte zu treffen imstande ist, hat jedoch niemals die böse Absicht, wehezutun oder gar Wunden zu schlagen. Auf einer Arabellaprobe hat Richard Strauß neben einem berühmten Tenor Platz genommen, während dessen sich auf der Bühne ein Kollege des Ritters vom hohen C redlich um seine Partie müht. Der Kehlkopf ist willig, der Geist ein bischen schwach. Plötzlich wendet sich der Meister an den neben ihm sitzenden Prominenten und meint: „Sagen Sie, P., ist ein Tenor nicht etwas Fürchterliches?" So wenig Richard Strauß als humorblütiger Bajuware einen guten Witz, eine berechtigte Kritik oder einen spontanen Ausruf übelzunehmen geneigt ist, so kann er durchaus auch nicht verstehen, daß einer seiner Scherze, die aus der Wärme süddeutschen Gemütes quellen, mißdeutet werden sollte. In dem erwähnten Falle hat der Tenor, der im Fachkollegen sich sehr wohl selbst betroffen hätte fühlen können, als wesensverwandter Wiener herzlich mitgelacht.

Ob Paul Hindemith das gleiche getan hat? Als der Meister nämlich einmal ein Werk dieses Komponisten hörte, fragte er, wie lange dieser an dem Opus gearbeitet habe? „Vier Tage", versetzte Hindemith. — „Dös hab' i' mir glei' denkt!" brummt Strauß im heimischen Münchener Idiom.

Daß man durch guten Humor dem Ziele näher kommt als durch Strenge und Geschimpfe, mußte bereits der Berliner Hofkapellmeister erfahren. Neben ihm wirkte Karl Muck, der wegen seiner peinlichen Genauigkeit beim Orchester nicht wenig gefürchtet war. Auf einer Probe ist Strauß mit den Leistungen seiner Leute ganz und gar nicht zufrieden. Trotzdem er einen scharfen Ton anschlägt kommt er nicht recht vom Fleck. In höchster Verzweiflung spielt er endlich seinen letzten Trumpf in den Worten aus: „Meine Herren, wenn es jetzt nicht klappt, hole ich den Doktor Muck!" Mit dieser Drohung war das Spiel gewonnen.

Schon die Hindemith-Anekdote zeigt, wie fein Richard Strauß seinem Humor ein Körnchen erzieherischer Wahrheit beizumischen versteht. Ein junger Musiker spielt dem berühmten Manne, der ihn geduldig anhört, eine seiner Tonschöpfungen vor. Um ein offenes Urteil über das Werk gebeten, faßt der Befragte dieses dahin zusammen, er rate dem jungen Musikbeflissenen das Komponieren aufzugeben und sich nach einem anderen Berufe umzusehen. So herbe Verdammung hat der Jüngling nicht erwartet, gekränkt packt er seine Manuskripte zusammen und schickt sich an, das Zimmer zu verlassen. Aber unter der Tür vernimmt er des Meisters Stimme: „Wenn ich Ihnen noch einen zweiten Rat geben darf: Machen Sie sich nichts aus meinem Urteil. Mir hat man früher genau dasselbe gesagt!"

Das sind nur ein paar wahllos zusammengepflückte Blüten aus dem sonst nicht sonderlich zugänglichen Garten „Richard Strauß privat". Anekdoten, und zugleich doch etwas mehr als solche. Denn sie verraten, blickt man tiefer zu, etwas vom Wesen des Künstlers und Menschen Richard Strauß. Wird das Bild dieses Großen auch in seinen großen, heute schon der Musikgeschichte gehörenden Zügen nicht geändert, sondern eher bestätigt, ein paar feine und intime Federstriche, wenn sie auch noch so bescheiden ergänzen, mögen dem Leser am Ende nicht unwillkommen gewesen sein!

Richard Strauß' Pilgerfahrt nach Bayreuth.

Von Paul Bülow, Lübeck.

„Drei Meister vor allem sind das Credo des Musikers Strauß. Beethoven ist sein Gottesdienst, Mozart seine Liebe, Wagner sein Aposteltum."

(Richard Specht im 1. Band seiner Strauß-Biographie.)

In die Knabenjahre von Richard Strauß fällt die erste Beziehung zu Richard Wagner. Max Steinitzer, dem dieser Aufsatz für wesentliches Tatsachenmaterial zu Dank verpflichtet ist, weiß darüber in seiner Strauß-Biographie eine denkwürdige Vorgeschichte zu erzählen. Aus ihr erhellt, wie schon des Knaben erste Schritte in die Öffentlichkeit im Zeichen des Bayreuther Genius standen: „Bei den bekannten, vom „alten Schönchen" veranstalteten Kinderfesten im Odeonssaal, die einen wesentlichen Bestandteil des Altmünchner Faschings bildeten, trat der Knabe schon 1870, noch nicht sechsjährig, in der Gruppe der Friedensboten in „Rienzi" auf, die ihre Melodie mit geändertem Text sehr hübsch vorgetragen haben sollen. Und im folgenden Jahr war er ebendort in einer ähnlichen Kindergruppe als Minnesänger „Tannhäuser" tätig."

Wir vernehmen aber an unmißverständlichen Beispielen in Briefauslassungen gegenüber Thuille, wie der als Sohn des königlich bayerischen Kammerhornisten Franz Strauß durchaus wagnerfeindlich Aufgewachsene von der Basis der Musikauffassung eines Sechzehnjährigen aus vom musikalischen Element im Kunstwerk Wagners unberührt bleibt, ja, sich in knabenhafter Überheblichkeit und Unreife zu schroff ablehnendem Urteil über den Schöpfer des „Tristan" hinreißen läßt. Tieferen Eindruck gewann er vom szenischen Wunder der Verwandlung des Venusbergs ins Wartburgtal, bis dem Zwanzigjährigen dann ein mit leidenschaftlichem Eifer durchgeführtes Studium der „Tristan"-Partitur die erste Ahnung von dem Genie Wagners aufdämmert.

So ist für den künstlerischen Gärungsprozeß in Richard Strauß' Jugendentwicklung ein ernstes Ringen um die Erkenntnis der künstlerischen Sendung Richard Wagners charakteri-

ſtiſch. Das Münchener Hoftheater war es, das ihm die erſten Eindrücke aus dem muſikdramatiſchen Schaffen des damals gerade in der bayeriſchen Hauptſtadt noch heftig umfehdeten Meiſters vermittelte. Während ſeiner künftigen muſikaliſchen Laufbahn eroberte er ſich ſeit ſeiner Meininger Kapellmeiſtertätigkeit im Winter 1885—86 und insbeſondere unter dem entſcheidenden Einfluß des im Bayreuther Kreis bedingungslos verwurzelten Alexander Ritter einen immer innigeren Zugang zu Wagners Werken, die er während ſeiner dem Kunſtwerk dieſes Meiſters ergiebig zugewandten Weimarer Hofkapellmeiſterzeit „wie die Manuſkriptopern von Zeitgenoſſen beherrſchte." (Steinitzer.)

Im Feſtſpielſommer des Liſztſchen Todesjahres (1886) trifft der damals zweiundzwanzigjährige Richard Strauß zum zweiten Male als Hörer auf dem Bayreuther Hügel ein; er erlebt dort den „Parſifal" noch ohne tiefere Anteilnahme, dagegen zweimal den „Triſtan" mit voller Begeiſterung eines jugendlich empfänglichen Herzens.

Während der Feſtſpiele des Jahres 1889 ſehen wir Richard Strauß zum erſten Male als „muſikaliſche Aſſiſtenz" in Bayreuth mitwirken. Dieſe Berufung dankte er Hans von Bülow. Julius Knieſe übertrug ihm die Klavierbegleitung bei den Proben und die Einſtudierung der „Stimmen aus mittlerer Höhe" im Gralstempel des „Parſifal". Über dieſe täglich anſtrengendſte Probenarbeit berichtet Strauß an Alexander Ritter: „Dabei fühle ich nicht die geringſte Nervenabſpannung, ich erkläre mir dies durch die ſtrenge Konzentrierung auf einen Meiſter und ſeinen Stil; nur das viele Durcheinander, was man ſonſt in ſich hineinſchlägt, ermüdet ſo ſchrecklich." Über dieſer Mitwirkung am Bayreuther Werk ſchwebte auch eine bemerkenswerte Erinnerung an ſeinen Vater. Hatte es doch Hermann Levi im Jahre 1882 bei günſtiger Gelegenheit verſtanden, den bereits im Ruheſtand lebenden und ſo hartnäckig wagnergegneriſch geſonnenen Franz Strauß zur Mitwirkung im Feſtſpielorcheſter bei der Uraufführung des „Parſifal" zu bewegen.

In leitender Stellung ſehen wir Richard Strauß während der Feſtſpiele 1894. Er betreut die erſten Aufführungen des „Tannhäuſer" in Bayreuth. Nach Ausweis des „Bayreuther Taſchenkalender 1894" (hrsg. vom „Allgemeinen Richard Wagner-Verein") iſt es der Sonntag des 22. Juli jenes Jahres geweſen, an dem Richard Strauß zum erſten Mal über dem „myſtiſchen Abgrund" des Bayreuther Orcheſterraums in einer Feſtſpielaufführung den Stab ſchwang. Seine Braut und ſpätere Gattin Pauline de Ahna ſang die Eliſabeth. Neben dieſer verantwortungsvollen Aufgabe der Stabführung beim „Tannhäuſer" widmete er ſich ferner Orcheſterproben für „Triſtan" und „Parſifal". Coſima Wagner ſoll den damals dreißigjährigen Muſiker nach der erſten Bayreuther „Tannhäuſer"-Aufführung mit dieſen Worten begrüßt haben: „Ei, ei, ſo modern, und dirigiert doch den „Tannhäuſer" ſo gut!"

Seit dieſer erſten Berührung mit dem praktiſchen Arbeitsbereich im Bayreuther Feſtſpielhaus iſt Strauß dem Vermächtnis Richard Wagners allzeit treu geblieben. Als unerſchrockener Kämpfer für den Willen des Meiſters um die Erhaltung des Bayreuther „Parſifal" tritt er ſchon im Jahre 1894 auf den Plan. In dem Briefe an den Wiener Kritiker Ludwig Karpath (Garmiſch, 18. Auguſt 1912) faßt er ſein Bekenntnis um Wagners „Parſifal" in dieſem lapidaren Satz zuſammen: „Für mich gibt es in der „Parſifal"-Frage nur einen Richtungspunkt: Reſpekt vor dem Willen des Genies." In den ſcharf geſchliffenen Zeilen dieſes rückhaltlos offenen Briefdokuments (vgl. Steinitzer a. a. O. S. 66 f.) haben wir Richard Strauß' tapferſtes Bekenntnis für Richard Wagner und ſein Werk ausgeſprochen.

Nahezu 40 Jahre mußten vergehen, bis Strauß abermals dem Ruf des Hauſes Wahnfried folgte, um ſein „hohes Amt" um den „Parſifal" auf dem Bayreuther Feſtſpielhügel anzutreten. Der vor einem Menſchenalter auf Empfehlung Hans von Bülows an die Bayreuther Kunſtſtätte berufene Meiſter zeigte ſich ſelbſt nach ſo langer Zwiſchenpauſe mit der inneren Weſenheit Bayreuths und ſeiner künſtleriſchen Verpflichtung tief vertraut, daß allen Miterlebenden eine „Parſifal"-Aufführung erſtand, die in jeder Phaſe das Gepräge des Außerordentlichen trug. Ein führendes Genie der deutſchen Muſik unſerer Tage d i e n e n d am Vermächtnis des ihm von Jugendtagen her vertrauten Genius des Kulturkreiſes von Bayreuth

— das war der bezwingende Eindruck aus der Stabführung von Richard Strauß über jenem Weihefestspiel. Mit inbrünstiger Hingabe eines begnadeten Ausdeutungswillens, mit einer schier trunkenen Ergriffenheit für die hehre Aufgabe dieser Gralsfeier sah oder richtiger gesagt h ö r t e man Richard Strauß am Werk.

Aus den Bayreuther Festspieltagen im Sommer 1933 ist ein fesselndes Briefzeugnis des Schöpfers der „Arabella" bekannt geworden, das in dem Buche „Bayreuth im dritten Reich" (Alster-Verlag, Hamburg 1933) in Faksimile-Wiedergabe mitgeteilt ist. Das von Richard Strauß am 2. August 1933 aus dem Hause Wahnfried an Siegfried Scheffler gerichtete Schreiben lautet:

Sehr verehrter Herr!

Einem so hervorragenden Künstler wie Professor Wollgandt, dem Führer des ausgezeichneten Bayreuther Orchesters, ein „ehrendes Zeugnis" auszustellen, hieße wahrlich „Jean Paul nach Bayreuth tragen!". Jedenfalls war es mir eine besondere Freude, an seiner Seite hier den Parsifal zu leiten.

Hochachtungsvoll ergeben
Dr. Richard Strauß.

Und Wollgandt seinerseits schreibt in seinem ebenfalls in jenem Buche niedergelegten Bekenntnis zu Bayreuth:

„Ich komme Ihrer Aufforderung um so lieber nach, als ich bei dieser Gelegenheit einmal meiner Freude Ausdruck geben kann, mit der ich hier unter Dr. Strauß und Generalmusikdirektor Elmendorff . . . als Konzertmeister mitwirkte. Es muß ja jedem überzeugten Musiker das Herz aufgehen, den selbstschaffenden Meister Strauß hier als kongenialen Nachschaffenden zu erleben . . ."

Und einer der Harfenisten des von Meister Wollgandt geführten Bayreuther Festspielorchesters — Dr. Hans Joachim Zingel — schreibt in einer feinsinnigen Studie über Richard Strauß (in den „Bühnenblättern der Stadttheaters und der Kammerspiele zu Lübeck", Heft 13 des zehnten Jahrgangs 1933/34) unter dem Eindruck seiner Stabführung im „Parsifal": „Dort ihn Beethovens 9. Sinfonie (am Gedenktage für Siegfried Wagner) oder Wagners Bühnenweihfestspiel dirigieren zu hören — und zu sehen, ist einer der größten und nachhaltigsten Eindrücke. Ein so origineller Geist wie Richard Strauß wird dort ganz zum dienenden Anwalt fremder Musik, und wenn er seine überlegene Ruhe und letzte Beherrschung in den Dienst eines großen Werkes stellt, so erreicht er trotz — oder gerade infolge — seiner äußerst knappen Bewegungen die letzte Intensität des Ausdrucks bei Sängern und Orchestermusikern."

Schließlich sei auch noch der lustigen Bayreuther Eulenspiegeleien Fritz Penzoldts gedacht, wo es über Richard Strauß heißt: „Diese Richards haben es in sich. Sie können der Weltgeschichte nicht entrinnen." — —

In seinem achten Lebensjahre stand Richard Strauß, als an jenem 22. Mai 1872 Richard Wagner gelegentlich der Grundsteinlegungsfeier seines Bayreuther Festspielhauses Beethovens Neunte Sinfonie im Markgräflichen Opernhause der altehrwürdigen Frankenstadt aufführte. Dieses mit dem Daseinsgange des Meisters schicksalhaft verbundene Werk erklang nun am 4. Aug. 1933 zum Gedächtnis des Sterbetages Siegfried Wagners zum ersten Male im Bayreuther Festspielhause selber. Die ausschließlich von Künstlern dieser Feststätte bestrittene Aufführung leitete Richard Strauß, dessen Wirken und Persönlichkeit also auch unter dem Zeichen der Neunten in seltsamer Fügung mit Wagners Bayreuthvermächtnis verbunden bleibt.

So erobert sich Richard Strauß als jugendlicher H ö r e r des Werkes, als getreuer H e l f e r beim Festspiel und als K ä m p f e r ums „Parsifal"-Vermächtnis den Kunstbereich von Bayreuth. In diesem Zusammenhang mag eine Tagebuchaufzeichnung von Dr. A. Dillmann über eine Äußerung Strauß' nicht unerwähnt bleiben, die in St. Moritz am 26. Februar 1911 erfolgte: „Sehen Sie, Richard Wagner, d a s war ein Genie! Ich bin kein Richard Wagner, ich bin vielleicht ein Talent; nicht mehr." (Vgl. „Richard Strauß und seine Vaterstadt". Hrsgeg. von Dr. Egid Gehring, München 1934.)

Bedeutet es nun aber nicht eine wundersam schicksalhafte Fügung, wenn es auch in diesem Sommer genau nach 40 Jahren wieder ein sonntäglicher 22. Juli sein wird, an dem Richard Strauß den Stab zum Beginn der Bayreuther Festspiele über den Klängen des Bühnenweihfestspiels lenken wird!

Diese hier geschilderte wechselvolle Künstlerfahrt eines deutschen Musikgenies zum Gralstempel dort auf dem lieblichen Hügel in der alten Frankenstadt möge ausklingen mit einem einmal gegenüber Arthur Seidl bekundeten Ausspruch des jetzt siebzigjährigen Meisters Strauß: „Wir segeln doch alle unter Bayreuther Wimpeln; vor der groben Masse der Menschheit, der alle feineren „Weltanschauungs"-Unterschiede unverständlich bleiben, müssen wir als eine einige, große Ideal-Gemeinschaft dastehen!"

Carl Schuricht.

Von Fritz Oeser, Leipzig.

Es ist vielleicht kein Zufall, daß einem Dirigenten wie Carl Schuricht gerade jetzt eine immer größere Geltung in weiten Teilen des Reiches zuteil wird, wo auf allen kulturellen Gebieten die Frage nach neuer Führung und nach einer fruchtbaren erzieherischen Arbeit auf lange Sicht brennend geworden ist. Denn es ist bezeichnend für ihn, daß er, obwohl er auch im Ausland, in Amerika, England, vor allem in Holland (wo er seit 1930 die Scheveninger Sinfoniekonzerte leitet) in hohem Ansehen steht, das sich gleicherweise auf den Künstler wie auf den Menschen erstreckt, doch seine Kraft 20 Jahre hindurch vorwiegend darauf verwandt hat, langsam und stetig das Musikleben einer einzigen Stadt zu fördern und auszubauen. Möglicherweise wirkt hier die gute handwerkliche Musiktradition nach, in der der 1880 Geborene als Sohn eines Danziger Orgelbaumeisters aufgewachsen ist. Sicher ist, daß ihn seine menschliche und geistige Eigenart schon sehr früh dazu gebracht hat, eine auf lange Sicht angelegte erzieherische Musiktätigkeit den Augenblickserfolgen des Gastdirigentendaseins überzuordnen. Nach Studien bei Humperdinck und Rudorff und kapellmeisterlichen Lehrjahren (die ihn auch das einzige Mal mit der Oper in Berührung brachten) in Mainz, Zwickau, Dortmund und Goslar findet er zunächst in Frankfurt (Rühl'scher Oratorienverein) als Nachfolger von Siegfried Ochs, dann in Wiesbaden, wohin er 1912 berufen wird und wo er seitdem wirkt, einen so gearteten Wirkungskreis. Hier baut er die städtischen Sinfonie- und Chorkonzerte im Kurhaus aus und führt sie zur heutigen Höhe, von diesem Zentrum aus wächst sein Ruhm und sein Tätigkeitsfeld, so daß er — nach Gastkonzerten in Hamburg, Hannover, Mannheim, Stuttgart, Dresden, Chemnitz, Düsseldorf, Wien usf., und Reisen nach Amerika und England, Holland und Skandinavien — heute in größerem Umfange in Wiesbaden, Leipzig, Scheveningen und (neuerdings) Berlin wirkt. —

Für die Art musikalisch-kultureller Wirksamkeit, wie sie Schuricht in Wiesbaden vor allem geübt hat, genügt nicht die glänzende Dirigierleistung oder das musikantische Besessensein für den Augenblick. Entscheidend ist hier, daß jede Einzelleistung, überhaupt alles Einmalige auf das Ganze der geschauten Kulturidee bezogen und ausgerichtet ist. Wo aber alle Kräfte von Führung und Gefolgschaft, von musikalischem Leiter, Ausführenden und Publikum immer auf ein Ziel hin angespannt sind, ist fast noch wichtiger als die künstlerische Leistung die geistige und menschliche Haltung, die allein über die Faszination des Augenblicks hinaus verpflichtend wirkt und vermöge derer allein Schuricht das gesteckte Ziel in Wiesbaden hat erreichen können. Es ist damit nicht nur die persönliche Liebenswürdigkeit und Vornehmheit, auch nicht die Güte und Hilfsbereitschaft gemeint, deretwegen er von allen, die mit ihm in Berührung kamen, hoch geachtet und verehrt wird, — noch weniger soll an das zutiefst Menschliche gerührt werden, aus dem Wesen und Wirken gleichermaßen fließen. Was wichtiger ist: er vermag nicht nur im persönlichen Verkehr, sondern bei der Werkausübung selbst die Kluft, die Dirigent und Orchester trennt, zu überbrücken, er vermag die Ausübenden einzubeziehen in die geistige Ausgestaltung des darzustellenden Musikwerkes, sodaß aus

dem willenlosen Instrument „Orchester" eine sich ihrer Aufgabe bewußte Werkgemeinschaft wird. Man muß erlebt haben, wie etwa Schuricht in der Probe, um eine geistige Vertiefung von R. Strauß' Tondichtung zu erreichen, seine Musiker mit Nietzsches Zarathustradichtung bekanntmacht, und wie diese Musiker ihm gespannt zuhörten, — oder wie er ihnen die Abschiedstimmung in Bruckners letztem Adagio so nahebringt, daß bei der Wiedergabe dann ein geradezu überirdisches Ausklingen zustande kommt: Hier tritt neben die suggestive Geste die geistige Aufhellung durch das gesprochene Wort, und nicht etwa nur als Mittel zur begrifflichen Verdeutlichung des musikalischen Vorganges, sondern auch als reiner Ausdruck der menschlichen und geistigen Verbundenheit von Dirigent und Orchester.

Hierdurch erst ist eine Erklärung dafür gegeben, daß Schuricht einer unserer besten Orchestererzieher und Chordirigenten ist. Er hat sich bei der Arbeit mit dem Kurorchester und dem Chor in Wiesbaden, mit dem Leipziger Sinfonieorchester und jüngst mit dem Philharmonischen Chor in Berlin gezeigt, wie er durch intensive Arbeit die Fähigkeiten jedes Einzelnen gesteigert und Orchester und Chor zu erstklassigen Klangkörpern herangebildet hat. Das ist nur möglich, wenn dem Orchesterführer immer die Erziehungsidee als gültiges Bild vor Augen steht, wenn ihm aus innerer Verbundenheit heraus willig Gefolgschaft geleistet wird, und wenn einer solchen Wechselwirkung eine geruhige Entwicklung und eine geschlossene Hörergemeinschaft gesichert ist. Selbstverständlich ist dabei, daß dem, der solcher erzieherischen Tätigkeit mächtig ist, auch sämtliche dirigiertechnischen Mittel zu Gebote stehen, um das geschaute Bild in der Werkausdeutung realisieren und den darauf gerichteten Willen dem Orchester deutlich machen zu können.

Aber auch an dieser wunderbar klaren Zeichengebung, bei der immer die rechte Hand präzise das Taktbild vermittelt, während die Linke die Dynamik des innermusikalischen Geschehens lenkt und leitet, wird ersichtlich, daß nichts der durch die Stimmung und das seelische Befinden bedingten Augenblickseingebung überlassen wird, sondern daß jede Wirkung, weil sie aus dem intensiven Studium des Werkes geschöpft ist, sich immer gleich bleibt. Das heißt: Das Werk prägt seine unabänderliche Gesetzlichkeit der Wiedergabe so auf, daß der Dirigent — hier nicht Schöpfer, sondern Mittler — nur bestrebt sein kann, ihr immerwährend zu reinem Ausdruck zu verhelfen. — Das Verhältnis von Werk und Wiedergabe ist an sich vielschichtiger, als an solcher Gegenüberstellung ersichtlich wird. Schuricht selbst, der sich immer aus einem Gefühl der Verpflichtung gegenüber dem Geist Rechenschaft abgelegt hat über die eigentümliche Mittlerstellung des Dirigenten, hat kürzlich gesagt, er könne jetzt, nach einer langen Zeit der kapellmeisterlichen Tätigkeit, beobachten, daß das Werk sein Antlitz verwandle in dem Verhältnis, wie die zunehmenden Lebensjahre den Menschen reiften, der sich um das Erfassen des Werkes bemühe . . . Das bedeutet keinen Widerspruch zu dem, was von der unveränderlichen Wiedergabe gesagt wurde; es rührt an die ungelöste Frage, wie überhaupt Subjektivität und Objektivität sich zueinander verhalten. Aber kennzeichnend für das Werkverhältnis des Dirigenten ist doch die Willensrichtung: Ob er nämlich, der die eigentümliche und verantwortliche Aufgabe hat, das, was sich in der Partitur objektiviert hat, wieder loszulösen und in sein klingendes Element überzuführen fähig ist, um das, was im Werk objektive Gestalt geworden ist, gleichsam zu kreisen und sich „in wachsenden Ringen" auf immer neuen Stufen dem, was sich gleich bleibt, aber so einer reifenden Menschlichkeit einen immer neuen Anblick gewährt, zu nahen, oder ob er in dem Werk den Widerstand sieht, an dem sich das eigene autonome Wesen bewähren kann.

Die Entscheidung fällt so eigentlich in der religiösen Sphäre, aber sie prägt sich mit größter Deutlichkeit in der Kunstausübung aus. Wenn es Schuricht gelingt, sich in jeden Klangstil einzuleben und aus dieser Einfühlung heraus die verschiedensten Werke zu eindringlichster Wirkung zu führen, so beruht das — ganz abgesehen von der sachlichen Hingabe an die winzigsten Einzelheiten, die alle mit peinlicher Genauigkeit als kleine lebenswichtige Glieder im großen Organismus zum Klingen gebracht werden — auf der Achtung vor dem Kunstwerk als einer reinen, unverletzlichen Gesetzlichkeit, die nicht erst dem eigenen Empfinden

zurechtgemacht werden muß, der nur mit Einsatz der letzten Kräfte aller Mitwirkenden zu dienen ist. Nichts spricht mehr für solche Einfühlung, als daß auch solche Musikwerke, denen wir heute fremd gegenüberstehen, weil wir, aus ebensolcher Gesinnung heraus, Musik nicht mehr als Ausdruck allzupersönlicher Gefühle und Leiden, sondern als sich selbst genügendes geistiges Geschehen erleben, — daß so auch Werke z. B. der Programmusik menschlich zu überzeugen vermögen; nichts spricht mehr dafür, als daß Schuricht aber auch jenseits der ein menschliches Eindringen voraussetzenden Musik einfach und unbelastet in einer herrlich beschwingten Art zu musizieren vermag.

Auch wäre von seiner Beethoveninterpretation zu sprechen, die allerstrengste männliche Sachlichkeit mit einer ungeheuren Besessenheit paart, und es wäre darauf hinzuweisen (was ihm auch zu einem besonderen Ruhm verholfen hat), wie er die ineinandergeschachtelten Formen der Brahms-Sinfonien einfach werden läßt und die oft etwas abstrakte Tonsprache zu einer erregenden Lebendigkeit bringt. Wie er aber im Letzten zum Werk steht, und was der tiefste Kern seiner menschlichen und geistigen Persönlichkeit ist, das zeigt sich in voller Reinheit, wenn er Bruckner interpretiert. Unter seinen Händen wird die vielschichtige Polyphonie in ihren feinsten Veräderungen durchsichtig, und der ungeheuer getürmte Sinfoniebau, der in der Problematik seiner Form wohl noch jeden Dirigenten geängstigt hat und an dem jeder scheitert, der ihn seiner Subjektivität anzugleichen sucht, — er gewinnt hier jene Einfachheit und Notwendigkeit, die das Kennzeichen der Vollkommenheit ist. Wenn bei aller Ausdrucksmusik der Wille über das Gelingen entscheidet: hier, bei dieser Musik, die nur reine, aus sich selbst quellende Musik ist, der mit Temperament und Willkür nicht beizukommen ist, entscheidet allein die Begnadung. Nur wer der inneren Sammlung fähig ist, die diese feierlichste Musik erfordert, nur wer imstande ist, das eigene Ich in gelassener Ruhe beiseite zu tun, um dem Mysterium, das sich in gestaltgewordener Musik offenbart, zu dienen, nur wer in diesem besonderen Sinne „in der Gnade" steht, vermag dieser Musik zu reinem Erklingen zu verhelfen.

Als Schuricht im vorigen Frühjahr seine Tätigkeit in der Leipziger Alberthalle aufgab, verabschiedete er sich mit Bruckners Neunter Sinfonie, — dies das letzte und sichtbarste Zeichen von dem, was er in Leipzig (wie seit langer Zeit schon anderswo) für Bruckner getan hat.*) Wie er an diesem Abend in innerer Ergriffenheit und doch mit einer ruhigen Gelassenheit der Gebärde die letzten Geheimnisse dieser transzendenten Musik enthüllte, — das zeigte noch einmal, in einem Augenblick zusammengefaßt, was Wesen und Kern seines Seins und Tuns ist. Die Liebe aber, die ihm aus Orchester und Hörerschaft entgegenschlug, das ergriffene Schweigen, das nach dem Schlußadagio die Menge der Hörer — einfache Menschen, Arbeiter, Kleinbürger — in Bann hielt, konnten kundtun, daß die Kluft zwischen Orchester und Dirigenten einerseits, zwischen Ausübenden und genießendem Publikum andererseits schon da überbrückt ist, wo von jeder Seite, führend und ausführend und hörend, in rechter Weise dem Werk gedient wird. Wenn dem Konzert, der Institution, vermittels derer das Bürgertum Musik in das Gesellschaftsleben einbezog, in der kommenden Musikkultur auch nicht die Bedeutung zukommen dürfte wie den kleinen Zellen der Volksgemeinschaft, die als Singkreise und Spielgemeinschaften oder in kultischer Musikausübung der Musik wieder in tätiger Haltung gegenübertreten, so werden doch immer daneben die großen unvergänglichen Werke der Musik sich in wahrhafter Feier dem ganzen Volk erschließen, und Aufgabe des Dirigenten wird es sein, gleichsam die großen Bilder aufzustellen und zu ihnen hinzuführen. Es wird dann aber nicht selbstherrlicher Einzelmenschen bedürfen, die die Ausdeutung des Werkes für wichtiger halten als das Werk selbst, vielmehr solcher, wie Schuricht einer ist: die verbunden sind der Musiziergemeinschaft und durch reinen Dienst am Werk auch die Hörergemeinde zu verbinden wissen.

*) Da die Verdienste, die Schuricht gerade in dieser Hinsicht sich in Leipzig erworben hat, in dem Aufsatz, der sich seinerzeit mit der Brucknerpflege in Leipzig befaßte (ZFM, Oktober 1933), nicht erwähnt wurden, sei hier auf ausdrücklichen Wunsch des Verfassers Dr. Th. Armbruster mit Nachdruck auf sie hingewiesen.

64. Deutsches Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“

vom 3.—7. Juni in Wiesbaden.

Wie in den vergangenen Jahren haben wir uns auch heuer wieder an die beim Tonkünstlerfest zur Aufführung kommenden Komponisten mit der Bitte um Überlassung einer kurzen Analyse der zur Aufführung gelangenden Werke gewandt und veröffentlichen nachstehend (in alphabetischer Reihenfolge) diese uns seitens der Komponisten überlassenen Analysen mit kurzen Lebensdaten und Werkverzeichnissen.

ROBERT BÜCKMANN:

Geboren am 24. September 1891 in M.-Gladbach. Studierte am Kölner Konservatorium Klavier bei Prof. Carl Friedberg, Theorie bei Prof. E. Sträßer und Prof. W. Bölsche, Dirigieren bei GMD Fritz Steinbach. Nach Teilnahme am Weltkrieg und englischer Kriegsgefangenschaft pädagogisches Wirken am M.-Gladbacher Konservatorium, in dessen Leitung er seit Ostern 1934 eingetreten ist. Daneben Tätigkeit als Pianist, Begleiter, Kammermusikspieler, Chorleiter und vor allem reiche kompositorische Tätigkeit.

Die hauptsächlichsten Werke: 1 Sinfonie, 3 Orchestersuiten, 1 Serenade für Orchester mit Sopran-Solo, 1 Messe für 4 Soli, gem. Chor und Orchester, Gesänge und Lieder mit Orchester, 1 Streichquartett, 1 Klaviertrio, 2 Serenaden für Oboe, Violine und Bratsche, 1 Divertimento für 4 Bläser und Klavier, Werk für Oboe und Klavier, Gesänge für Alt und Streichquartett und etwa 100 Klavierlieder. Aufführungen der Orchesterwerke fanden statt unter GMD H. Gelbke, Prof. H. Abendroth, Köln, Prof. Wilh. Sieben, Dortmund, Prof. Max Fiedler, Essen, Prof. Peter Raabe, Aachen.

LIEDER FÜR ALT UND OBOE:

Die vier auf dem Tonkünstlerfest zur Aufführung gelangenden Lieder für eine tiefe Stimme und Oboe sind in ihrer Zweistimmigkeit von solcher Einfachheit und selbstverständlicher Klarheit, daß sie ohne weiteres dem Hörer eingehen werden.

*

ERWIN DRESSEL:

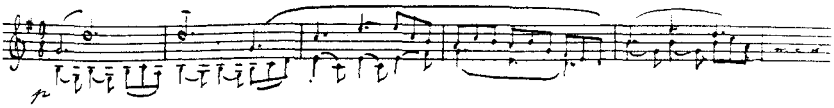
Geboren 10. Juni 1909 in Berlin, studierte Musik bei Prof. Taubmann, Prof. Klatte und zuletzt auf der Staatl. Musikhochschule bei Prof. Juon.

Werke: Debütierte als Komponist bereits Silvester 1923 im Staatl. Schauspielhaus Berlin mit der Bühnenmusik zu: „Viel Lärm um nichts“, an die sich eine Reihe weiterer Bühnenmusiken schlossen. Schrieb dann mit dem Textdichter Arthur Zweiniger mehrere Opern, von denen „Armer Columbus“ (uraufgeführt 1928 in Kassel) und „Die Zwillingsesel“ (uraufgeführt 1932 Staatsoper Dresden) bisher am bekanntesten wurden. Weiterhin erschienen 3 Sinfonien, Kammermusik, Lieder und Chorwerke.

ABENDMUSIK FÜR KLEINES ORCHESTER op. 33:

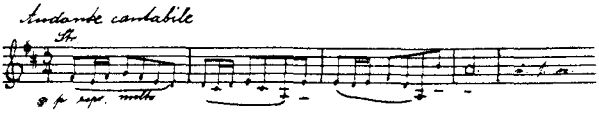
Das Werk entstand aus dem Bedürfnis, ein völlig unproblematisches und heiter-harmonisches Werk aus dem Geist der alten Divertimento- und Serenadenform des 18. Jahrhunderts zu schaffen.

Der erste Satz, Allegro con brio, entspricht der Sonatenform. Das 1. Thema besteht aus zwei stets zusammen erklingenden Teilen:



die in verſchiedener Weiſe kontrapunktiert ſind.

Der zweite Satz iſt in dreiteiliger Liedform gehalten:



Der letzte Satz, Allegro molto giocoso, iſt eine Miſchung von Sonaten- und Rondoform und gibt dem Ganzen einen lebhaften und luſtigen Abſchluß.

*

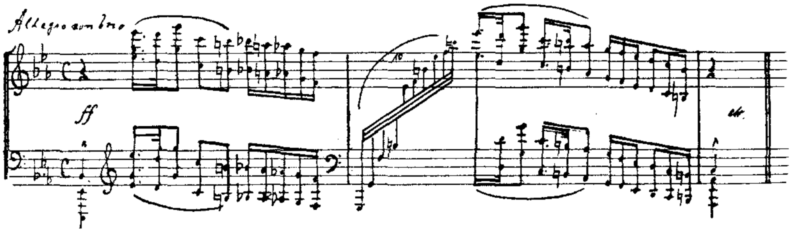
GEORG EMMERZ:

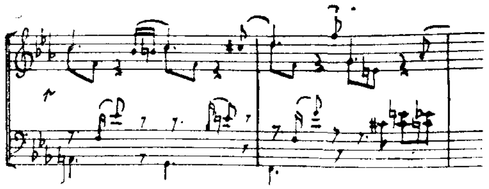
Geboren 2. April 1894 zu Wald bei Markt Oberdorf. 1913 Abſolvent der Lehrerbildungsanſtalt Lauingen a. D. 1914—18 mit dem 4. bayr. Feld-Art.-Reg. an der Front, mehrmals verwundet. 1919—21 Schüler am Konſervatorium Augsburg. Lehrer: Fritz Spindler, Fritz Klopper. 1921—24 Schüler und Abſolvent der Akademie in München. Lehrer: Joſ. Haas, W. von Waltershauſen (Kompoſition), F. Mayer (Orgel), Gg. Stoeber (Klavier). Seit 1919 zugleich Volksſchullehrer in Augsburg.

Werke: 1924: Orgel-Konzert Nr. I (g-moll) mit großem Orcheſter; 1925: Klavier-Konzert Nr. I B-dur, mit großem Orcheſter; 1926: Violoncello-Konzert in C-dur, mit Kammerorcheſter; 1927: Chorwerk: Die Fuge (5ſtimm. gem. Chor, Orgel u. Blechbläſer), Orcheſterlied: Die ſchöne Agnete (Solo-Sopran m. großem Orcheſter); 1928: Orgel-Konzert Nr. II in C-dur (B-A-C-H und Rondo mit großem Orcheſter); 1929: Südweſtlich des Douaumont (Melodrama mit Orcheſter und Schlußchor); 1930: Missa in D für Orgel und 4ſtimm. gem. Chor, Kantate: Straf mich nicht in Deinem Zorn (für Orcheſter, Chor und Orgel); 1931: Klavier-Konzert Nr. II, Es-dur mit großem Orcheſter; 1932: Das Paſſional. Abendfüllendes Chorwerk für 4ſtimm. gem. Chor, Solis und großes Orcheſter; Text von Ruth Schaumann; 1933: Klavierkonzert Nr. III in Es-dur mit Kammerorcheſter. Ferner Sololieder, Lieder a cappella und mit Klavierbegleitung, Lieder für gem. Chor und Männerchor. Weihnachtschöre und Lieder, Klavierſonate, Orgelpräludien, Variationen für Klavier, Fantaſietten für Orgel und Cello etc.

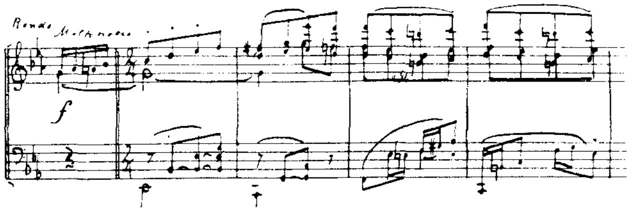
KLAVIER-KONZERT No. 2, ES-DUR:

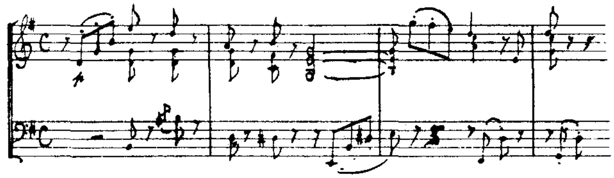
I. Satz: I. Thema: Das Klavier formt aus einem reißenden Thema:



einen Satz, der vom Orcheſter befeſtigt wird. Das folgende, liedförmige II. Thema:

bringt in kleinen, ſich ſteigernden Sätzchen die melodiſche Linie zuerſt im Klavier, die dann vom Orcheſter konzertant weitergeſponnen wird. Nach erfolgter Durchführung der beiden Themen erklingt an Stelle der Repriſe ohne Unterbrechung der 2. Satz in E-dur (Andantino con tenerezza).

Der 3. Satz iſt in Rondoform gehalten und ſchält ſich (ebenfalls ohne Unterbrechung) aus dem 2. Satz heraus. Das gedankliche Material des I. Themas:



vom Rondo iſt durch glänzende Paſſagen verbunden, während das II. Thema:

durchaus gemütlichen Charakter trägt. Die Verbindung des Rondos mit der nachfolgenden Repriſe (I. und II. Thema des 1. Satzes) vermittelt die Kadenz. Das Konzert klingt in einer breiten, hämmernden Koda aus.

*

HERMANN ERDLEN:

Geboren 1893 in Hamburg. Muſikaliſche Ausbildung vom Bernuth-Konſervatorium, dann bei Prof. Emil Krauſe (Kompoſition), Goby Eberhardt (Violine), Karl Goltermann (Klavier und Orgel) und W. Vilmar (Geſang). 1915—1918 als Kriegsteilnehmer im Felde. Lebt als Komponiſt und Muſikſchriftſteller in Hamburg.

Werke: „Passacaglia und Fuge“ über ein Thema von Erwin Lendvai op. 1 f. gr. Orch., 25 (1926 Symphoniepreis des Internat. Muſikpreisausſchreibens anl. der 150-Jahr-Feier d. amerikaniſchen Unabhängigkeit in Philadelphia, deutſche UA. Kiel 28); „Idyll“ (G. Falke u. Bibel) f. Sopr.- u. Alt-Solo, 4ſtg. Fr. (Kn.) Ch., Kammerorch., Orgel, 24/25 (UA. Hamburg u. KMD Karl Paulke); Suite op. 5 f. Viol. u. Klav., 26 (UA. 26 Hamburg); Pantomime „Der Gaukler und das Klingelſpiel“ (LI-SHAN-PE — Hans Leip) op. 12, 27 (UA. 29 Stadttheater Hamburg); Afrikan. Lieder (Aſchenborn) m. Klav., 27; „Gottſucher-Lieder“ (G. Schüler) op. 15 f. mittl. Singſt. u. Orgel, 27/28 (UA. 28 Hamburg); Vorſp. u. Muſ. z. „Alpenkönig und Menſchenfeind“ op. 16, 28 (UA. 28 Norag); Chor a cappella „Heimat und Vaterland“ (UA 28 Hamburg); Orch.-Suite a. d. M. z. „1000 Jahre Hamburg“ (UA. 28 Volksoper Hamburg); Muſik zu „Marienkind“ (Manfr. Hausmann) UA. 29 Norag; „Aufbruch“, ſymph. Marſch f. gr. Orch. UA. 29 Hamburg; Kantate „Herr Gott, ſtehe auf und erhebe deine Hand“ f. Soli, Ch. u. Orch., 29; Variationen über deutſche Volkslieder“ f. Kammermuſ., 29/30 (UA. Hambg. Bläſerquin-

tett); „Bunte Tanzsuite", 14 Volkstänze f. Orch. (Hofmeister), UA. 30 Hamburger Philharmonie; „Ad Kepleri gloriam" f. Orch., Bar.-Solo u. 6st. gem. Ch., UA. 30 Kepler-Gedenkfeier Hamburg; Niederdeutsche Volksballaden f. Soli, gem. Chor u. Kammerorch., UA. 30 Norag; „Requiem" (A. Thieme) f. Alt-Solo, Ch. u. Orch. (dem Gedenken der Gefallenen), 30/31, UA. Norag; Scherzo f. Fl., Klar., Fg. u. Klav. (Zimmermann), UA. 31 Hamburger Bläserquintett; „Tageslauf", Eichendorff-Kantate f. Solo-Sopr., gem. Ch. u. Kammerorch., UA. 32 Düsseldorf u. Bruno Stürmer; „Amboß oder Hammer" (Goethe) f. Ch. u. Kammerorch., UA. 32; „Das Dreikönigslied" (R. Walter) f. 3 Männerst. oder Männerchor u. Kammerorch., UA. 33 Norag; Chaconne f. Viol. u. Orgel, UA. 34.

Männerchöre a. d. Nürnberger Sängerwoche 27 u. 34; Musik zu den Reichssendungen (Stunde der Nation) „Helgoland" 33 und „Gorch Fock" 34; Herausgeber v. Richters Kammerorchester und Hofmeisters Volkstanzblättern; Volkstanzsammlungen gemeinsam mit Helms-Blasche 31/32; ferner Männer-, Frauen- und gemischte Chöre (a cappella und mit Instrum.), Kammermusik, zahlreiche Hörspielmusik, Lieder u. Gesänge mit Klavier usw.; „Der kleine Rosengarten", 117 Volkslieder v. Herm. Löns, sowie weitere Liedersammlungen zur Laute od. Git., aus denen vieles in den Volksmund übergegangen ist. Zum eigenen Schaffen volkstümlicher Lieder angeregt durch die Wandervogelbewegung, der er als Bundesführer und Kreisleiter angehörte.

Das auf dem Tonkünstlerfest zur Konzert-Uraufführung kommende Chorwerk „Zeit zu Zeit" ist im Mai 1930 entstanden. Die infolge technischer Mängel völlig verzerrte Ursendung fand am 20. Okt. 1930 in der Norag unter Leitung des Komponisten statt, der auch die meisten seiner Uraufführungen selbst dirigierte.

„ZEIT ZU ZEIT":

Dichtung von Alfred Thieme für Jugend-, Männer- u. gem. Chor und gr. Orch.

Vom Dichter wie vom Komponisten her ist das Werk zur chorischen Auseinandersetzung gemacht. Die Gegensätzlichkeit zwischen Alt und Jung, zwischen den Generationen gab die dialogisierende Form her. Aber es wird keine individualistische Zwiesprache geführt, sondern die alte Zeit wie die neue werden im „Wir" lebendig; und diese dauernde Polarität wird an unserer „Gegenwart" zum sinnfälligen Ereignis. Am Ende jedoch ist die Spannung gelöst in das höhere „Wir", das — als Synthese — die Volkheit umschließt, die Tatenlust der Jugend und die Weisheit des Alters bindet in das Bekenntnis:

„Wir Tausend und Tausend,
wir gläubige Flut,
wir an den Feuern
der ewigen Glut,
schmieden der Freiheit, hämmern dem Recht
der gütigen Erde das neue Geschlecht!"

Das klangliche Element der Musik Hermann Erdlens beruht zunächst auf der plastischen Realisierung der Gegensätze im entsprechenden Chor. Das Alter ist der Männerchor, die Jugend der Jugendchor und seine Erweiterung zum gemischten Chor. Die Aktualität und Realität der Gegenwart wird vom Sprecher betont. Das Orchester, dessen Besetzung ohne irgendwelche Extravaganzen auszukommen weiß, stützt, bindet und trägt das Ganze.

„Wuchtig und rhythmisch straff" beginnt das Werk mit einem Ostinato. Daraus löst sich in strophischer Wiederkehr und gesteigert das Lied des Glaubens der Jugend „Wir vor den Toren des Lebens" bis hin zum stolzen Ruf

„Zeiten müssen verfallen,
wenn wir die Städte durchziehn;
wenn wir aus Hütten und Hallen
unseres Weges wallen,
müssen die Sonnen erglühn."

phot. Fayer, Wien

Carl Schuricht

Der Festdirigent des Wiesbadener Tonkünstlerfestes

Robert Bückmann

Erwin Dressel

Georg Emmerz

Hermann Erdlen

Komponisten des Wiesbadener Tonkünstlerfeste

Hans Gebhard

Karl Höller

Karl Hoyer

Otto Jochum

Komponisten des Wiesbadener Tonkünstlerfestes

Hans Lang

Wilhelm Kempff

Karl Marx

Roderich von Mojſiſovics

Komponiſten des Wiesbadener Tonkünſtlerfeſtes

Harmoniſch iſt der Wechſel zwiſchen Dur und Moll beſtimmend; doch dieſes Schwanken mündet in einen E-dur-Akkord. Im melodramatiſchen Rahmen ſpricht die Gegenwart ihr hartes Wort. Sie weiß von Pflicht, Opfer und Verzicht, ohne die es keine Zukunft gibt. Knappe Orcheſtercrescendi unterſtreichen ihre Weiſung.

Dann aber meldet ſich das Alter, b-moll, „ruhig, bedrückt". In Dur antwortet die Jugend. Die Zwieſprache wird erregter. Reſignation (in moll) und Daſeinsfreude (in Dur) kämpfen miteinander, doch der Gegenſatz bleibt.

Orcheſterzwiſchenſpiel, ſtark rhythmiſch betont, der Werktagsſchritt. Die Rufe „Hört ihr den Schritt?" ſteigern ſich, imitatoriſch, bis zur Zwölfſtimmigkeit des gemiſchten Chores. Hier wird dann Gemeinſchaft:

der Jugendchor:

und dann die Alten:

„Brauſend donnern die Maſchinen". Farbige Impreſſion. Im Chor darüber die Einheit des arbeitenden Heeres, ſein Choral „Ding ſoll allen Menſchen dienen" (C-dur!).

Neue Mahnung der Gegenwart (Melodram, Sprecher). Aber das Alter fühlt ſich „zerbrochen in Wochen und Wochen der ewigen Pflicht". Die Jugend iſt unbeirrbar; „neuer Aufbruch, neue Tat!" Wieder Ausgang in C-dur.

Neues Melodram. Die Seelenloſigkeit und Unerbittlichkeit der Technik machen ihren Anſpruch geltend. (Gerade hier läßt der Komponiſt den Rhythmus des Fünfvierteltaktes auftreten, während er zuvor „einfachere" Maße benutzte). Da gibt es kein Ausweichen. Alter und Jugend ſingen zuſammen „Herz im Eiſen, Hirn im Eiſen".

Ein gewaltiges Crescendo im Melodram. Nochmals Antiphonie der Chöre:
Alter: „Wir ſind in dieſem Rauſch verbraucht"
und Jugend: „Wir ſind in dieſen Quell getaucht".

Abermalige Zuſammenfaſſung, harmoniſch von B-dur nach D-dur gehend

„Es werde aus der Menſchheit Mühn
der Erde junges Jubeln blühn."

Es bleibt dann bei der Siebenſtimmigkeit, bis ein Fugato beginnt

in breiter Steigerung zum „jedweden Glück" (C-dur).

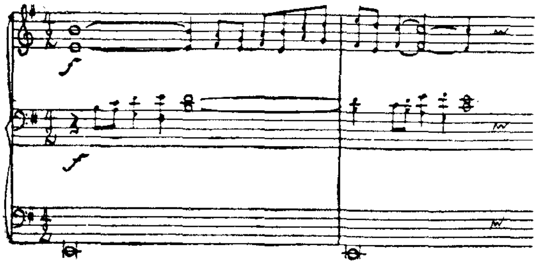
Der Schluß knüpft in neuer Sinnſetzung an den Anfang des Werkes an, wieder Marſchrhythmus. Aber nun ſind alle in ſeinem großen Gang vereint. Das Alte hat jetzt das erſte Wort. Die Jugend folgt. Der Schluß wächſt ſich bis zur Achtſtimmigkeit aus. In ſeinem C-dur ſind alle Spannungen aufgegangen.

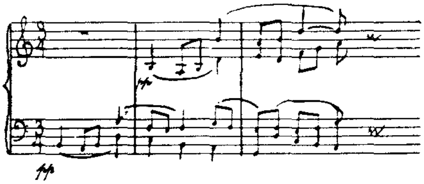
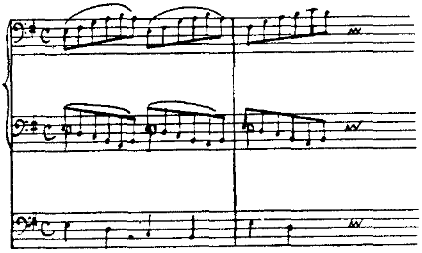
Es mag noch als nicht unwichtig angemerkt ſein, daß die fertige und ausgeführte Kompoſitionsſkizze das Datum des 7. Mai 1930 trägt. Dr. W. Ha.

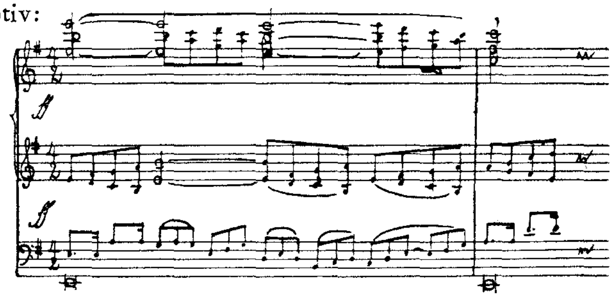
HANS GEBHARD:

Geboren 18. August 1897 zu Dinkelsbühl — an der Westfront Oktober 1917 schwer verwundet, in französischer Gefangenschaft bis März 1920 — hernach Musikstudium zunächst privat, dann an der Akademie der Tonkunst München (Komposition und Orgel) — nach der Reifeprüfung Meisterklasse für Komposition bei Prof. J. Haas — lebt z. Z. in Dinkelsbühl. —

FANTASIE FÜR ORGEL:

Die zur Aufführung gelangende „Fantasie für Orgel, op. 18" beginnt mit einer Art Präludium, bei dem sich zunächst über einem Orgelpunkt zwei Linienzüge von starker Gegenbewegung entwickeln:

Auf das *f* einsetzende Präludium folgt als Gegensatz die freie Fugierung eines punktierten Motivs aus dem *pp* heraus:

Diese wird auf dem Höhepunkt durch einen eingeschobenen, langsamen Satz mit folgendem Beginn unterbrochen:

Das hernach wieder aufgenommene fugierte Thema leitet über zu einem sehr bewegten Teil, dem auch die Gegenbewegung des Anfangsgedankens zugrunde liegt:

und der seinen Abschluß findet durch die Kombination der beiden Linienzüge des Präludiums mit dem punktierten Motiv:



KARL HÖLLER:

Geboren 25. Juli 1907 in Bamberg, entſtammt einem alten fränkiſchen Organiſtengeſchlecht. Beſuchte das hum. Gymnaſium bis zur Reifeprüfung. 1926 Studien bei Hermann Zilcher in Würzburg und Muſik- und Kunſtwiſſenſchaft an der Univerſität. Seit 1927 Akademie München. 1929 Reifeprüfung — Meiſterklaſſen Kompoſition, Dirigieren und Orgel (Joſeph Haas, Siegm. von Hausegger, v. Waltershauſen, Dr. Gatſcher). 1931 Felix Mottl-Preis für Kompoſition, Praktikant und ſeit 1933 Lehrer an der Akademie der Tonkunſt.

Bisher aufgeführte Werke: Tonkünſtlerfeſte Bremen 1931: Konzertino und Dortmund 1933: Tokkata, Improviſationen und Fuge f. 2 Klaviere; Bayr. Tonkünſtlerwochen 1930: Klavierquartett und 1931: Violinkonzert; Nürnberger Sängerwoche 1931: Media vita-Motette. Weitere Aufführungen bei den Internationalen Kirchenmuſikfeſten Frankfurt 1930 und Aachen 1934, Feſtwochen der Deutſchen Muſikſtudentenſchaft München 1929 und Berlin 1931, beim Muſikfeſt Bad Pyrmont 1933: Junges Deutſchland in der Muſik. An weiteren Werken ſind zu nennen: Orgelkonzert, Cembalokonzert, Hymne f. Männerchor, Bläſer und Orgel, Kammermuſik, Orgelwerke, Klavierſtücke, Lieder, Chöre, Rundfunkmuſiken (u. a. in der „Stunde der Nation").

DREI HYMNEN FÜR ORCHESTER:

Die „Hymnen für Orcheſter op. 18", welche Siegmund von Hauseger 1934 in München aus der Taufe gehoben hat, ſind aus dem unmittelbaren Erleben und Nachempfinden der alten gregorianiſchen Choralmelodien heraus entſtanden. In ſeiner Vierſätzigkeit hat das Werk ſymphoniſchen Charakter. Der 1. Satz — eine Tokkata über die Pfingſtſequenz „Veni Sancte Spiritus" — iſt formal eine Verquickung von Tokkata- und Rondoform (A 4/4 B 3/4 A 4/4 C 3/4 A 4/4). Für den 2. Satz, in welchem das Oſtergeſchehen geſchildert wird, iſt die Form des alten Ketten-Ricercare gewählt (a, b, c, d uſw. — wobei jeweils die Motive imitatoriſch eingeführt werden). Der 3. Satz iſt eine freigeſtaltete, myſtiſche Ausdeutung des alten „Ave maris stella", während dem Finale die Antiphon „Salve Regina" zugrunde liegt. An die Fantasia hierüber ſchließt ſich eine Fuge über das Salve Regina-Motiv.

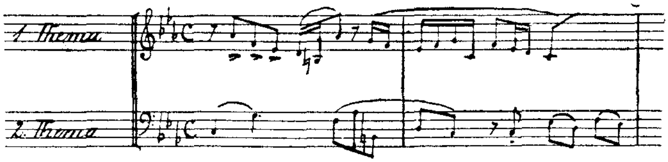
*

KARL HOYER:

Geboren 9. Januar 1891 zu Weißenfels a. Saale, ſtudierte 1907—11 in Leipzig bei Reger, Straube und Pembaur, ging 1911 als Organiſt der Ritter- und Domkirche nach Reval, 1912—1926 als Organiſt an die Hauptkirche zu St. Jakobi nach Chemnitz und wirkt ſeit 1926 als Organiſt an St. Nikolai und Lehrer am Landeskonſervatorium in Leipzig.

Erſchienen ſind 58 Werke für Orgel, Klavier, Kammermuſik, Orcheſter und Chor.

TOCCATA UND FUGE FÜR KLAVIER op. 49:

Das Werk iſt im Jahre 1925 komponiert. Auf die ſehr virtuos gehaltene Toccata folgt eine nach Art der Reger'ſchen Fugen aufgebaute dreiteilige Doppelfuge mit folgenden Themen:

*

OTTO JOCHUM:

Geboren 18. März 1898 zu Babenhausen/Schwaben, zunächst Ausbildung zum Lehrberuf an der Lehrerbildungsanstalt Lauingen; von dort weg Kriegsdienst in Rumänien und Frankreich. Nach Beendigung des Krieges: Musiklehrer an der Lehrerbildungsanstalt Lauingen, dann Lehrer und Organist in Augsburg; 1922, nach Gesangsstudium bei Albert Greiner, Aufnahme in dessen Singschulkollegium. 1922/23 pädagogische Studien an der Universität München. 1924—31 Kompositionsstudium bei Fritz Klopper, Heinrich Kaspar Schmid, Gustav Geierhaas und (mehrere Jahre) in der Meisterklasse Joseph Haas. Im Januar 1932 mit dem höchsten Staatspreis für Komposition, gestiftet vom Reichsministerium des Innern und Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, ausgezeichnet. 1. Sept. 1933: Direktor der Städtischen Singschule Augsburg (Nachfolger Albert Greiners).

Werke: Opus 1 (1928), heute opus 56, 2 Oratorien, 1 geistliche Oper, 1 Bühnenmusik, 1 Konzertpassacaglia für großes Orchester und Orgel, einige Kammermusikwerke; besonders aber chorisches Schaffen: 11 Messen, 150 Motetten, eine Reihe geistlicher und weltlicher Zyklen für gemischten, Männer-, Frauen- und Kinderchor; über 200 Volksliedbearbeitungen für Jugend- und Männerchor; Sololieder.

„DER SCHÜCHTERNE“:

Ein Tanz in sechs Runden für gemischten Chor a cappella nach Gedichten von Arthur Maximilian Miller, Werk 46. Entstehungsjahr 1933.

Eine Chorsuite in 6 Sätzen: 1. Munter, behend (quasi scherzando): Scherzoform. A = freier Doppelkanon, B = Trio mit musettenähnlichem Beginn und kontrapunktischer Durchführung, C = ausgebaute Reprise von A mit Umkehrung des 1. Themas; 2. Erregt, unruhig: wiederum dreiteilig — A und C = freie rezitativische Deklamation; B = harmonische Verdichtung der rezitativischen Linie mit Echowirkung und Oberchor; 3. Ruhig, fließend: Ein Tanz im Mondlicht mit wechselndem $^3/_4$-, $^5/_4$- und $^6/_4$-Rhythmus und dorischen Klangwirkungen; 4. Mäßig bewegt; frisch im Ton! Strophenlied: 2 Strophen mit je einem Kopfmotiv mit Oberchor, an das sich ein kanonisch durchgeführtes drängendes Triolenmotiv schließt; 5. Möglichst rasch (Vivace): Wiederum strophischer Bau in zwei Aufgesangsstrophen, dann strenger Doppelkanon in der Abgesangsstrophe; 6. Breit und festlich ausladend: Dreiteilige Liedform. A: Über einem dreistimmigen harmonischen Unterbau (Tenöre und Bässe) eine in Oktaven geführte Melodie; B: ein belebter und sich immer mehr steigernder vierstimmiger Mittelsatz; C: ausgebautes A (sechsstimmig) mit abschließender Coda.

*

WILHELM KEMPFF:

Geboren 25. November 1895 zu Jüterbog. Musikstudium bei seinem Vater MD Wilhelm Kempff, an der Hochschule für Musik zu Berlin bei Heinrich Barth (Klavier) und Robert Kahn (Komposition) und an der Universität. Ab 1924 mit 1929 Direktor und Professor für Klavierspiel an der Hochschule für Musik in Stuttgart. Konzertreisen.

Werke: Geistliche Chöre (Psalm 84, Das Vaterunser, Te Deum u. a.), Klavierquartett, Klavierwerke, Sonate für Violinsolo, Szenisches Mysterium: „Von der Geburt des Herrn“, „Der Totentanz“, Opern: König Midas, Familie Gozzi, 2 Symphonien u. a.

VIOLINKONZERT IN G op. 38:

(1932, Jean Sibelius gewidmet, uraufgeführt in Darmstadt von Georg Kulenkampff, Hans Schmidt-Isserstedt.)

1. Satz. Allegro risoluto. Zu den beiden kontrastierenden Hauptgedanken: a) einem kontrapunktierenden (in dreimaligem Sextensprung gegliedert), b) einem breitausgesponnenen Gesangsthema mit liturgischem Einschlag tritt c) ein scharfgezacktes, in Quarten niederstürzen-

des Motiv, das dem ganzen, auf breite Flächenwirkung gestellten Satz gleichsam als Motto dient und je nach seiner Stellung zu a) und b) umgedeutet wird. Es beschließt so auch nach einer organisch eingeführten Solokadenz im vollen Unisono den Satz.

2. Satz. Andante con variazioni. Das in melancholisches Molldur gehüllte Thema wird in drei Variationen abgewandelt. In der 1. Variation umspielt die Sologeige das von der Oboe intonierte Thema. In der 2. Variation (Danza finlandese) — eine kleine musikalische Huldigung an den großen finnischen Komponisten — werden Erinnerungen an die Bauerngeiger des Nordens wach. Nach Art der Vorgeiger eröffnet der Solist den Tanz, das Streichorchester sekundiert *ff* einfallend. Eine zarte, von stockenden Rhythmen eingefaßte Cantilene (Geige und Soloflöte) leitet im Intermezzo zu der 3. Variation über, die gleich einer Frage verklingt.

3. Satz. Introduzione. Poco Maestoso. Rondo: Allegro giocoso. In der Introduktion erscheint, diesmal von der Trompete gebracht 1c) wie ein Weckruf. Noch verschließt sich ihm die auf der G-Saite improvisierende Sologeige. Abermals wird das Quartenmotiv intoniert. Nur ganz zögernd setzt sich in den Bratschen ein neuer Rhythmus, der des Rondos, durch, bis ihn die Sologeige unter schwirrenden Streichertrillern aufnimmt und, ihn zum selbständigen Thema 3A formend, jubelnd in die Höhe trägt. Konzertierend setzt sich die Geige mit den Rondo-Themen B und C, in denen alles auf lichte Heiterkeit gestellt ist, auseinander. Noch einmal vor der letzten Reprise meldet sich 1c), wird aber von der alles überstrahlenden Helligkeit aufgeschluckt. Auch die energisch einsetzende Solokadenz mündet nach einem Spiel mit der kleinen Flöte in den schwebenden Rhythmus von 3C. Eine kurze Stretta führt den fröhlichen Beschluß herbei: an der Leiter von 3A klettert die Geige in höchste Höhen.

*

HANS LANG:

Geboren 20. August 1897 in Weiden (Oberpfalz), 1916 human. Gymnasium in Eichstätt absolviert, 1916—18 Soldat, 1919 Freikorps Oberland, Universität München (Germanistik), 1920 Lehrerbildungsanstalt Eichstätt absolviert, 1921—24 Akademie der Tonkunst in München (Orgel, Chordirigieren, Kontrapunkt, Meisterklasse bei Joseph Haas), 1924 bis 1927 Volksschullehrer in Eichstätt, 1927—30 Lehrer für Theorie und Musikpädagogik an der Rheinischen Musikschule in Fürth.

Werke: Es liegen bisher veröffentlicht vor: op. 4 Drei Madrigale für 5stimmigen Männerchor mit Klarinette und Bratsche, op. 8 Zwei Goethe-Chöre für Männerchor, op. 9 Krippenspiel, op. 11 Drei Männerchöre für 7—8 Stimmen, op. 14 „Östliche Weisen" für Männerchor, op. 17 II „Drei himmlische Schreine" für Männerchor, op. 18 a „Ackersegen" für 12-stimmigen Männerchor, op. 19 Vier Weihnachtslieder für 3stimmigen Männer-, Frauen- oder gemischten Chor, op. 20 „Jahreswende" für Chor und Begleitung, op. 24 Zwei Goethe-Chöre für Männerchor, op. 25 „Nemt, frouwe, disen kranz!" ein Zyklus nach Walter von der Vogelweide für 4stimmigen gemischten Chor und Tenorsolo, op. 28 Zwei Motetten für 4stimmigen Männerchor, op. 29 Bethlehemspiel, op. 33 Kinderlieder, vier Hefte, op. 34 „Ave, Jungfrau schön" fünf Marienlieder für eine Solostimme, gemischten Chor ad lib. und Orgel, op. 35 a Kinder-Singmesse I, op. 36 Motette „Gott ist in mir das Feuer" für Männerchor, „Wenn's die Soldaten" für gemischten Chor, Acht fränkische Volkslieder für Männerchor, Die „Singlade" mit Markus Koch, Drei Volkslieder für Männerchor, Chöre im „Lobedabuch", im „Volksliederbuch für die Jugend" und im „Mainzer Singbuch".

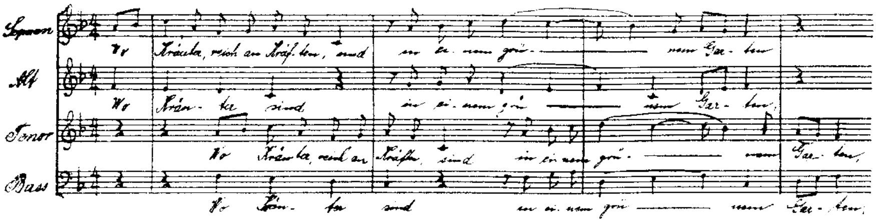
„NEMT, FROUWE, DISEN KRANZ":

Ein Zyklus von fünf Gesängen nach Gedichten von Walther von der Vogelweide für 4stimm. gem. Chor und Solo-Tenor op. 25.

Daraus: Nr. 2 „Der kluge Gärtner".

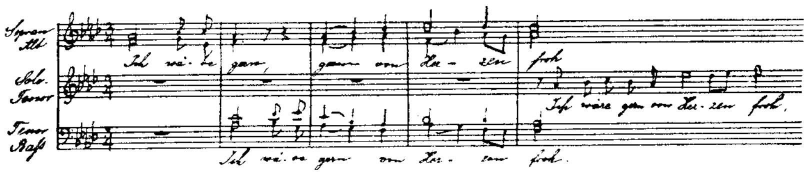
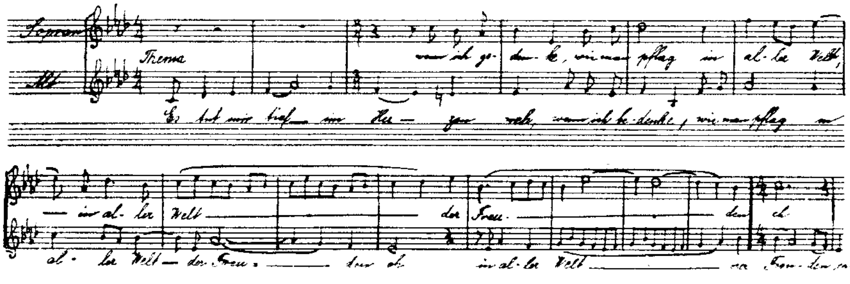
Wo Kräuter, reich an Kräften, ſind
in einem grünen Garten,
die ſoll ein weiſer Gärtnersmann
nicht laſſen frei von Hut.
Er ſoll ſie wie ein ſpielend Kind
achtſamen Auges warten.
Viel Herzensfreude hängt daran
und bringt auch hohen Mut.

Erhebt ſich Unkraut mächtig,
reiß' er es aus bedächtig
— ſonſt wird es ihm zu mächtig —
und acht', ob nicht ein Dorn
mit Liſt ſich will verbreiten:
den ſuch' er abzuleiten
vom guten Kraut beizeiten,
ſonſt iſt die Müh verlor'n.



Nr. 5 „Unluſt der Zeit".

Ich wäre gern von Herzen froh,
nur daß ich wäre froh allein.
Nun, da ſie alle trauern ſo,
wie möchte ich da fröhlich ſein?
Es tut mir tief im Herzen weh,
wenn ich gedenke, wie man pflag
in aller Welt der Freuden eh.
Weh, daß ich nicht vergeſſen mag,
wie fröhlich ſonſt die Leute waren!

Ich lachte nimmer, außer wann
es Keines Auge ſehen kann.
Wie fröhlich ſonſt die Leute waren!
Froh konnt' der Frohe da gebaren
und entgegen jauchzen wonnevoller Maienzeit.
Ja, ſoll das nimmermehr geſcheh'n,
betrübt's mich, daß ich's je geſeh'n.

Aus der Fuge:

KARL MARX:

Geboren am 12. November 1897 zu München. Nach Absolvierung der Oberrealschule studierte er zwei Semester Naturwissenschaften. 1917 wurde er Soldat, 1919 kehrte er aus englischer Kriegsgefangenschaft zurück. Dann begann er mit dem Studium der Musik, zunächst bei Karl Orff, später an der Akademie der Tonkunst, wo vor allem Beer-Walbrunn und Hausegger seine Lehrer waren. Seit 1924 ist er als Lehrer an der Akademie tätig, zugleich seit 1928 Chorleiter und Dirigent des Münchener Bachvereins (siehe auch Karl Marx-Heft der ZFM Mai 1931).

W e r k e : op. 1 Drei gem. Chöre nach Liedern von Rilke, op. 2 Gebete der Mädchen zu Maria (Rilka) f. Sopr. u. Str.-Sext., op. 3 Vier Madrigale f. gem. Chor a capp., op. 4 Drei Gesänge für gem. Chor (Morgenstern), op. 5 Konzert in a-moll für 2 Violinen und Orchester, op. 6 Motette nach dem Stundenbuch von R. M. Rilke für gem Chor, op. 7 Streichquartett, op. 8 Rilke-Kreis (5 Lieder für eine Singstimme mit Klavier), op. 9 Klavierkonzert e-moll, op. 10 Bratschenkonzert c-moll, op. 11 Zwei Gesänge für gem. Chor (Rilke).

MOTETTE FÜR CHOR A CAPPELLA „UM DIESE WELT“:
op. 15, 2.

Das Werk entstand im Jahre 1932. Von einer Analyse nahm der Komponist wegen der Kürze und einfachen diatonischen Haltung des Werkes und seiner sehr übersichtlichen, dem Texte folgenden Gliederung Abstand. Der Text ist einem längeren Gedicht („Gedenket des Todes“) aus dem „Deutschen Psalter“ von Will Vesper entnommen.

*

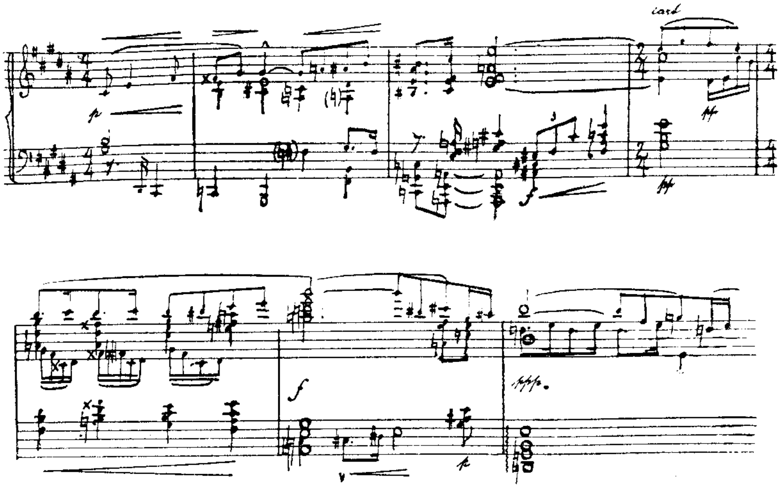
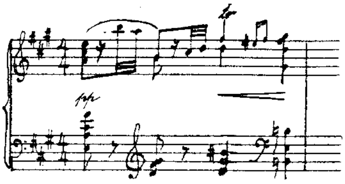
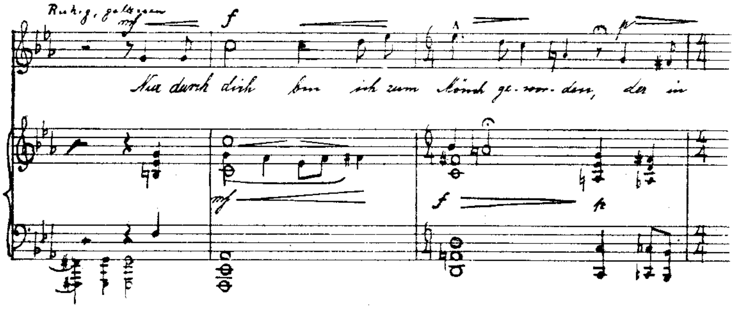
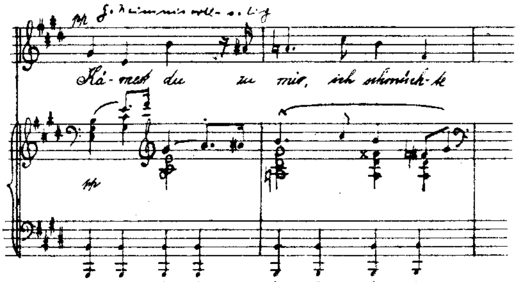
RODERICH VON MOJSISOVICS:

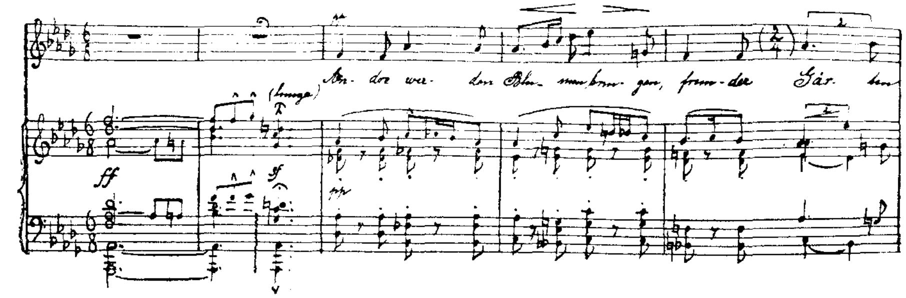
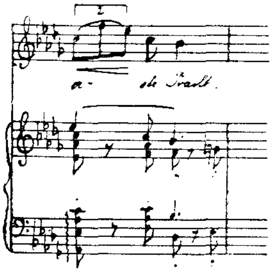
Geboren 10. Mai 1877 in Graz; seine Vorfahren a l l e r Linien sind seit der Reformation lutherisch (früher katholisch). Er war Schüler E. W. Degners, Otto Klauwells, Franz Wüllners und Ludwig Thuilles, wirkte als Vereinsdirigent, Musiklehrer und Musikschriftsteller in Brünn, Wien, Pettau, Leipzig und Graz, daselbst 1911—1931 Konservatoriumsdirektor (s. auch R. von Mojsisovics-Heft der ZFM August 1932).

W e r k e : 5 Symphonien, 2 Ouvertüren, Kantate „Eine Weihnachtskantilene“, Totenmesse für die Untergegangenen des deutschen Auslandgeschwaders, Violinkonzert, 2 Kammerklavierkonzerte, Streichtrio, 3 Streichquartette, Orgel- und Klavierwerke, Chöre, Lieder, und der Hauptsache nach Bühnenwerke: 8 Opern (darunter 3 Einakter), 5 Melodramen und Schauspielmusiken, 2 Tanzspiele. M. ist meist sein eigener Librettist und schrieb auch zu Mozarts 1928 in Graz entdecktem Ballett „Die Liebesprobe“ ein neues Buch.

„TRÄUME AM FENSTER“:
Für Tenor und großes Orchester. W. 56. Dichtung von Robert Graf in Graz.

Den Liederzyklus „Träume am Fenster“ (komponiert 1919, instrumentiert 1928) faßte ich bildhaft auf: Der sieche Ritter entbrennt in sehnsüchtiger, aber entsagender Liebe zu dem schönen Mädchen, das er von seinem Fenster aus beobachtet. Uraufführung: Graz 13. Mai 1930 im Stadttheater. Symphoniekonzert „Steirische Tondichter“, Leitung: Oswald Kabasta, Tenorsolo: Dr. Riedinger-Wien.

Hauptgedanken (Nr. 1 und Schluß):

Überleitungsmotiv Nr. 1 und 2:

Nr. 5:

Nr. 8:

In freiem Vortrage (Ruhig beginnen)

*

FRANZ MOSER:

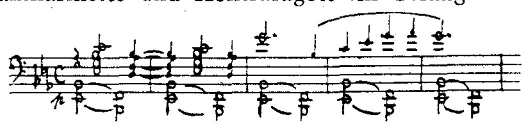
Geboren am 20. März 1880 in Wien. Er war Schüler von Hermann Grädener, Robert Fuchs, Josef Schalk und Ferdinand Löwe. Lebt in Wien und ist Professor für Klavier an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst, sowie Lektor an der Universität.

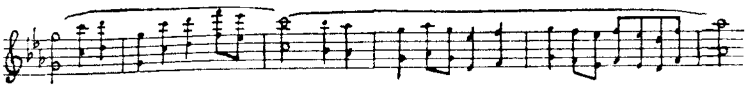
Werke: 4 Symphonien, 4 Messen, 2 Suiten für Streichorchester, 1 Nachtmusik und ein „Triptychon“ für Streichorchester, 4 Streichquartette, 1 Streichsextett, 1 Klavierquintett, 1 Klavierquartett, eine Symphonie für 9 Soloinstrumente, eine Serenade für 15 Blasinstrumente, eine Suite für 17 Blasinstrumente, ein Trio für 2 Oboen und Engl. Horn, ein symphonisches Vorspiel für Orchester, ein Scherzo in A-dur für Orchester, ein phantastisches Scherzo in e-moll für Orchester, eine Rhapsodie für Orchester und 4 Solostimmen, ein symphonisches Gedicht „Mittag und Ewigkeit“ für Orchester und kl. Chor, ein Konzert für Violoncello und Orchester, ein fünfaktiges Melodram „Das Märchen“, Ballettmusiken, Klavierstücke, zahlreiche Lieder, Frauen-, Männer- und gemischte Chöre u. a. m.

SUITE FÜR 17 BLASINSTRUMENTE:

Besetzung: 3 Flöten (3. mit Piccolo), 2 Oboen, Engl. Horn, Klarinette in Es, 2 Klarinetten in B, Baßklarinette in B, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner.

Erster Satz: Präludium.

Über Quinten von Baßklarinette und Kontrafagott ein Gesangsthema des I. Horns:

das alsbald von der 1. Oboe und in einem Wiederholungsteil vom ganzen Bläserchor übernommen und fortgeführt wird. Den lebhafteren Mittelteil des dreiteiligen Stückes beherrscht ein 2. Thema:



zuerſt von Flöte und Oboe über ſynkopierten Akkorden der Hörner, dann von den Klarinetten und endlich von den geſamten Bläſern vorgetragen. Eine Rückleitung über den Orgelpunkt B führt eine Repriſe herbei und das Stück klingt mit einem Orgelpunkt auf der Tonika in mildem Es-dur, in das ſich als fremde Elemente c und f einmiſchen, aus.

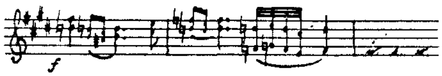
Zweiter Satz: Gigue.

Ein luſtiges, ſehr bewegliches Thema:

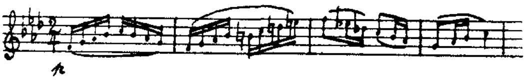
wird nach Art einer Fugenexpoſition zuerſt von der Oboe, dann von der Flöte, dann vom Fagott, Horn und Klarinette gebracht, begleitet von doppelten und dreifachen Kontrapunkten. Durchgeführt durch alle Inſtrumente mit immer neuen Klangkombinationen, erſcheint das Thema in der Umkehrung und das kontrapunktiſche Spiel beginnt von neuem, bis mit einer kräftigen Kadenz der Abſchluß erreicht iſt.

Dritter Satz: Sarabande im alten Stil.

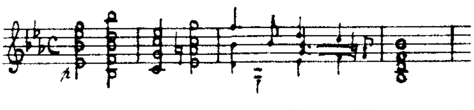
Dieſes Stück iſt in der dreiteiligen Form gehalten; dem Thema:

folgt ein Mittelteil mit kontraſtierendem Gedanken:

der III. Teil iſt eine Repriſe des I.

Vierter Satz: Scherzo.

Einer Einleitung im $^{3}/_{4}$-Takt, deſſen Motive aus dem Trio ſtammen, folgt das eigentliche Scherzo, ein Allegro bizzaro in f-moll, $^{2}/_{4}$-Takt:

Ein Trio in Des-dur, $^{3}/_{4}$, ſchließt ſich an, worauf eine Wiederholung des I. Teiles mit freien Umbildungen folgt.

Fünfter Satz: Thema mit Variationen.

Das Thema:

beſteht nur aus 9 Takten. Die Variationen ſind nicht ſolche im alten Sinne des Wortes, Umbildungen eines Hauptgedankens, ſondern immer neue und freie Erfindungen.

1. Variation (Allegretto, Es-dur, $^{3}/_{4}$). Sie iſt aus dem Thema entwickelt, die melodiſche Führung zunächſt dem Horn zugewieſen. In graziöſem Rhythmus übernehmen die Holzbläſer die Fortführung.

2. Variation (Allegro, Es-dur, $^{2}/_{4}$). Frei aus der 1. Variation gebildet und den 4 Hörnern, welche mit den Klarinetten und Fagotten alternieren, zugeteilt.

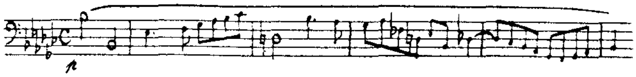
3. Variation (Andante, As-dur, $^{4}/_{8}$). Die Melodie nach Art eines Wiegenliedes wird zuerſt von der Oboe, dann von Oboe und Flöte gebracht, begleitet von zarten Akkorden der Klarinetten und umſpielt von Figuren der Baßklarinette.

4. Variation Eine Muſette. (Moderato, Des-dur, $^{2}/_{4}$). Gedämpfte Hörner leiten ſie mit dem Mundharmonikaeffekt ein. Auf der ruhenden Quinte Des — As der Fagotte, die ſich mit den 4 Klarinetten zum Dudelſack verbinden, führt die Oboe groteske Kapriolen aus. Unmittelbar ſchließt ſich an die

5. Variation (Andante, Des-Dur, $^{6}/_{8}$). Über den vier gedämpften Hörnern und zerlegten Akkorden der Klarinette ſchwebt die kleine Flöte, eine Art Spieldoſenmuſik imitierend.

6. Variation (Adagio, quasi Andante, Ges-dur, $^{4}/_{4}$). Über ruhenden Akkorden der Hörner in tiefer Lage eine ſehnſüchtige Melodie des Engliſch-Horns, die von der Klarinette übernommen wird und ſich dann mit dieſer zum Duo verbindet.

Finale. Fuge (Andante, es-moll, $^{4}/_{4}$). Thema:



Sie iſt in der dreiteiligen Form abgefaßt. Der Expoſition folgt ein Abſchluß auf der Mediante Ges, der II. Teil bringt Halbengführungen, der III. Teil mehrfache Engführungen und die Umkehrung des Fugenthemas, bis ein Orgelpunkt auf der Dominante B erreicht iſt. Ein lebhafter, menuettartiger Satz (Allegro, Es-dur, $^{3}/_{4}$) führt zum Abſchluß des Werkes.

*

GOTTFRIED MÜLLER:

Geboren 8. Juni 1914, als dritter Sohn des Pfarrers Adolf Müller in Dresden, beſuchte daſelbſt die Volksſchule und das Gymnaſium zum hl. Kreuz; ſtudierte bei Profeſſor Tovey in Edinburg und bei Profeſſor Straube und Prof. Martienſſen in Leipzig.

Werke: „90. Pſalm" für ſechsſtimmig gemiſchten Chor und großes Orcheſter; „Variationen und Fuge über ein deutſches Volkslied (Morgenrot)" für Orcheſter, op. 2; 8 Orgelchoräle, op. 3; „Neue Geſänge für die deutſche evangeliſche Chriſtenheit"; „Deutſches Heldenrequiem" für vierſtimmig gemiſchten Chor und großes Orcheſter, op. 4.

Der „Pſalm" wurde 1932 von Fritz Buſch in der Dresdner Oper uraufgeführt, und im Herbſt von ihm in der Dresdner Kreuzkirche wiederholt; die Variationen wurden u. a. in Berlin (Furtwängler), Leipzig-Gewandhaus (Jochum), Wiesbaden (Elmendorff) aufgeführt, die Uraufführung erfolgte bei dem deutſchen Abend des internationalen Muſikfeſtes in Venedig, 1932 (Buſch).

DEUTSCHES HELDENREQUIEM:

Das Deutſche Heldenrequiem, Worte von Klaus Niedner, gliedert ſich in 5 Abſchnitte:

a) ziemlich langſam, nach und nach etwas bewegter

Über dem Grabe iſt nicht Nacht,
Das eines Mannes iſt, der im Kampfe fiel.

b) allegro agitato (Fuge)

Denn ſehen die nicht das Morgenrot,
Die da kämpfen, weil ſie leben,
Und die da ſterben, weil ſie kämpfen?

Aber ihr Mut iſt wie ihr Schwert
Und ihr Tod iſt wie das Licht.

Choralkantusfirmus im Orcheſter: Chriſt lag in Todesbanden

Was aber iſt gewaltiger als der Mann,
Der gewaltiger iſt als der Tod.

c) poco adagio agitato

Heilig iſt uns die Erde, um die ſie fielen;
Denn ſie iſt ewig wie ihr Glaube.
Aber wir ſind ängſtlich und ſchwach,
Bis wir auch ſterben können, um zu ſiegen.

d) allegro moderato

Doch unſere Väter glaubten an uns,
Und ſchon wieder hallen die Straßen
Vom Gleichſchritt der Männer —

e) wie im Anfang

Und unſere Augen ſenken ſich über den Hügeln,
Wenn in den Morgen die Flammenzeichen rauchen — —.

*

WERNER PENNDORF:

Ich bin am 31. Januar 1910 in Leipzig geboren; 6 Jahre lang, von 1920—26 war ich Thomaner und empfing in dieſer Zeit erſte muſikaliſche Anregungen. Vor allem wurde ich früh vertraut mit Bach. 1928 ging ich zum Kirchenmuſikaliſchen Inſtitut, Leipzig, als Schüler Herrn Prof. Dr. Straubes. Es iſt ſchwer zu ſagen, wie tief der Unterricht bei dieſer hervorragenden Perſönlichkeit umgeſtaltend wirken kann. Jedenfalls verdanke ich dieſer Zeit viel, beinah alles. Anregungen für choriſches Schaffen bekam ich immer erneut durch Kurt Thomas. In dieſen Jahren entſtanden erſte Motetten. Vor allem aber viel Kammermuſik, auch Klaviermuſik. Der Mitteldeutſche Rundfunk führte eine Klarinettenſonate und Lieder auf. 1931 ſpielt Prof. Högner: Trioſonate für Orgel. Indeſſen bekomme ich neue Anregung durch moderne Klavierliteratur von Herbert Schulze. Die praktiſche Chorarbeit bei Thomas erzieht zu immer beſſeren Verſtändnis. Es entſtehen zwei größere Motetten: Motette für Chor (1) (nach Münzertexten), Motette für Chor (2) (Bibeltext). 1933 beendete ich das Studium. Als Kantor und Organiſt bin ich jetzt in Bremen an St. Martini angeſtellt. W. P.

MOTETTE FÜR CHOR
(nach Worten von Thomas Münzer):

Das Werk iſt nur denkbar und zu verſtehen aus der Haltung des Textes. Das Wort, die Tendenz des Inhaltes, iſt alles. Darum auch die Schärfe und Härte der Tonſprache. Ein Chorwerk nicht zum Anhören, ſondern zum tiefen Miterleben, aufmerkſam und zutiefſt erregt, denn: jeder iſt gemeint.

Der Anfang, gleichſam die Überſchrift, in großem Uniſono, wird großartig und mit Überzeugung vorgetragen.

Der erſte große Satz iſt eine Fuge: „denn der Stein, vom Berg geriſſen, iſt groß geworden“. Das eckige und ſchwerſte Thema wird mit der dem Text entſprechenden Härte von allen Stimmen durchgeführt. Dazwiſchen kommt öfter halblaut, beinahe geſprochen und immer ſehr vorſichtig: „und die armen Leute und die Bauren ſehen ihn viel ſchärfer an denn ihr“. Zu allmählicher Steigerung durch Themenhäufung am Ende (in gerader Bewegung, Umkeh-

rung und Vergrößerung) ſchließt die Fuge. Es folgt ein kurzes, freies und weit ſchwingendes Sopran-Solo. Die Ratloſigkeit und Unſtetigkeit wird vom ganzen Chor breit, wuchtig beantwortet mit klaren, direkten Worten: „Drum ihr hohen Regenten vom Reich, hebt das Regiment bei der Wurzel an . . ."

Der zweite Hauptſatz iſt ein mit aller Schärfe hinausgeſchrieener Zerſtörungswille des Ungöttlichen, „Abgöttiſchen". Der Chor ſingt in dauernd ſich ſteigernder Erregung. Fanatiſch und anklagend am Ende: „ihr führt doch ſonſt bald einen Krieg. Warum?"

Sehr weich fängt der letzte Teil an. Weich, warm und voll gläubiger Zuverſicht. Manche: „es dünkt unzählige Leute eine mächtige Schwärmerei zu ſein . . .", andere: „ach, ja ſeht"; und feierlich freudig geradezu dann: „es iſt dennoch ein feiner Glaube . . . und er wird wohl ein herrlich Volk erzeugen". Ein ſchönes und tiefes Bekenntnis, in unvergleichlicher Weiſe von Münzer naiv und gläubig ausgeſprochen. Von ebenderſelben Tiefe ſind die „Worte am Schluß". Der ganze Chor verharrt im *pp* auf einem Ton und deklamiert langſam und verhalten (auch zitternd oder mit Bange); nur eine Linie (im Alt) ſteigt chromatiſch nach oben und geſpannt hören wir die letzten Worte: „Wir müſſen um das Sakrament der Erde ringen. Amen."

*

ADOLF PFANNER:

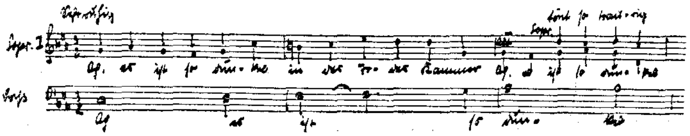
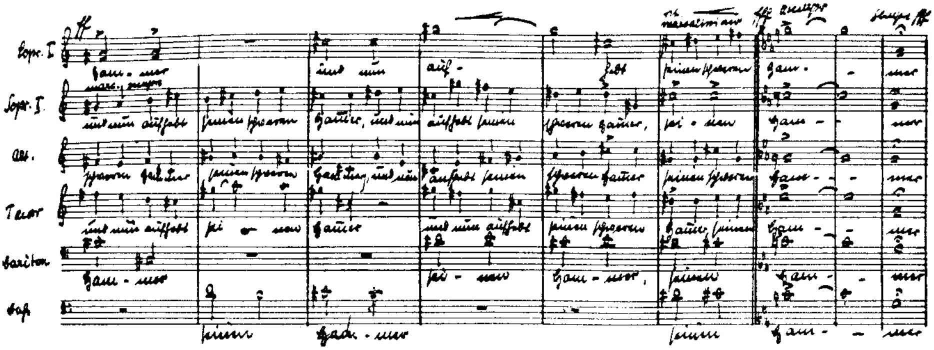
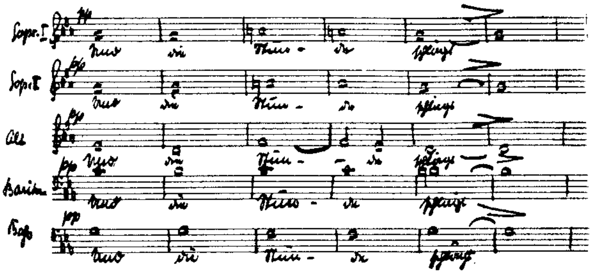
Geboren 24. Mai 1897 in Weſterheim (Schwaben) als Sohn eines Lehrers; erſte muſikaliſche Unterweiſung im Elternhauſe, ab 1910 Beſuch der Lehrerbildungsanſtalt Paſing, ſeit 1919 in München, Kompoſitionsſtudium bei Gottfried Rüdinger, Lehrer an der Akademie der Tonkunſt in München.

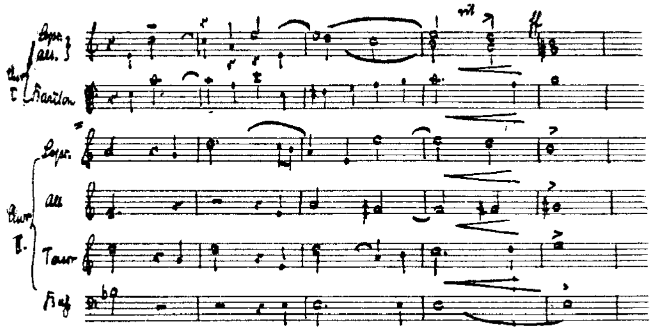
Werke: Lieder, Kammermuſik, Chor- und Orcheſter-Werke (aufgeführt an eigenen Kompoſitionsabenden, Tonkünſtlerwochen, im Rundfunk uſw.). Die in Wiesbaden zur Aufführung gelangenden Chöre wurden ſchon bei der Bayeriſchen Tonkünſtlerwoche 1930, auf dem Internationalen Muſikfeſt (Abt. Kirchenmuſik) in Wien und am Münchener und Frankfurter Sender u. a. O. aufgeführt.

GEISTLICHE GESÄNGE
für gemiſchten Chor, Werk 27, Nr. 1—3:

Der Satz dieſer Chöre iſt polyphon, doch behält der vertikale Zuſammenklang der Stimmen ſeine harmoniſch funktionelle Bedeutung. Die Akkordbildungen ſind — als halb zufällige Ergebniſſe — nur reicher und vielfältiger, diſſonanzkräftiger und farbiger. Die Bevorzugung kirchentonartlicher Wendungen (Nr. 2 ſteht in der phrygiſchen, Nr. 3 in der äoliſchen Tonart), die im Fortiſſimo häufige Gepflogenheit des überkreuzten Oktavierens von Frauen- und Männerſtimmen, die mitunter aufgeſuchten Leerklang-Abſchlüſſe und einige für gewöhnliche Begriffe kühne Fortſchreitungen verſtärken die Herbheit dieſer ſtreng diatoniſch gehaltenen Muſik.

Trotzdem iſt den Chören ein ausgeſprochen romantiſcher Zug eigentümlich. Die aufgebotenen Mittel dienen keinesfalls bloß einer mehr oder minder konſtruktiven Abſicht, ſondern in erſter Linie der Entwicklung einer klaren, in ſich geſchloſſenen und dem Inhalt der Texte angepaßten Stimmung.

So wird im dritten Chor („Der Tod") die ſchwere und dunkle Bedrücktheit, die dem textlichen Vorwurf entſpricht, ſchon gleich zu Anfang in der Gegenüberſtellung des melodiſch matt bewegten Sopran-Motivs und der breiten Baß-Notengänge verſpürbar:

Mit dem etappenweisen Einsatz der Einzelstimmen wird das Bewegungsbild dann immer reicher und lebendiger, bis es sich schließlich aus der dumpfen Stimmung des Anfangs ganz ablöst und über den Marcato-Schritten der Worte „aufhebt seinen schweren Hammer" zu einem männlich großen und mächtigen Höhepunkt aufsteigt.

Dieser bricht mit einer Generalpause ab. Ein harmonisch-homophon gehaltener Pianissimo-Zwischensatz folgt mit der letzten Textzeile:

Dann wird der Gedanke des Anfangs, aus dem sich alles natürlich und wie von selbst herausgesteigert hat, in aller Einfachheit wieder aufgenommen und frei und behutsam zu einem versterbenden Epilog umgedichtet.

Diese Anlage, die dem Ganzen die Ruhe und Rundung einer in sich fertigen Form verleiht, ist auch den zwei anderen Gesängen eigen. Nr. 2 („Hinunter ist der Sonne Schein") stützt sich auf die Gegenüberstellung zweier Chöre, die sich zunächst nur ablösen, dann aber gegenseitig gewaltig steigern:

um sich schließlich im mannhaft frommen Gebet des Mittelteils zu verbinden. Nr. 1 („Schönheit dieser Welt vergehet") ist melodisch beweglicher und im Ausdruck flüchtig dahinströmend, bis der Wendepunkt der textlichen Diction die Eilfertigkeit mit einer kräftigen Marcatostelle hemmt, worauf der Anfang verhallend wieder aufklingt. Dr. Gerheuser, München.

HEINZ SCHUBERT:

Geboren Dessau 1908. Abitur Dessau 1926. Privatschüler von A. Seidl und F. v. Hoeßlin. 1926—29 Akademie der Tonkunst München. Meisterschüler von S. v. Hausegger und J. Haas. 1929—31 Correpetitor Stadttheater Dortmund. 1931—33 II. Kapellmeister Stadttheater Hildesheim. Seit 1933 musikal. Oberleiter Grenzlandtheater Flensburg (s. auch Heinz Schubert-Heft der ZFM März 1934).

Musikfeste: 60. Tonkünstlerfest Königsberg („Sinfonietta") 1930. 62. Tonkünstlerfest Zürich („Hymnus") 1932. 64. Tonkünstlerfest Wiesbaden („Trio") 1934. Internat. Musikfest Pyrmont 1930 („Kammer-Concertino").

Werke: vocal: „Krippenmusik" 1927 (Sopran-Solo, gem. Chor, Horn, Klar., Streichtrio, Orgel), „Abend" 1928 (Alt und Kammer-Orchester), „Te deum" 1929 (5 Frauenstimmen, Doppelchor a cappella), „Geistliche Hymnen" 1929 (Bariton und Orgel), „Choräle vom Tod" 1929 (Baß und Orgel), „Fünf a cappella-Motetten" (1928—33 (gem., Männerchor mit Sopran-Solo und Bariton-Solo), „Hymnus" 1930—31 (Sopran-Solo, gem. Chor, Orchester, Orgel; bisher 25 Aufführungen), „Die Seele" 1932 (Alt und Orchester oder Orgel); instrumental: „Sinfonietta" 1929 (für Orchester), „Kammer-Concertino" 1929 (Klavierquartett), „Concertante Suite" 1931—32 (Violine und 2 Flöten, Oboe, Streicher), „Lyrisches Konzert für Bratsche und Kammerorchester" 1933, „Kammer-Sonate" 1933 (Streichtrio).

KAMMER-SONATE
(für Violine, Viola, Violoncello):

Entstanden Hildesheim Winter 1932—33. Bewußte Betonung linearer Klarheit und Prägnanz.

I. Un poco maestoso e sostenuto. Präludium-Charakter. — Dreimalige Entwicklung des thematischen Ablaufes, jedesmal in eine Cadenz-Betonung mündend, — beim I. Mal kurze Cadenz, — beim II. Mal größere Cadenz-Periode (poco adagio) — beim III. Mal in einen Toccata-Satz auslaufend, mit großer Höhepunkt-Entwicklung und Zusammenfassung mit dem Ausgangspunkt des Satzes.

II. Chaconne über „Ach Gott vom Himmel sieh darein". Die ganze Entwicklung (in jedem Takt) aus dem Chaconne-Thema geleitet, zu einem Höhepunkt führend und beschließend in einer das Ganze wieder lösenden Cadenz.

III. Fuga. Allegro, ma un poco tenuto. Fugen-Durchführung und -Gegendurchführung. Das Thema jeweils auflösend und aufteilend in seine Bestandteile. Höhepunkt-Entwicklung. Dominant-Cadenz als Überleitung zu einem langsamen, lyrischen Mittelteil, aus dem sich eine neue Variante des Themas löst. Durchführung dieses veränderten thematischen Materials; über einen neuen Höhepunkt zu immer größerer Beschwingtheit von Thema und Tempo, neue Auflösung des Themas in einem „vivace leggiero"-Teil, letzte Zusammenfassung und Steigerung aller thematischen Kräfte. Schlußbestätigung in einer breiten Cadenz.

*

GUSTAV SCHWICKERT:

Geboren 1. Dezember 1901 in Heidelberg; Besuch der Privatvorschule und Oberrealschule Freiburg bis zur Primareife. Nach praktischem Jahr Besuch der technischen Hochschule in Karlsruhe. Ist in einer Freiburger Fabrik als technischer Angestellter tätig. Mit 19 Jahren Beginn der Klavierstunden bei A. Spieß, Theoriestunden bei B. Rummel. Von 1924 ab mit längeren Unterbrechungen Kompositionsunterricht bei Julius Weismann.

Werke: op. 1 Fünf Lieder nach eigenen Texten, op. 2 Variationen über ein eigenes Thema in h-moll (Klavier), op. 3 „Skizzen" (Klavier).

Der zur Uraufführung kommende „Sonnengesang" für Bariton, Chor und Orchester, op. 4 wurde im Mai 1931 begonnen und nebenberuflich in 9 Monaten beendet. Als op. 5 ent-

ſtanden Orcheſterlieder nach Rilketexten. Ein umfangreicher Gedichtzyklus von Hermann Baſtian für Orcheſter, Sopran und Bariton befindet ſich noch in Arbeit.

DER SONNENGESANG DES FRANZ VON ASSISI, Oratorium:
Schwer iſt es für den heutigen Städter, mannigfach verſtrickt in einen geſchäftigen Alltag, die Verſe des Franziskaniſchen Sonnengeſanges rein nachzuempfinden. Sturm und Regen muß die Stirne peitſchen, die Seele gewärmt werden durch die Glut der Sonne, der heilig ſtete Gang des Lichtes muß die Zeit beſtimmen —, dann vielleicht treten die Geſtirne, die Elemente, wieder ſo einfach, ſo geſchwiſterlich nahe. Über ein Jahrtauſend brauchte Europa, bis es ſich aus den Verwirrungen und der Unreinheit der untergehenden Antike zu einer ſo vollkommenen Bejahung wiedergefunden hatte. Iſt es heute die Zeit, ſo fromm zum Leben ja zu ſagen wie auf der Höhe des Mittelalters, dem Jahrhundert der Bamberger Bildwerke und des heiligen Franziskus? Man müßte zweifeln, wenn man an den Peſſimismus Käſtners, wenn man an die Dreigroſchenoper denkt, Werke, die durch ihren Erfolg Ausdruck unſerer Epoche ſchienen. Ihr Peſſimismus war freilich berechtigt. Denn ihre Gedankenwelt war unrein. Doch jetzt iſt dieſe Welt wie Spreu vor dem Orkan zerſtoben, und wir dürfen glauben, daß das Unreine nur über die Oberfläche gebreitet war. Die männlich Hoffenden, die Gläubigen, ſind nicht mehr einzelne, nein ſie ſind zu einem Volke geworden.

So iſt es nicht zufällig, daß die Muſik zum Sonnengeſang in der Zeit entſtand, in welcher der Lebenswille in unſerem Volke wieder erſtarkte. Sicherlich will ich keinen unmittelbaren äußerlichen Zuſammenhang der Kunſt mit dem politiſchen Geſchehen behaupten; beide ſind nur ein Ausdruck der ſich wiederfindenden Volksſeele, ein Zeichen dafür, daß Michael triumphiert über die Kräfte der Vernichtung.

Weniges nur iſt über das Oratorium „Der Sonnengeſang" zu ſagen. Bei der Natürlichkeit des Stoffes und der Muſik iſt eine weitergehende Einführung nicht nötig und eine formalwiſſenſchaftliche Analyſe iſt ohne Notenbeiſpiele nicht möglich. Das Werk beginnt wie erfüllt von dem Geheimnis weltweiter Nacht und voller Freude, dankbar ſein zu dürfen für dieſen göttlichen Anruf, bricht der Jubel aus, wendet ſich der Sänger in männlich kraftvoller Dankbarkeit an Gott: „— — Dein iſt Ruhm und Verherrlichung — —". „Fromme, reine Hingabe über aller Vernunft klingt in den Worten „Geprieſen ſeiſt Du, mein Herr, mit allen Deinen Geſchöpfen — —". Wie die Worte im Gedicht wiederholt ſich, mannigfach variiert, in der Muſik dies Thema. Die Schauer überirdiſcher Majeſtät wehen uns an bei dem Gedanken: Die Sonne iſt Dein Abbild. Das Gefühl jenſeitiger übermenſchlicher Reinheit ſtreift uns. Beim Preis des Mondes und der Geſtirne lebt in der Muſik das verwirrende und beſeligende Licht ſternglänzender Nacht. Magiſch wird, ſo ſcheint mir, im Geſang von der Quelle die kühle Reinheit ſtrömenden Waſſers gegenwärtig. Unmittelbar glaubhaft wird die ſakramental reinigende Kraft dieſes Elementes. Hier greift zum erſten Male der Chor ein, indem er untermalt und Farbe gibt. Überhaupt hat der Chor nie die Führung, iſt nie ſelbſtändig, ſondern antwortet nur und nimmt den Ruf des Einzelnen auf. Es iſt ein Verhältnis — ohne den Vergleich weiterführen zu wollen — wie zwiſchen Schauſpieler und antikem Chor. Herrlich iſt die brauſende Steigerung im Lobpreis des Feuers. Nach dieſem Sturm werden wir umfangen von warmen ſeligen Klängen: „Geprieſen ſeiſt Du, mein Herr, für unſere Mutter, die Erde — —". Ein ganz neuer Klang voll umfaſſender Menſchlichkeit tönt im Preis der Trübſalduldenden. In die unerbittlichen Töne des Todesgeſanges fügt ſich verſöhnend die hingebungsvolle Melodie des unveränderten erſten „Geprieſen ſeiſt Du". Furchtbar iſt die Steigerung bei dem „Wehe" über die Sünder. In der Seligpreiſung derer, die in Gottes Willen ruhen, ertönen wieder die geheimnisvollen, frommen Klänge des Beginns. Choralartig innig klingt der Geſang aus: „Lobet und preiſet meinen Herrn . . ."

Dieſe Kunſt hat nicht nur Muſikalität und muſiktechniſche Kenntniſſe zur Vorausſetzung — die ſind ſelbſtverſtändliche Bedingung — ſondern weit mehr: Vieles erlitten zu haben, mit vielen fühlen, den göttlichen Anruf zu ſpüren, „die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille ſich bildet".

Dr. Hermann Baſtian.

Franz Moser

Gottfried Müller

Werner Penndorf

(Nach einer Zeichnung von Walter Ackermann)

Komponisten des Wiesbadener Tonkünstlerfestes

Heinz Schubert

Adolf Pfanner

Max Martin Stein

Gustav Schwickert

(phot. Lotte Meckel, Freiburg i. Br.)

Komponisten des Wiesbadener Tonkünstlerfestes

Anton Stingl

Richard Trunk

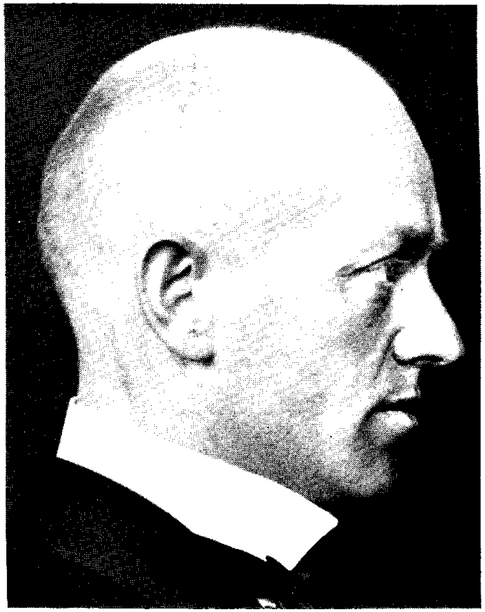
Friedrich Welter

Günter de Witt

Komponisten des Wiesbadener Tonkünstlerfestes

Professor Dr. Th. W. Werner

Geb. 8. Juni 1874



Generalmusikdirektor Dr. Georg Göhler

Geb. 29. Juni 1874

MAX MARTIN STEIN:

Geboren am 27. Juli 1911 in Jena, aufgewachsen in Kiel, daselbst das human. Gymnasium absolviert; dortiger Klavierunterricht bei Frl. Harzer, später bei dem Pianisten R. Glas. Nach bestandenem Abitur jetzt 6 Semester am kirchenmusikalischen Institut des Landeskonservatoriums zu Leipzig als hauptamtlicher Studierender absolviert (virt. Orgel: Straube; liturg. Orgel: Högner; Klavier: Martienssen; Komposition: Thomas; Dirigieren: Hochkofler).

Werke: Bühnenmusik zu einem griechischen Drama (1929); Lieder für Tenor (1930); Inventionen und Fugen für Klavier (1932); Triosonate in G-dur für Orgel (1933).

TOCCATA UND FUGE IN D-MOLL:
(entstanden Sommer 1932)

Toccata: Anfangs-Kanon in der Oktave mit Orgelpunkt im Pedal, Pedalsolo, Kanon in der Paralleltonart, Pedalsolo, Durchführungsteil (fast durchweg dreistimmig gehalten), Reprise des Anfangskanons mit Orgelpunkt auf dem Vorhaltston, knappe Coda.

Fuge: Thema mit beibehaltenem Kontrapunkt (u. a. vierfache und zweifache Engführungen, Verkleinerung des Themas im Pedal usw.), Steigerung des Tempos der Fuge bis zum Tempo der Toccata, deren Anfangskanon am Schluß wieder auftritt zugleich mit dem Fugenthema im Pedal in doppelten Werten, Pedalsolo und Schluß mit dem Fugenthema in Akkorden über dem Pedal, welches die Toccata-Bewegung hat.

*

ANTON STINGL:

Geboren 25. Januar 1908 in Konstanz, 1914—18 Volksschule, 1918—27 Oberrealschule, 1927 Reifeprüfung, 1927—31 Studium der Mathematik und Physik in Freiburg und Wien, 1931 Wissenschaftliche Staatsprüfung, 1931—33 Referendartätigkeit im höheren Schuldienst, 1933 Assessorprüfung. Zur Zeit ohne staatliche Anstellung in Freiburg als Gitarrelehrer und Hauslehrer tätig. — Musikalische Studien: Mai, Juni 1928 Gitarreunterricht bei Prof. Jakob Ortner (Wien) und Harmonielehre bei Hans Gál an der Universität Wien. Alles andere im wesentlichen durch Selbstunterricht erarbeitet. Gelernte Instrumente: 1919 Geige, 1923 Zither, 1924 Kontrabaß, 1925 Gitarre, 1927 Cello, 1929 Viola di Gamba, 1930 Blockflöte, 1933 Waldhorn, in letzter Zeit noch Klavier. Veranstaltete Konzerte: Freiburg (März 1930, Dez. 1930, Febr. 1932, Nov. 1933), Konstanz (Jan. 1931, April 1932, Jan. 1934), Darmstadt (Febr. 1932), Waldkirch (Dez. 1929, Jan. 1931).

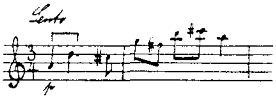
Werke: Dez. 1929: Choralumspielungen für Gitarre („Vom Himmel hoch") op. 1; März 1930: Romanze für Geige und Gitarre op. 2; Sept. 1930: Sonate für Geige und Gitarre op. 3 (bis hierher Anlehnung an Klassik-Romantik, Wendepunkt zum Linearen durch „Moderne Musik" von Westphal); März 1931: Moderne Suite für Gitarre op. 4; April 1931: Drei kleine Stücke für Gitarre op. 5 (Studium des „lin. Kontrapunkts" von Ernst Kurth); Dez. 1931: Kleine Suite für Gitarre op. 6; Jan. 1932: Duo für Geige und Gitarre op. 7; Sept. 1932: Trio für Geige, Bratsche und Gitarre op. 8; Febr. 1933: Präludium und Tango für Gitarre op. 9; März—Juli 1933: Quartett für Geige (Flöte), Bratsche, Gitarre und Cello op. 10; Nov. 1933: Drei Liebeslieder mit Gitarre op. 11. (1934 Erneute kontrapunktische und harmonische Studien. Vorbereitung zum Streichquartettsatz und Chorsatz.)

TRIO OP. 8
für Geige, Bratsche und Gitarre (komponiert Sept. 1932):

In der Wahl der Tempi herrscht einfache Gegensätzlichkeit: Langsam — schnell — langsam — schnell. Die Satzführung ist polyphon. Die Instrumente sind grundsätzlich gleichberechtigt, wenn sich auch die Gitarre ihrer Eigenart entsprechend anders gebärdet als die beiden Streichinstrumente. Das Ganze spielt um den Ton *d*, hält sich aber weder bestimmt an Dur noch an

moll. Die Funktionsklänge werden nicht gerade umgangen, aber auch nicht pedantisch festgehalten, was eine farbige Harmonik ergibt, die durch den Klangfarbenreichtum der drei Instrumente in besonderem Lichte erscheint.

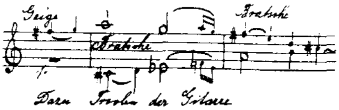
Die Hauptthemen der 4 Sätze (siehe Notenbeispiele) hängen alle zusammen durch die aufsteigende — im 3. Satz absteigende — Quarte. Ein gesondertes 2. Thema enthält der 2. und 4. Satz, während im 1. Satz nur die Andeutung eines 2. Themas vorhanden ist.

1. Satz. Thema:

Sonatenform (Lineare Exposition des Hauptthemas — Andeutung eines 2. Themas — Schlußgruppe mit dem Hauptthema). Durchführung: Enthält die Umkehrung des Themas und endigt nach einer Steigerung bei der klangl. harmon. Umdeutung des Themas in der Gitarre. / Reprise. Kurze Coda: das Thema verflüchtigt sich ganz leise im Klanglichen.

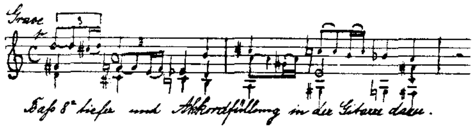
2. Satz:

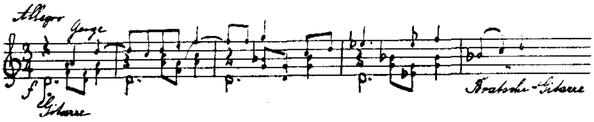
Fugiertes Hauptthema mit rhythm. Figur. —

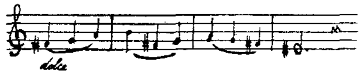
2. Thema:

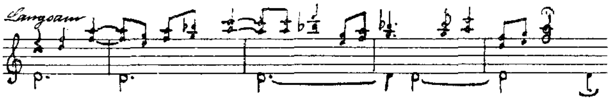


— Schlußgruppe mit gesteigertem Hauptthema und Engführung. / Wiederholung des Ganzen auf dem Dominantton und Abschluß durch das Hauptthema (unisono).

3. Satz:

Dreiteilige Liedform. Im ersten Teil bildet die Gitarre mehr den harmonischen Untergrund, während sie im Trio führt. Anklänge an den 1. Satz.

4. Satz:

Sonatenform. Benützt das Hauptthema des 2. Satzes, welches dadurch eine erneute rhythmische Behandlung erfährt. (Fugiertes Hauptthema mit rhythm. Figur —

2. Thema:

— Schlußgruppe aus den wesentlichen Bestandteilen des Hauptthemas.)

Durchführung: Vertauschen der Rollen der Instrumente, Zerlegen des Themas in Einzelbestandteile und gegenseitiges Zuspielen derselben. / Reprise — Coda: bringt das Thema langsam zur Erinnerung an die langsamen Sätze und zur abermaligen Einprägung in klanglicher Besinnlichkeit:

worauf eine schnelle $^6/_8$-Bewegung vom Thema weg und zum Schluß führt.

RICHARD TRUNK:

Geboren am 10. Februar 1879 zu Tauberbischofsheim in Baden. Musikstudium hauptsächlich in München an der Akademie der Tonkunst 1896—99, vornehmlich Komposition bei Rheinberger, 1907—1912 Chormeister der Münchner Bürgersängerzunft und 1912—14 Dirigent des Chor- und Orchestervereins Arion in New York. Später wieder in München als Leiter der Bürgersängerzunft, Gastdirigent des Konzertvereinsorchesters, Privatmusiklehrer, Musikreferent der „Bayer. Staatszeitung" und als vielbegehrter Klavierbegleiter. Seit 1925 stellvertr. Direktor der Rheinischen Musikschule in Köln, Lehrer an der Staatl. Hochschule für Musik und Dirigent des Kölner Männergesangvereins. 1927 zum Professor ernannt. Seit Frühjahr 1933 Direktor der Rheinischen Musikschule und Bundeschormeister des Rheinischen Sängerbundes. Zählt zu den am meisten gesungenen Lieder- und Chorkomponisten der Gegenwart.

Werke: Zahlreiche Männerchöre, gemischte Chöre, Lieder für Singstimme mit Klavier nach Dichterworten, Quintett in einem Satz in Es-dur für 2 Violinen, Viola und Violoncello, eine kleine Serenade für Streichorchester.

FÜNF LIEDER NACH GEDICHTEN VON EICHENDORFF:
„Nachtzauber", „Der wandernde Musikant", „An die Entfernte", „Der verliebte Reisende", „Das Ständchen".

Meine Eichendorff-Lieder, von denen fünf gesungen werden, sind schon im Jahre 1922 entworfen, aber erst im vorigen Jahre ausgeführt worden und als op. 45 erschienen. Ich habe darin versucht, mich so einfach, schlicht und unproblematisch als möglich mit der romantischen Welt Eichendorffs auseinanderzusetzen. Sollte man in diesen Liedern einen Beitrag zur deutschen Hausmusik erblicken können, so wäre ihr Zweck vollauf erreicht. Richard Trunk.

*

FRIEDRICH WELTER:

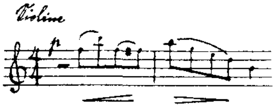
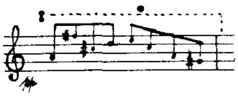
Geboren 1900 in Eydtkuhnen (Ostpreußen), studierte 1919—1921 bei F. Schirmer und B. Winkler (Königsberger Konservatorium) und von 1921—1928 bei Prof. Dr. Georg Schumann (Akademie der Künste), 1923 promovierte er an der Berliner Universität bei Prof. Dr. Joh. Wolf und H. Abert und lebt seit 1925 als Komponist, Musikschriftsteller und Pädagoge in Berlin.

Werke: Für Klavier: 8 kl. Klavierstücke op. 1; Sonate in Form von Variationen op. 10. Lieder: Drei Lieder op. 4; 12 Kinderlieder op. 7; Lieder im Volkston op. 8; Lieder nach verschiedenen Dichtern op. 15; Drei Elegien op. 15 a. Männerchöre: Ostpreußenlied op. 2 (1928 für Wien preisgekrönt); ferner: op. 3, 14 und 16. Frauenchöre: Marienchöre op. 11; Hymne und Madrigale op. 17. Kantate (Baritonsolo, gem. Chor und Orchester): Deutschland über Alles (W. v. d. Vogelweide) 1929/30.

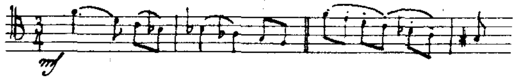
LIEBESLIEDER
von Ricarda Huch, für dramatischen Sopran, Violine, Violoncello und Klavier, op. 18:

Der Zyklus, der seiner Entstehung nach ins Jahr 1918 zurückreicht, aber erst 1932 seine endgültige Gestaltung und Anordnung erhielt, umfaßt zusammen 8 Lieder, von denen 4 mit Klaviertrio-, je 1 mit Violine- und Cello- und 2 lediglich mit Klavierbegleitung versehen sind; 6 gelangen davon zum Vortrag. — Mir schwebte dabei eine Art weltliche Solokantate für dramatischen Sopran vor, wobei der Rahmen des Liedes, das ja zunächst formbestimmend war, im Ausdruck und in der Anlage oft überschritten wurde. Den Anlaß dazu gaben die dionysischen, farbenfreudigen Dichtungen, deren reicher Gefühlsgehalt etwa durch eine asketische Musik wahrheitsgetreu nicht versinnbildlicht werden konnte. Die Lieder sind also keine „Spiellieder"

oder „Stilſtudien“, ſondern Ausdrucksmuſik. Gleichwohl herrſcht eine klare, ja geradezu einfach-überſichtliche Form vor; nur darf man die Führung nicht ſtets in der Geſangsſtimme vermuten. Ähnlich überſichtlich ſind die Partien der Streicher angelegt, die überwiegend im imitierenden Kontrapunkt gehalten ſind und deren Motive, öfters variiert, konſequent durchgeführt werden. Das Klavier gibt meiſt die rhythmiſche und harmoniſche Grundlage, wobei die Synkope, Sept- und Nonakkorde in ſtarkem Maße formbildend wurden.

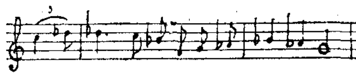
„Wir wanderten“ (mit Trio) baſiert inſtrumental auf dem Motiv:

das in der 2. Strophe dieſe Form annimmt:

Der kontraſtierende Mittelteil (3. Strophe) iſt in ſich dreiteilig; die darauf folgende Repriſe gekürzt, aber variiert.

„Eine Melodie“ (Klavier, Cello) mußte dem Text entſprechend zweiteilig geformt werden (zweimaliger Wechſel von A, B), wobei die Wiederholung von A durchführungsartig geſteigert und verändert wurde. Die Strophe A, deren Cello-Motiv in dieſen Geſtalten auftritt:



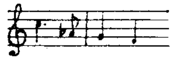
koppelt $^{3}/_{4}$- mit $^{6}/_{8}$-Takt. — Die kontraſtierende Gegenſtrophe B mündet beide Male frei-rezitativiſch aus.

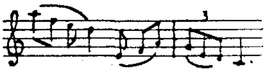
„Ich werde nicht“ (mit Trio). Das Lied wird von einem bewegten Vor- und Nachſpiel umrahmt, deſſen Kernmotiv:

iſt. (Beim Nachſpiel kontrapunktiert die Geſangsſtimme.) Der Mittelteil iſt zweiteilig. Er beginnt mit der Sopranmelodie:

die ſich frei entwickelt und die die Streicher ihrerſeits weiter fortführen oder imitieren.

„Geſtern weint' ich“ (nur mit Klavier), ein Rezitativ, das ſich gelegentlich zum Arioſo verdichtet (ſo Strophe 3 und 4). Die Wiederholung erfolgt rückläufig: 7. und 8. Strophe entſprechen 2. und 1.

„Still vom Frühlingsabendhimmel“ (Klavier mit Violine) iſt dreiteilig geformt (A, B, A). Das Motiv des Mittelteiles B:

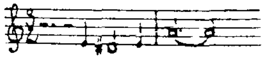
Sopran:

übernimmt die Violine führend in dieſer Variante:



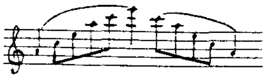
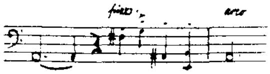
Die Repriſe iſt leicht verändert.

„Der Becher klingt“ (mit Trio) iſt weſentlich auf Rhythmus geſtellt.

Der Sopran führt:



und die Streicher begleiten:

Violine:

Cello:

Das Lied iſt zweiteilig. Die Wiederholung von A iſt weniger leicht zu erkennen, weil das Cello die Vokalmelodie übernimmt und der kontrapunktierende Sopran die zwei letzten Stellen der 2. Strophe deklamiert. Um ſo auffälliger dafür die Wiederholung von B, an die ſich ein kurzes Nachſpiel mit den Hauptmotiven ſchließt.

*

GÜNTER DE WITT:

Am 11. November 1909 wurde ich als älteſtes von vier Paſtorenkindern in Rebenstorf, einem kleinen Dorf im Hannoverſchen Wendland, geboren. Beſuchte die humaniſtiſchen Gymnaſien in Gütersloh, Schulpforta und Hannover; in Hannover 1929 das Abiturium. Studierte zwei Semeſter in Berlin und eins in Tübingen Germaniſtik, Philoſophie und Muſikgeſchichte. Im Herbſt 1930 trat ich in die ſtaatliche Akademie für Kirchen- und Schulmuſik in Charlottenburg, der ich ſechs Semeſter angehörte, und der ich viel Wiſſen und Können verdanke. Im Juni 1933 beſtand ich das Staatsexamen für Kirchen- und Schulmuſiker und bin ſeit Mitte Dezember 1933 Organiſt an der St. Marien-Kirche in Osnabrück. Meine kompoſitoriſchen Studien, die auf den Schulen ganz in der Stille, ohne theoretiſche Vorausſetzungen, blühten, wurden geleitet von Waldemar v. Baußnern und nach deſſen Tode von Arnold Ebel; ich möchte auch an dieſer Stelle beiden Lehrern für all das danken, was ſie mir mitgaben.

Auf der Akademie entſtanden Werke für Orgel, Klavier, Chor und das Streichquartett in h-moll. G. d. W.

STREICHQUARTETT:

Der erſte Satz des Streichquartetts hat Sonatenform; die Durchführung iſt aus dem Kopfthema in dem Durthema gearbeitet; die ſonſt wörtliche Repriſe verſetzt das Durthema nach Moll und ſchließt mit einer knappen ſechstaktigen Coda.

Der zweite Satz (Allegretto scherzando) iſt in dreiteiliger Liedform geſchrieben; das Trio iſt ein Kanon zwiſchen 1. Violine und Bratſche, ſpäterhin zwiſchen Cello und 2. Violine.

Der dritte Satz (Adagio molto espressivo) iſt in loſerer Form gearbeitet, bedarf aber zum Verſtändnis keiner genaueren Analyſe.

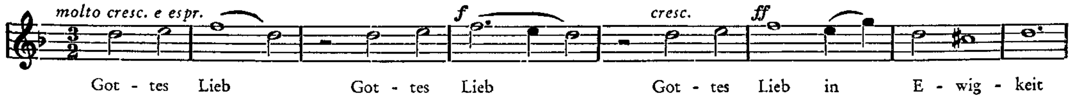
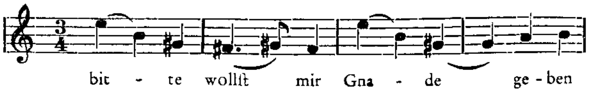
Der vierte Satz (Allegro agitato) iſt ein Rondo in folgender Form: a b a | c d c (ſtark gekürzt) | a b a (zur Coda umgearbeitet). Der Teil d iſt eine Fuge über das Kopfmotiv des Teiles a.

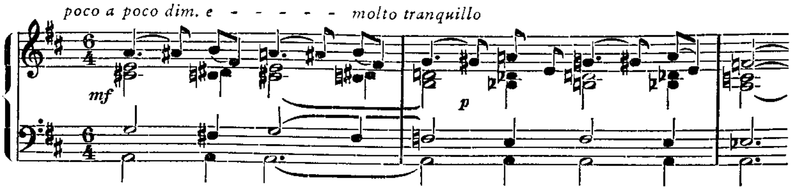
*

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Ein Blick auf den Konzertkalender belehrt uns dann und wann darüber, daß wir uns mitten in den „Berliner Kunstwochen" befinden. Das ist natürlich nicht so zu verstehen, als seien die hinter uns liegenden Wochen Berliner Musik keine „Kunst"-Wochen gewesen und als warte die Kunst erst das Ende der Saison ab, um der Reichshauptstadt einen Besuch abzustatten. Nein, das stimmt nicht. Es gibt in den „Kunstwochen" nicht mehr und nicht weniger gute Kunst als in der bisherigen Saison. „Kunstwochen" — das ist hauptsächlich nur ein Aushängeschild für einzelne Veranstaltungen, die sich von dieser Firmierung eine besondere Werbemöglichkeit versprechen. Repertoire-Vorstellungen der Opernhäuser, Konzerte, die man auch ohne die Kunstwochen zu hören bekommen hätte, schmücken sich mit dem Etikett der „Kunstwochen", deren Titel eigentlich nur die wenigen Schloßkonzerte in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses und im Hof des ehemaligen Kaiserschlosses verdienen. Auf diese Weise ist es keine Kunst, Kunstwochen zusammenzustellen. Sie haben ihren eigentlichsten sozialen Zweck verfehlt, wenn es nicht gelingt, mit Hilfe dieser Kunstwochen die Masse des Volkes zu erfassen und ein Kunsterlebnis in die Herzen der Berliner Bevölkerung einzusenken. Man möge doch einmal von der Einwohnerzahl ausgehen und diese in ein Verhältnis zu dem allgemeinen Musikbedürfnis bringen. Man stelle doch einmal eine einfache Überlegung nach der Regeldetri-Rechnung an: Wenn in einer kleinen Stadt von soundsoviel Einwohnern (Würzburg mit seinen Mozart-Festspielen) die und die Zahl von Musikveranstaltungen den musikalischen Ansprüchen der Einwohnerschaft entspricht — welch einen Umfang in Bezug auf den inneren Wert, die Anzahl und die äußere Aufmachung müssen dann „Berliner Kunstwochen" annehmen, sollen sie wirklich ein Echo in einer Viermillionenstadt auslösen? Solange dies nicht geschieht, solange der festliche Charakter der Kunstwochen nur auf dem Papier steht, bleiben die Kunstwochen nur ein Ereignis für eine mehr oder minder exklusive Schicht — also gerade das Gegenteil von dem, was uns die nationalsozialistische Weltanschauung vorschreibt. Kunstwochen als Kunsterlebnis für das Volk bedingen eine Verlegung des künstlerischen Schwerpunktes in das Volk hinein — in die Öffentlichkeit, in die Natur —, hinaus auf alle Straßen und Plätze — sei es in Form von Straßenmusiken, Straßenserenaden, Umzügen, Veranstaltungen von Opernbruchstücken auf öffentlichen Plätzen, Verwertung der Naturtheater usw. Und sei es auch nur zu dem Zweck, daß der gehetzte Angestellte, der abgearbeitete Kaufmann und Gewerbetreibende auf dem Wege vom und zum Geschäft plötzlich irgendwo ein Singen und Klingen vernimmt, daß er sich erinnert: „Richtig, jetzt sind ja die Berliner Kunstwochen", und daß ein Schein von Freude (Freude!) auf seinem Gesicht die Alltagssorgen vorübergehend aus seinem Herzen verbannt. . . .

Das erste und bisher (bei Abfassung des Berichtes) einzige bedeutendere Ereignis war ein Konzert der „Singakademie" unter dem vortrefflichen Professor Georg Schumann. Man hörte die Musik zu „Manfred" von Robert Schumann und stellte fest, daß dieses Werk doch eigentlich noch recht lebensfähig ist, zumal wenn ein Meister der Sprechkunst wie Ludwig Wüllner eine wahrhaft erschütternde rezitatorische Leistung aufstellt. Vorauf gingen als Uraufführung drei Choralmotetten von Georg Schumann. Die Motette „Sollt ich meinem Gott nicht singen?" ist in der Erfindung ein wenig schwächer als die beiden anderen. Als Grundlage dienen kurze, volkstümliche Themen etwa folgender Art („Lienau'scher Musikverlag" Berlin-Lichterfelde):

oder:

Das erinnert fast an die Motivtechnik eines Andreas Hammerschmidt.

Und zum Schluß stört ein Anklang an die „Meistersinger":

Ungleich wertvoller dagegen ist die Motette „Mit Fried und Freud ich fahr dahin" für achtstimmigen gemischten Chor und Sopransolo, mit Begleitung von 3 Hörnern, 3 Posaunen, Tuba und Pauke. Hier stellt Schumann in sehr geschicktem, nicht leicht ausführbarem Satz machtvolle Höhepunkte der Empfindung einander gegenüber, etwa in dem Aufschrei „In Not und Sterben" mit dem chromatischen Abwärtsgleiten der Stimmen. Überhaupt weiß sich Schumann der Chromatik auf das Virtuoseste zu bedienen, um aus einfachen Themen unvermittelt in freiem Aufschwung der Melodie zu nicht alltäglichen Klangkombinationen vorzustoßen. Der Beifall war sehr stark. Es war eines der interessantesten Konzerte, das uns die „Singakademie" je beschert hat.

Die Kunstwochen nahmen ihren offiziellen Anfang bei einer Repertoire-Aufführung des „Rheingold", die neben der hervorragenden Besetzung (Bockelmann, Fritz Wolff) ein besonderes Gepräge dadurch erhielt, daß Wilhelm Furtwängler sich zum ersten Male nach der erfolgreichen Auslandsreise am Pult der Staatsoper zeigte. Furtwänglers künstlerische Leistungen sind stets ausgezeichnet. Sein Name schließt zugleich seine Kritik ein.

Selbstverständlich steht die Berliner Operntätigkeit mehr und mehr unter dem Zeichen von Richard Strauß. Über die „Josephslegende", die in der Reichsoper in vorzüglicher Ausführung durch Lizzie Maudrik dargeboten wurde, möchte ich mich aus nationalsozialistischem Schamgefühl heraus nicht weiter äußern. Künstlerisch wertvoll war die Wiederaufnahme der „Frau ohne Schatten" in den Spielplan der Staatsoper. Der Überaufwand an klanglichen Feinheiten, geistvollen Effekten und Orchestervirtuositäten kennzeichnet Straußens Stil ebenso wie seine innere Einstellung zu einer dichterischen Vorlage, die das hohe Problem der Mutterschaft ausgerechnet in ein orientalisches Märchengewand kleidet. Die Regie F. L. Hörths, die musikalische Leitung von Leo Blech und die Hauptdarsteller Moje Forbach, Margarete Klose, Walter Großmann schufen einen trefflichen künstlerischen Eindruck. Abwegig war der Gedanke der Reichsoper, Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen" wieder zu Ehren zu bringen. Denn bei aller Konzession, die man diesem Stoff zu machen bereit ist, stößt die gewollte Theatralik des Inhaltes und der musikalische Extrakt eines Puccinismus ab. Die Aufführung selbst war vorbildlich.

Im Konzertleben hat sich nichts Wesentliches ereignet. Das Philharmonische Orchester befand sich auf Reisen, in der Staatsoper wurde kein Sinfoniekonzert veranstaltet, und die Musiktätigkeit der Konzerthäuser bestand hauptsächlich aus einer beträchtlichen Anzahl kleinerer Solistenkonzerte. Unter diesen heben sich die Abende Edwin Fischers hervor, der uns u. a. mit der stimmungsvollen „Elegie" von Othmar Schoeck bekannt machte, die Sonatenabende Georg Schumann und Karl Klingler unter dem Motto „Die Sonate von Bach bis zur Neuzeit", Vasa Prihoda, Fritz Wolff, Schaljapin u. a. Eine Anmerkung zu Schaljapins Auftreten: Gewiß, seine Gesangskunst ist etwas verblaßt, seine Äußerlichkeiten im Vortrag befremden. Aber welcher heutige Künstler kann im Alter von sechzig Jahren noch mit einer solchen Stimme aufwarten? Liebe gesangstudierende Jugend: Nimm dir ein Beispiel an Schaljapin!

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Altenburg.

Kirchner-Gahlbeck: „Ritter, Tod und Teufel". Das 20. Jahrhundert wird nicht vom „Ich" beherrscht, sondern vom „Wir", die überpersönliche Gemeinschaft ist mehr als der Einzelmensch. Die höchste Gemeinschaft ist das Volk, der Mythos der Nation ist weltanschaulicher Ausdruck dieser Anschauung; Paul de Lagarde hat es kurz und treffend geformt: Eines deutschen Mannes Religion ist sein Vaterland. Aus dieser seelischen Grundlage werden Werke hervorwachsen, die Symbolwert für diese überpersönlichen Gemeinschaften darstellen; insbesondere wird der Mythos der Nation seinen Ausdruck in Werken finden, die Ausführende und Zuhörer zu einer völkischen Kultgemeinschaft zusammenschließen. Manchmal schon hatte man sich Gedanken gemacht, wie solche großen Symbolwerke wohl ungefähr aussehen würden. Nun boten uns Kulturpolitische Abteilung der NSDAP, Kampfbund für deutsche Kultur und Reichssender Leipzig am 30. April im Gewandhaus die Uraufführung einer „Deutschen Osterkantate", die Rudolph Gahlbeck als Dichter und Robert Alfred Kirchner als Komponist geschaffen haben. Dem Werk an sich haften alle Schwächen einer kulturellen Übergangszeit an, als klärendes Symptom ist es aber äußerst lehrreich, deshalb sind wir den genannten Stellen für diese Aufführung auch sehr dankbar. Die für große völkische Symbolwerke in Frage kommenden Ausdrucksmittel werden hier bereits alle verwendet: Großer Singchor als Repräsentant des Volkes, symbolhafte Gestalten — nicht „Solisten" —, die aus der Menge hervortreten und Träger bestimmter, völkisch günstiger oder ungünstiger Eigenschaften sind: Ritter, Tod, Teufel; einzelne Sprechstimmen, gleichsam „Scharführer des Volkes", der Sprechchor spielt eine besonders wichtige Rolle als „Chor des verirrten Volkes", und zu all diesen hörbaren Symbolen tritt das sichtbare Symbol des deutschen Grußes. Das Orchester ist eine Art Fundament, über dem sich alles klangliche Geschehen erhebt. Ein monumentaler Lapidarstil, schlagende und eingängliche Bilder werden solchen Werken zu eigen sein müssen, damit sie auf Verständnis breitester Volkskreise rechnen können.

Es gibt nun freilich einen Punkt, wo gehobene Symbolsprache zum Schwulst oder zum Gemeinplatz, die verdeutlichende Musik zur Dekoration oder Illustration wird. Dieser Punkt ist in der Osterkantate mehrfach überschritten. Allzusehr spukt noch der klangprasselnde Stil des Vorkriegs-Riesenorchesters, wodurch vor allem die „Teufelsmusik" sehr veräußerlicht wird. Manchmal ist auch der dichterische Vorwurf vom Komponisten nicht tiefgehend genug gefaßt, denn eine so harmlose Angelegenheit ist die „Nacht über Deutschland" nicht gewesen, wie uns der gemütvolle, fast ins Liedertafelmäßige fallende Eingangschor glauben machen will. Kurz: Das Werk ist anscheinend von Männern geschaffen, die ganz ausgesprochen zwischen den Generationen stehen. Das ist aber das Typische für die gegenwärtige Lage der Musik überhaupt: sie tastet heute ebenso, wie in den ersten Nachkriegsjahren von der nationalen Bewegung getastet wurde, die Musik erlebt heute ihre „Freikorpszeit". Überall Ansätze, aber die eigentlichen Marschsäulen werden sich erst noch formieren, und das Ziel wird wohl erst die kommende Generation erreichen. Die Ansätze müssen aber aufgespürt, gehegt und gefördert werden, selbst wenn sich manche Irrwege und wenig dauerhafte Erscheinungen herausstellen. Deshalb sind solche Aufführungen wie die der „Osterkantate" nie ganz ohne Wert.

Unter der zuverlässigen Leitung von Willy Steffen war ein großer Apparat aufgeboten worden: Gewandhauschor, Chemnitzer Singakademie von 1817 und Leipziger Sinfonieorchester bildeten einen imposant wirkenden Klangkörper. August Seider fand sich mit seiner unsanglich geschriebenen Partie, die außerdem oft vom Orchester zugedeckt wurde, ab, so gut er konnte; Kurt Böhme lieh dem Tod seine klangschöne Stimme. Waldemar Stägemann hatte die Partie des Teufels zu sprechen; dieser schien vor der Aufführung mit höllischen Essenzen liebevoll auf das Organ des Sprechers eingewirkt zu haben. Karl Hoyer verwaltete die Orgel und Hitlerjugend sprach die Sprechchöre mit harter Realistik. Im ersten Teil des Konzertes gab es

Bachs c-moll-Paſſacaglia, den bezaubernden Wohlklang von Brahms' Frauenchören op. 17 ſowie Beethovens 1. Leonoren-Ouvertüre, von der aber nur die Noten da waren; Beethovens Geiſt fehlte.

Richard Strauß. Das Neue Theater beſcherte uns in Anweſenheit des Komponiſten die Erſtaufführung der „Arabella". Die Oper ſpielt in jenem Wiener Milieu, mit dem eine ſo reine und raſſentüchtige Perſönlichkeit wie Bruckner ſo gar nichts anfangen konnte (wenige Tage zuvor hatte man Bruckners Neunte gehört), und daß es Strauß gelang, dieſem Text Hofmannsthals wenigſtens im erſten Akt und an einigen Stellen der anderen Akte blühendes Leben und Theaterwirkſamkeit einzuhauchen, ſpricht ebenſo für ſein Können wie gegen den Hofmannsthalſchen Text als Ganzes. Die Leipziger Aufführung erhielt ihr Gepräge vor allem durch das Geſchwiſterpaar Arabella-Zdenka, das in Ellen Winter und Irma Beilke ſtimmlich und auch ſchauſpieleriſch ausgezeichnete Vertreterinnen fand; der ſpontane Beifall bei offener Szene nach dem Duett im erſten Akt war verdient. Eine Geſtalt wie Mandryka kann man ſich aber nur mit volltönender und modulationsfähiger Stimme vorſtellen, über die Max Spilker ſcheinbar nicht verfügt. Die wenig dankbare Rolle des Matteo vertrat Heinz Daum recht annehmbar, den Rittmeiſter verkörperte Ernſt Oſterkamp zufriedenſtellend, während Edla Moskalenko ihre bereits ſehr zur Schrillheit neigende Stimme einmal gründlich überprüfen muß. Die übrigen Leiſtungen hielten einen guten Durchſchnitt, Senta Zoebiſch ausgenommen, deren Koloraturen gar nicht verführeriſch wirkten. Paul Schmitz hörte ich als Operndirigent zum erſten Male, den Straußſchen Stil beherrſcht er jedenfalls ſehr gut. Die Inſzenierung von Wolfram Humperdinck und Karl Jacobs traf im erſten und dritten Akt durchaus das Weſentliche, was dagegen den zweiten angeht, ſo hätte man ſich die Bilder von Hans Makart erſt einmal anſehen ſollen, die den Wiener Genießergeiſt von damals zum Ausdruck bringen. Die erſte Wiederholung der Oper dirigierte Strauß als Feſtvorſtellung für den Börſenverein der Buchhändler.

Das letzte Gewandhauskonzert ſah Strauß als Dirigenten eigner Werke am Pult; ſeine beſondere Kunſt, mit einer geradezu unheimlich ſparſamen Zeichengebung alle Ausdrucksmöglichkeiten des Orcheſterſpiels zu erſchöpfen, feierte ihre Triumphe, ſei es in den Paſtellbildern der Couperin-Suite, ſei es in der Klangartiſtik der Alpenſinfonie. Maria Müllers Stimme zog alle Gemüter unwiderſtehlich in ihren Bann.

Weisbach-Konzert. Außergewöhnlich nach Anlage und Durchführung war das letzte Konzert der „Deutſchen Bühne". Drei Inſtrumentalkonzerte als erſter Teil, die Urfaſſung von Bruckners Neunter als zweiter Teil: eine ſolche Zuſammenſtellung hat Leipzig lange nicht geſehen. Günther Ramin ſpielte einleitend ein F-Dur-Konzert für Cembalo von Friedemann Bach mit dem ihm eigenen ſicheren Inſtinkt für die Ausdrucksmöglichkeiten vorklaſſiſcher Muſik. Darauf ſtellte Weisbach Vivaldis h-moll-Konzert für 4 Violinen und Orcheſter ſowie J. S. Bachs Neufaſſung dieſes Konzerts für 4 Cembali gegenüber. Unter ſeiner Leitung vom Cembalo aus entfaltete ſich ein blitzſauberes und ſpringlebendiges Muſizieren, das noch lange im Ohr nachklingen wird. Bei Vivaldi vereinigten ſich Max Krämer, Paul Podehl, Emil Luh und Walter Wilhelm zu einem trefflichen Soliſtenviergeſpann; bei Bach geſellten ſich Günther Ramin, Friedrich Högner und Friedbert Sammler zu Hans Weisbach, der ſelbſt das vierte Solocembalo ausführte.

Der erſte Teil war, um mit einem klugen Kopf der Bachzeit zu reden, „ohrenvergnügend und gemütsergötzend", der zweite dagegen führte hin zu dem „Fünklin und dem Grund der Seele"; mit dieſen Worten des größten deutſchen Myſtikers iſt Bruckners Innerlichkeit vielleicht am beſten gedeutet. Die Auslegung des Werkes durch Hans Weisbach gehörte zu den ſtärkſten Eindrücken dieſes Konzertwinters; es iſt auch für den Kritiker beglückend, einmal den ſondierenden Verſtand ausſchalten zu können und völlig in einem ſo erſchütternden Erlebnis aufzugehen. Auf die Loeweſche Faſſung der Sinfonie wird man in Zukunft wohl verzichten können.

Katholische Kirchenmusik. Die Diözesanversammlung der Cäcilienvereine des Bistums Meißen nahm der rührige Kantor Georg Trexler von der Propsteikirche zum Anlaß, Bruckners d-moll-Messe im Rahmen eines Pontifikalamtes zur Leipziger Erstaufführung zu bringen. Man merkte es der Aufführung an, daß mit großer Liebe vorgearbeitet worden war. Maria Wipperling, Annemarie Claus-Schöbel, Wilhelm Ulbricht und Walter Lachnit als Vokalsolisten, Dr. Georg Gertkemper an der Orgel waren ebenso wie Chor und Orchester tief in die seelische Haltung Bruckners eingedrungen. Die kleinen Chöre „Ecce sacerdos", „tota pulchra est" und „Tantum ergo" rundeten das Bild des liturgischen Komponisten Bruckner glücklich ab. Wir sind Trexler sehr dankbar für diese wertvolle Ergänzung der Leipziger Brucknerpflege.

Eine weitere Erstaufführung dieses Gottesdienstes war das Tedeum von Hermann Schroeder, hinter dem ein sehr starkes Talent steckt. In einer kirchenmusikalischen Andacht tags zuvor hatte Schroeder bereits zwei Choralvorspiele gebracht, von denen das dreistimmige über „In dulci jubilo" sofort aufhorchen ließ. Auch die Orgelsuite sowie zwei Frauenchöre von Georg Trexler, die als Uraufführung geboten wurden, verrieten ein tüchtiges Können.

Klavierabende. Man freute sich über Oswin Kellers untadelige Technik und klare Darstellung, als er Bach und Beethoven spielte, man wurde aber gepackt, als er Schumann und Brahms spielte. Beim Ritt ins alte romantische Land scheint ihm am wohlsten zu sein. Walter Bohle dagegen hat im Reiche der Tonkunst andere Provinzen zur geistigen Heimat. In dem anspruchsvollen und vielseitigen Programm gerieten am besten Beethoven und Lisztsche Virtuosenstücke; so berühren sich die Gegensätze. Technisch glänzend war Elisabeth Holzheu, in der Kunst der Gestaltung hat sie aber noch viel zu lernen. Man kann Brahms' f-moll-Sonate nicht derartig auf klangliche Gegensätze anlegen, die mittleren Stärkegrade fehlten zu sehr. Bei Rembrandt kann man auch nicht das Helldunkel wegradieren. Die Belebung des Programms durch eine Webersonate sei aber anerkennend vermerkt.

Kammermusik. Das Landeskonservatorium veranstaltete einen Kammermusikabend zum Gedächtnis des im Vorjahr verstorbenen Lehrers Sigfrid Karg-Elert; ausgeführt wurde er von Lehrern und einem Studierenden des Institutes. Ist die Werkauswahl dieses Abends wirklich charakteristisch für diesen Komponisten, so kann man ihn wohl als Spätromantiker mit stark eklektischen Zügen ansprechen. Es ist vielleicht schon möglich, sein Schaffen durch Kenner einmal etwas sichten zu lassen, das Landeskonservatorium als die frühere Stätte seines Wirkens ist hierzu wohl die geeignete Instanz.

Wer verfügt in Leipzig über das beste Piano? „Piano-Schreinicke", der Klarinettist des Gewandhaus-Bläserquintettes. In der sechsten Ratskammermusik blies er Webers Es-Dur-Konzertante so meisterhaft, daß stürmischer Beifall ihn mit Recht lohnte. Wenn die Menschen den guten Ton in allen Lebenslagen so beherrschen würden wie Schreinicke den guten Ton in allen Klarinettenlagen, dann würde die allgemeine „Benehmigung" eine ideale werden. Mit seinen Quintettgenossen Carl Bartuzat (Flöte), Rudi Kempe (Oboe), Wilhelm Krüger (Horn) und Carl Schäfer (Fagott) vermittelte er uns ein reizvolles Quintett von Franz Danzi, das hoffentlich nicht wieder in der Versenkung verschwindet. Der gleiche Wunsch gilt auch dem unterhaltsamen Bläserquartett von Rossini. Dieses Stück hinter die von Bartuzat sehr schön geblasene h-moll-Sonate von Bach zu stellen bedeutete allerdings eine nicht zu entschuldigende Geschmacklosigkeit. Der Rossini gehörte als lustiger Kehraus an den Schluß, das Mozart-Quintett hinter die Bachsonate, dann wäre die Programmfolge in Ordnung gewesen. Max Wünsche begleitete Bach, als ob es sich um Schumann handelte (nicht zu viel Pedalnebel!), und Rudi Kempe beschränkte seinen Ehrgeiz auf die Oboe. Seine Begleitung ist wohl technisch gewandt, aber zu grobschlächtig, was im Zusammenspiel mit einem so feinsinnigen Musiker wie Schreinicke doppelt unangenehm auffiel.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Zwei zu den österlichen Gepflogenheiten gehörende musikalische Ereignisse verdienen auch in diesem Jahre hervorgehoben zu werden: die Bachsche „Matthäuspassion" als Ausklang der offiziellen Spielzeit kam in Aachen unter Leopold Reichwein, in Hagen unter Hans Herwig, in Köln unter Prof. Abendroth zur würdigen Wiedergabe. Und weiter: Wilhelm Furtwängler berührte, wie alljährlich, so auch diesmal bei seiner Europareise den deutschen Westen und konzertierte in Köln, in Düsseldorf, in Mühlheim mit der an ihm bekannten und genügend gerühmten Vollendung im Technischen und musikalisch Ausdrucksmäßigen. Ravel, Strauß waren die lebendigen Musiker, denen er Geltung verschaffte, und denen man noch so manchen andern hinzuwünschen möchte, vor allem im benachbarten Ausland, dem immer wieder die „Weltgeltung der deutschen Musik" zum Bewußtsein gebracht werden soll. Aachen gab im übrigen Wagners „Meistersinger" unter Raabe, die trotz des Osterfesttags stark besucht wurden. Bielefeld erlebte unter Werner Gößling Wagners „Lohengrin", eine Vorfeier des 70. Geburtstags von Richard Strauß und eine Erstaufführung des „Konzerts für Streicher" des früher hier als Dirigent tätig gewesenen Otto Siegl. Bonn plant ein volkstümliches Beethovenfest mit Max Fiedler und Gustav Classens als Dirigenten und dem Elly Ney-Trio sowie Frau Merz-Tunner und Albert Fischer als Solisten. In Dortmund erlebte die Sinfonie des einheimischen Albert Weckauf ihre erfolgreiche Uraufführung, während erstmalig die „Heitere Musik" von Siegfried Walter Müller sowie die Operette „Der Page des Königs" von W. Götze erklangen. Wilhelm Sieben leitete diese Darbietungen. Als Osterfeier brachte Duisburg Wagners „Parsifal" in Anwesenheit der für die Frage der weiteren Belassung des Werks an Bühnen außerhalb Bayreuths zuständigen Reichsprüfungskommission unter Paul Drach, als neue Operette Robert Stolzens „Venus in Seide", eine nicht eben auf zarte Mittel und Wirkungen gestellte Arbeit, und im Konzertsaal unter Volkmann Max Trapps „Sinfonische Suite". Düsseldorf hörte Bruckners großartige 3. Messe unter Balzer, einen Abend mit Bachs „Wohltemperierten Klavier" mit Hülser als Interpreten und in der Oper die „Walküre" sowie Smetanas „Verkaufte Braut" unter Ed. Weiß. Mary Wigman gab hier, ebenso wie in Köln, eine Probe ihrer durchdachten Tanzkunst. Als starke pianistische Hoffnung für die Zukunft erwies sich Ilse Schneider an einem Abend, der u. a. auch wertvolle Lieder ihres Vaters, des bekannten Musikschriftstellers Otto Albert Schneider, von Maria Schoers dargeboten, als Neuheit brachte. Vom 5. bis 12. Mai bot eine „Kulturwoche" unter anderm Straußens „Ariadne" in Neuinszenierung. Für Essen bedeutete (wie für das nahe Gelsenkirchen) das persönliche Auftreten Hans Pfitzners das Hauptereignis, dessen Klavierkonzert und Sinfonie unter Joh. Schüler und dem Komponisten, desgleichen die Käthchenouvertüre zum seltenen Erlebnis wurden. Max Fiedler und Elly Ney kamen als Gäste in einem Sonderkonzert und wurden ebenfalls lebhaft gefeiert. Mozarts „Figaro", ebenso wie in Köln neu inszeniert, gab den Schwerpunkt des Operngeschehens. Frankfurt, das demnächst G. L. Jochum als neuen Musikleiter erhalten wird, hatte starke Erfolge mit einer Gastreise seiner Oper nach Holland, wobei Straußens „Rosenkavalier" und Wagners „Rienzi" unter Zwißler zur Wiedergabe gelangten. In Hagen kam Wagners „Fliegender Holländer" zur gediegenen Darstellung, in Gladbach-Rheydt Mozarts „Zauberflöte". In einem Tanzabend bot hier Heinz Debies mit dem von ihm geleiteten Ballett Proben ausgezeichneter Schulung. Der Intendant Ziegler vom Eisenacher Stadttheater wurde für diese Stadt bestätigt, nicht H. A. Schröder, wie anderorts gemeldet worden ist. Köln, das Hermann Abendroth an das Leipziger Gewandhaus verlieren wird, erlebte nach dessen Matthäuspassions-Aufführung eine ganze Reihe solistischer Abende, so des Geigers Prihoda, der trotz Erkrankung virtuoses Können von höchstem Rang bewies, Eduard Erdmanns, der einen eigenen Klavierabend gab, ebenso wie die Wiener Sängerin Elschnigg, die u. a. Lieder des Schweden Stenhammar bot, von Her-

mann Reutter einfügsam begleitet, einen Lieder-Klavierabend Hildegard Henneckes und Paul Baumgartners mit bekannteren Werken, die zu überzeugender Wirkung kamen. Weiter bot der Cäcilienverein ein Konzert mit Werken des jungen Kölner Kirchenkomponisten Hermann Schröder, die vereinigten Chöre der Gemeinschaftshäuser zugunsten der Volkswohlfahrt im Gürzenich ein vortrefflich verlaufenes Konzert unter Leitung der Einzeldirigenten und Richard Trunks. Im Opernhause kam Mozarts „Figaro" mit Dr. Siegfr. Anheißers neuer und überall überzeugender deutscher Übertragung zur Erstaufführung. Der früher als Leiter der Opernabteilung des Westdeutschen Rundfunks tätige Bearbeiter hat vor allem hinsichtlich des Angleichens von melodischer und textlicher Linie das Beste geleistet. Unter Zauns musikalischer Führung kam das Werk zur schönsten Geltung. In Krefeld war es wieder Wagner, dessen man an der Oper gedachte: hier gelangte der „Tristan" unter Meyer-Giesows Direktion zur Neuaufführung. Als noch unbekannter Oratorienkomponist stellte sich der hier ansässige Heinrich Fuß mit einem „König-David"-Werk vor, das, auf den Stil des Barock gestellt, unter Hans Heinrichs mit 400 Mitwirkenden seine wohlgelungene Interpretation erfuhr. Mainz bot Verdis an Wagners „Rienzi" gemahnenden „Simone Boccanegra" unter Bertholds Dirigentenstab und als Uraufführung die Operette „Annerl" von K. Emmel, welche mit einer Nachahmung der bekannten „Försterchristl" den Weg zum Singspiel sucht, aber wohl kaum gefunden haben dürfte. Auch Münster wird, abgesehen von seinem Dirigentenwechsel einen solchen der Intendanz erleben: Liebscher hat sein Amt niedergelegt und wird vorläufig von Oberspielleiter Dr. Wolrad Rube vertreten. Zum neuen Intendanten wurde Willi Hanke, bisher am Dortmunder Stadttheater als Spielleiter tätig, berufen, Wagners „Tristan" kam hier unter Jochum zur Wiedergabe, während ein Chorkonzert unter dem gleichen Dirigenten das Oratorium „Der jüngste Tag" des Bruder von Jochum, Otto, zur Diskussion stellte. Die Musik sucht dem überlebensgroßen Vorwurf mit ebensolchen Mitteln beizukommen, ohne durchaus zu überzeugen. In Osnabrück bot Franz Rau Regers Mozartvariationen, Wolfgang Vaccano Smetanas „Verkaufte Braut" und Heinz R. Zilcher Künneckes „Tenor der Herzogin". In Remscheid verabschiedete sich der zum Direktor der Weimarer Musikhochschule berufene Prof. Dr. Oberborbeck mit einem auf die Namen Beethoven und Reger gestellten Konzert, das in Regers, von Johanna Egli gesungener Altarie „An die Hoffnung" tiefste Eindrücke vermittelte. Wiesbaden brachte Lortzings „Undine" in neuer, frischer Fassung unter Willy Krauß' musikalischer Anführung. Das Nassauische Landestheater wird künftig den Namen „Preußisches Staatstheater" führen. Wuppertal, das seinen Intendanten Smolny an eine andere Stadt abgeben wird, erlebte Beethovens „Missa solemnis" und Mozarts g-moll Sinfonie in der kleinen Originalbesetzung unter Schnakenburg.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Bruno Walters Dirigentengastspiel an der Staatsoper führte zu einer Neustudierung von Tschaikowskys lyrischer Oper „Eugen Onegin", die durch eine Reihe schöner Leistungen zu Ehren kam; allen voran ist hier (wie immer) Lotte Lehmann zu nennen, die die kostbare Partie der Tatjana zu wirklichem, ergreifenden Leben gestaltet; neben ihr die Herren Mayr, Hammes, Kuhlmann und Maikl, dann Fräulein Szantho, Paalen und Frau Anday. Bei einer Wiederholung erschien die Rolle der Tatjana durch Frau Zika besetzt, und, obwohl von ganz anderer künstlerischer Eigenart als die Lehmann, brauchte sie doch selbst den Vergleich mit dieser nicht zu scheuen und erreichte gesanglich und auch darstellerisch entschiedene Höhepunkte. Walter, der hier mehr auf dramatische Entladungen aus war als auf lyrische Zartheiten, wurde hauptsächlich der akzentuierten Brillanz im Orchestralen und dem Überschwang der Steigerungen gerecht. — Einen zweiten schönen Abend bereitete er uns durch eine „Tristan"-Aufführung mit Anni Konetzni als

Isolde und einem Gast aus Hamburg, Hans Grahl, als Tristan. Die Stimme des letzteren ist von baritonalem Klang und nicht von jenem heldischen Glanz, den man für die Verkörperung eines Tristan fordern muß; auch im Spiel wurde der Gast neben der überragend großen Leistung der Isolde Konetznis nicht als ebenbürtig empfunden. Hier im „Tristan" gelangen Bruno Walter am besten die ausdrucksvollen melodischen Zartheiten im zweiten Akt. — Ein fesselndes Gastspiel gab uns ferner Fernando Autori als Leporello im „Don Juan", den er mehr von der pfiffigen und verschmitzten Seite charakterisiert; prächtig seine Stimmbehandlung, namentlich das flüchtig vorbeihuschende und doch vorbildlich verständliche Parlando. — Zu einer Meisterleistung wuchsen die Wiener „Meistersinger" empor, vor allem durch die Neubesetzung des Walter Stolzing mit Karl Völker: adelig in Stimme und Gebaren, ist dieser Künstler nach jeder Richtung hin, in Tongebung und Sprachbehandlung, in Miene und Gebärde, ein idealer Wagnersänger; Alfred Jerger als Sachs entfernt sich etwas von der in Wien bisher beliebten weicheren, gemütlicheren Auffassung dieser liebenswürdigen Gestalt; er ist mehr energisch und geistvoll und leistet in der Charakterisierung nach dieser Richtung Erstaunliches. Mayr als Pogner, Wiedemann als Beckmesser und Zimmermann als David bringen bekannt große Leistungen. Frau Ursuleac ist eine tüchtige Eva, kaum mehr ein Evchen, Enid Szantho anheimelnd wie immer als Magdalena. Das Ensemble prächtig ergänzt durch Maikl, Duhan, Madin, Ettl und Norbert. Bleiben als Widersprüche gegen solche Höhe der Wiedergabe nur die Geschmacklosigkeiten der Regie Dr. Wallersteins, der sich nach wie vor eigensinnig gegen die klaren Vorschriften des Dichterkomponisten vergehen darf. Clemens Krauß nahm sich mit besonderer Wärme und mit Glück der Partitur an.

Ein Gastspiel von ungewohnter Art bedeutete es, daß für die auf Kunstreisen abwesenden Philharmoniker das Orchester der „Wiener Sinfoniker" bei einer „Lohengrin"-Aufführung einsprang. Das unter namhaften Dirigenten im Konzertsaal trefflich geschulte Orchester hielt den Vergleich mit den Philharmonikern, dem sich unser verwöhntes Ohr natürlich nicht entziehen konnte, wirklich aus und holte sich verdiente Anerkennung. Die Mühe, die sich Herr Krips als Dirigent der Aufführung gegeben hatte, wurde reich belohnt. — Zu Ehren von Julius Bittners 60. Geburtstag brachte die Staatsoper eine gute Aufführung des „Musikanten" zustande, jenes Werkes, das wohl relativ am meisten gegeben wird, aber trotzdem bei uns seit der vor etwa zwei Jahren erfolgten Neustudierung doch auch bald wieder in Vergessenheit geraten war. Die derb-heitere Volkstümlichkeit der Bittner'schen Gestalten und ihre liebenswürdige musikalische Verbildlichung sprechen immer an. Unter den Darstellern ist Mayrs „Fagottist Oberstierberger" eine längst vertraute köstliche Erscheinung; daneben sind Hammes, Kalenberg, Norbert, Madin, Maikl bekannt gute Interpreten, desgleichen Frau Kern in der Rolle der Koloraturdiva. Neu war nur Aenne Michalsky als das „Geigerl" und auch in dieser neuen Rolle ganz vorzüglich, wie denn überhaupt die Staatsoper mit der Gewinnung dieser Künstlerin einen Treffer gemacht zu haben scheint.

Von einer Gastspielreise aus Deutschland kommend, absolvierte die italienische Opernstagione des Cavaliere Max Sauter-Falbriard ein erfolgreiches Gastspiel (im ehemaligen Johann-Strauß-Theater, jetzt „Scala" genannt) mit schwungvollen, von echt italienischem Brio getragenen Aufführungen des „Barbiers von Sevilla" und des „Rigoletto"; beide wurden ganz nach Art der unterhaltlichen Opera buffa, flott und anmutig gespielt, vielleicht hie und da, im rasend dahin tollenden Parlando, etwas übertrieben. Von den Darstellern sind zu nennen: an erster Stelle Fernando Autori, als Basile von packender Komik, nicht minder als Sparafucile im „Rigoletto", gleich neben ihm Enrico Vannuccini als Bartolo, dann Tina Paggi, deren Rosine man schon vor zwei Jahren bei uns bewundern konnte, neu dagegen Lyana Grani, die verheißungsvolle Koloratursoubrette, als Gilda, Gino Lulli, ein stimmgewaltiger Figaro, Sinnone als Herzog, und Antonio Spigolon, ein gewinnender Almaviva; nicht zuletzt Arturo Lucon, der als Dirigent die Aufführungen mit dem jungen „Wiener Konzertorchester" sorgfältig studiert hatte.

An Konzerten drängte sich in der ihrem Ende entgegengehenden Spielzeit Vieles zusammen. Leopold Reichwein beschloß seinen prächtigen Zyklus von Werken „Österreichischer und deutscher Komponisten" mit Schubert und Bruckner: mit der „Unvollendeten" in h-moll und mit der unvollendeten „Neunten" in d-moll — und kaum hätte die innere Wesensverwandtschaft dieser zwei großen Österreicher, die sich in der Reinheit ihres Strebens wie in der Genialität ihrer besonderen Anlage so sehr gleichen, bei einer anderen Zusammenstellung besser und deutlicher in Erscheinung treten können; die Aufführung dieser beiden Sinfonien wurde so auch zu einem neuerlichen Triumph für Reichwein. — Wenige Tage vorher hatte er an einem Abend „Ernster und heiterer Wiener Musik" der VII. Sinfonie von Schubert Strauß'sche Walzer folgen lassen und auch von dieser Seite seine eminenten Dirigentenqualitäten gezeigt: seine Stellung in Wien ist dadurch erfreulicherweise nur noch mehr gefestigt worden.

In Robert Hegers Orchesterkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde war als Neuheit (wenigstens für Wien, in Deutschland längst bekannt) Emil von Rezniceks „Tragische Geschichte" zu hören, ein „Thema mit Variationen nach dem Gedicht von Adalbert Chamisso"; auch hier fesselt uns, wie stets bei Reznicek, das starke technische Können, die formale aufbauende Kraft. Die Gepflegtheit seiner eindringlichen und klaren Tonsprache ermöglicht es ihm, aus einem ansprechenden „zopfigen" Thema, das als altväterisches Menuett vorgetragen wird, humorvolle und kontrastierende Variationen auszuspinnen, in denen es am Schluß, genau so wie „der Zopf, der hängt ihm hinten", immer wieder erscheint und sich obstinat durchsetzt. Dem Humor, der hier keineswegs bloß in orchestralen Effekten liegt, gesellt sich im Laufe der Durchführung gelegentlich ernsterer Ausdruck, sodaß die „Geschichte" stellenweise auch wirklich „tragisch" anmutet. Von den beiden Möglichkeiten, die der Komponist für den Schluß vorsieht, wählte Heger nicht die vokale, bei der das Gedicht Chamissos schließlich gesungen wird, sondern die rein instrumentale, und durch das Feuer seiner persönlichen Teilnahme an dem wertvollen Werk führte er es zu einem entschiedenen Erfolg. Danach spielte Erika Morini Tschaikowskys Violinkonzert in D-dur, bei aller Virtuosität fehlt ihr die souveräne Beherrschung, bei der solch überhitzte unnatürliche Tempi nicht möglich gewesen wären. Dagegen fand Heger mit der Schlußnummer, Straußens „Domestica" wieder ganz den Weg zum Wiener Herzen und wurde, als einer der Unsrigen, aufrichtig begrüßt und bedankt.

Mit den Philharmonikern konzertierte Bruno Walter: er liebt die Programmfolge Mozart-Mahler, wobei wohl Mozart immer etwas zu kurz kommt, da die gefühlsmäßige Einstellung, die der Dirigent zu Mahler hat, seinem Interesse für Mozart manches vorwegnimmt; das „Lied von der Erde", das den Hauptteil seines Konzerts einnahm, und das durch seinen reichen, wohl auch der schönen Poesie mit anzurechnenden Stimmungsgehalt, auch heute noch gefangennimmt, kann trotz der frischen Auffassung Walters über ermüdende Längen nicht hinwegtäuschen. — Ganz anders wirkte der Abend der Philharmoniker unter Furtwängler, der das diesjährige Nicolaikonzert leitete; größer und eindringlicher ist die „Neunte" von Beethoven kaum mehr zu bringen, als dies unter Furtwängler zur Tat wird. Nur am Schluß war die Wirkung leider getrübt durch ein unzureichend disponiertes Soloquartett: hier rächt sich, was ich seit Jahrzehnten — als Prediger in der Wüste freilich — beklage: wie lange noch wird man in Wien dem falschen Prinzip huldigen, daß nur Opernleute im Oratorium singen dürfen und alle die vielen anderen, z. T. überaus tüchtigen Gesangskräfte, die im Konzert und Oratorium gleich Gutes leisten könnten, zur Untätigkeit verurteilt bleiben? Das Heranziehen eines Opernsängers im Oratorium mag für Ausnahmsfälle gelten, zum Prinzip, das hundert andere schädigt, dürfte es niemals werden. Und dann rächt es sich auch manchmal, wie hier. — —

Ein Festkonzert des Staatsopernchores brachte unter Clemens Krauß zu Ehren von Richard Strauß' 70. Geburtstag eine Anzahl seiner gemischten Chöre zum Vortrag: schwierige, aber auch schöne Stücke, fein gewoben und wirkungsvoll aufgebaut. Neben diesen standen andere

Chorwerke wie Regers „Frühlingsblick" an Tiefe des Eindrucks hinter den Strauß'schen nicht zurück; diesen zweiten Teil des Konzerts, der auch Chorwerke von Dvořak, Hubay und Kodaly umfaßte, leitete Ferdinand Großmann, der verdienstvolle Leiter dieser vorbildlichen Chorvereinigung. Dem Konzert war noch durch die solistische Mitwirkung von Alfred Piccaver eine besondere Lockspeise fürs Wiener Publikum beigegeben.

In seinem dritten Konzert mit dem „Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde" führte uns Julius Lehnert unter anderen Werken die Vierte Sinfonie von Leopold Welleba vor, ein Werk voll warmer Empfindung und echt musikantischer Triebkraft, modulatorisch hie und da etwas unruhig, was dem Genuß der einfachen und wirksamen gesanglichen Thematik nicht immer zum Vorteil gereicht. Als Solistin trat Ines Jouglet hervor, die im Vorjahre beim Wettbewerb mit dem ersten Preise ausgezeichnete französische Sängerin: die schöne Stimme ist wohl etwas klein an Format, weiß sich aber in den hoch gelegenen Koloraturen der von ihr gewählten französischen Gesänge mit Sicherheit zu behaupten.

Der „Wiener Schubertbund" hatte mit seinem Orchesterkonzert unter der befeuernden Führung Viktor Keldorfers einen besonders guten Abend: es standen aber auch vier gute, den Wienern sympathische Namen auf dem Programm: Schubert, Marx, R. Strauß und Kienzl. Straußens Liederzyklus „Die Tageszeiten", auf die Wanderlieder Eichendorffs vertont, ist ein hervorragendes Chorwerk, auf dessen Widmung der Schubertbund und sein Chormeister Keldorfer stolz sein dürfen, frei von aller Übertreibung, dagegen erfüllt von gesättigter Naturstimmung, von träumerischer Versonnenheit und glanzvollen Aufblicken. Marx' „Morgengesang" für Männerchor, Blechbläser und Orgel, in glücklicher Stimmung konzipiert, kräftig und mitreißend, ist ein streitbares Morgenlied, das sehr energisch zu neuen Taten aufruft. Endlich kam Kienzls „Fasching", ein heiteres Werk, mit Soli und Orchesterbegleitung, in diesem Konzert zur Wiener Erstaufführung: es ist dies eine Suite von charakteristischen Stücken tänzerischer Form auf Gedichte von Otto Julius Bierbaum; das bildhafte Moment kommt darin gut zur Geltung, so auch in der musikalischen Charakterisierung verschiedener Blumenarten, mit denen die verliebten Empfindungen der Tanzenden in witzige Beziehung gesetzt sind. — Auch ein Vokalkonzert des „Männergesangvereines" brachte wertvolles Neue: so zwei Volkslieder in Kanonform von Carl Lafite gesetzt, zwei andere im einfachen, klaren Männer-Chorsatz, und einen zwölfstimmigen Männerchor „Wetterleuchten" von Karl Pauspertl, in dem der Komponist den Vokalkörper ziemlich instrumental behandelt und den Tenören in der höchsten Lage etwas viel zumutet; indessen gewinnt er damit, über die Natur dieses kostbaren Vokalkörpers hinaus, neue Wirkungen. — Mit einer wahren Fülle von Novitäten überraschte der „Wiener Lehrer a-cappella-Chor", da er nicht weniger als acht Chöre aus dem Manuskript zum erstenmale öffentlich vorsang; wir nennen daraus die „Berg-Sinfonie" von Hans Wagner-Schönkirch, dem Leiter dieser Chorvereinigung, dann die „Waldseligkeit" von Fritz Krull, „Mond über den Bergen" von Karl Friedrich Fischer, ein „Jubilate" von Josef Reiter, den sehr modernen „Sommer" von Christian Artl, ein „Chinesisches Soldatenlied" von Viktor Merz, den humorvollen Chor „Ein Musikus wollt' fröhlich sein" von Louis Dité und den zur Wiederholung verlangten Chor „Sonniges Alter" von Franz Neuhofer; endlich die „Hammerschmiedg'sell'n" von Viktor Korda. Wenn ich hier den Neuheiten im Bereich des Männerchores einen relativ breiteren Raum gegönnt habe, so geschah es, um zu zeigen, wie viel Wertvolles hierin der Gattung gerade aus Österreich in jüngster Zeit zugeflossen ist.

Lotte Lehmann ist eine einmalige Künstlererscheinung: dies bewies wieder der Liederabend, den sie von Bruno Walter begleitet gab; aus ihrer Art, Schubert und Schumann, Brahms und Hugo Wolf zu singen, strömt die von uns immer wieder angestaunte und bewunderte hohe Kunst der Sängerin und die innige Herzlichkeit ihrer Empfindung. — Der 80. Geburtstag Adolf Wallnöfers gab Anlaß, diesen als Sänger berühmt gewordenen verdienstlichen Mann auch als Komponisten wieder einmal zu Gehör kommen zu lassen. — Das Sedlak-Winkler-Quartett beendigte seinen Zyklus mit dem Streichsextett von Otto Siegl, dem zweiten Streichquartett von Franz Schmidt, der Ballade von Josef

Marx und dem ersten Streichsextett von Brahms. — Guido Peters, als stilgewandter Pianist bekannt, erbrachte neuen Beweis seiner Kunst als Mozartspieler mit dessen A-dur-Sonate und Rondo.

Der 65. Geburtstag von Hans Pfitzner wurde bei uns durch zwei Veranstaltungen gefeiert; Dorothea Braus, die große deutsche Pianistin, uns Wienern längst rühmlich bekannt, spielte im Radio Wien, von Oswald Kabasta an der Spitze des Sinfonieorchesters mit wärmster und verständnisvoller Einfühlung begleitet, das Klavierkonzert; man darf die Wiedergabe eine geradezu vollendete nennen, und alles, was das schwierige Werk von seinen Interpreten, insbesondere vom Klavier fordert, fand hier höchste Erfüllung, schien doch die herbe Anmut, die dem Wunderwerk eigen ist, schon durch die Interpretin selbst verkörpert und in ihrem Musizieren lebendig geworden.

Insbesondere ist es der große Zug im Spiel dieser hochbegabten Künstlerin, der uns den machtvollen romantischen Aufbau der alten Form klar werden läßt, ohne dem Ausdruck der schwärmerischen Versonnenheit, wie er dieser herzenswarmen Melodik eigen ist, und dem blütenreichen Duft all der sprudelnden Feinheiten und Zierlichkeiten auch nur das Geringste schuldig zu bleiben. Hatte die „Ravag" die Aufführung auch nicht gerade als Pfitzner-Feier angekündigt, so wurde sie uns schon durch die Mitwirkung von Dorothea Braus zum wirklichen Fest. — Dann aber beging den Geburtstag des Meisters unsere Wiener Pfitznergemeinde in einem gemeinsam mit dem Wiener Akademischen Wagnerverein veranstalteten Konzert-Abend, mit dem Klavierquintett (gespielt vom Prix-Quartett mit Fritz Kuba am Flügel), mit den drei Sonetten aus der letzten Werkzahl (eindrucksvollst interpretiert durch Elémer von John) und durch Lieder aus verschiedenen Schaffenszeiten (von Isolde Riehl gesungen). Außerdem las Max von Millenkovich-Morold einiges aus den Schriften des Meisters und zwei der Sonette — ein stimmungsvoller und würdiger Abend. — Und doch hätten wir erwartet, daß dieses Tages auch die Wiener Staatsoper, die Pfitzner so viel erhebende und ihr Ansehen mehrende Erfolge verdankt, durch Wiederaufnahme einer seiner musikdramatischen Großschöpfungen gedacht hätte — zumal ja das Gastdirigieren Bruno Walters, der sich in früherer Zeit mit so schönem Eifer und Erfolg für die Kunst Pfitzners eingesetzt hatte, dazu die beste Gelegenheit gegeben hätte; ihm wäre es leicht gewesen, den persönlichen Widerstand, den das gegenwärtige Opernregime gegen das Schaffen Pfitzners durch konsequentes und hartnäckiges Totschweigen nun einmal bezeigt, zu überwinden, etwa durch eine neustudierte Aufführung der „Rose", die eben derselbe Bruno Walter s. Z. sogar gegen den anfänglich widerstrebenden Gustav Mahler durchgesetzt hatte. Eine solche Anerkennung für den größten derzeit lebenden deutschen Musikdramatiker, der Pfitzner für mich nun einmal ist und bleibt, hätte Bruno Walter vielleicht selbst auch Vorteil gebracht, indem er, der jetzt Heimatlose, mit der Aufführung eines Pfitzner'schen Werkes in Wien festeren Fuß hätte fassen können, namentlich auch bei dem bodenständigen Wiener Opernpublikum, dessen Urteil schließlich doch einmal den Ausschlag geben wird!

MUSIK IM RUNDFUNK

Mut zur Persönlichkeit auch in Funk und Presse.

Von Wolfgang von Bartels, München.

„Die Presse hat kein Gesicht mehr, nicht deswegen, weil man ihr das Gesicht genommen hätte, sondern weil die kein Gesicht haben, die sie schreiben,"
und

„Ich kann die Presse nicht mutiger machen, als sie ist. Hat sie nicht den Mut, eine aufrichtige Gesinnung zu vertreten, kann man auch nicht von ihr verlangen, daß sie ein vielgestaltiges Gesicht trägt."

und

„Beiſpielsweiſe hat es die deutſche Preſſe mir, dem amtierenden Miniſter überlaſſen, einen Artikel über Moral und Moralin zu ſchreiben. Warum hat ſich da nicht einer von dieſen kritiſchen Geſellen gefunden?“

So zu erfahren aus der Rede des Reichsminiſters Dr. Goebbels an die deutſche Preſſe. Dieſen wahrhaft beſchämenden Sätzen iſt in nuce nichts hinzuzufügen. Und doch! Denn gehen wir den Gründen nach, warum dieſe Sätze geſprochen werden mußten, ſo ſtoßen wir unweigerlich auf das Gebiet bislang vielfach doch im Hintergrund gebliebener Perſönlichkeiten. Und zwar faſt all jener Perſönlichkeiten, die zuvorderſt eigentlich als Führer der von ihnen zu betreuenden, immer tiefer ins Volk hinabreichenden Schichten in Betracht kommen. Daß wir genau ſo wie in der Preſſe auch im Rundfunk zu einem nicht unerheblichen Teile anſtatt kraftvoller, ihr Wiſſen, ihr Können, ihr Verantwortungsbewußtſein in die Wagſchale werfender Perſönlichkeiten nur ausführende Organe der oberſten Befehlsſtelle haben, iſt eine Tatſache, die im wechſelreichen Leben des deutſchen Rundfunks innerhalb der letzten Monate mehr als deutlich in Erſcheinung trat. Die Ausnahmen beſtätigen die Regel. Und dieſe Ausnahmen ſind aber zugleich Beweis dafür, daß man ſehr wohl ausführendes Organ ſein kann, und dazu doch innerhalb des von ihm betreuten Gebietes Selbſtändigkeit und Mut zur Perſönlichkeit, damit den Mut zur perſönlich durchzuſetzenden Verantwortung aufbringen und zum Beſten des Volkes weiterentwickeln kann. Unbeſchadet vielleicht ſogar in einer großzügig weitherzigen Auslegung des von oben erhaltenen Befehls. Was dem Neider — mag er nur nörgeln, oder aber bösartig „verpetzen“ wollen — Anlaß zu kleinlicher Beanſtandung ſein könnte! Unſelbſtändiger Geiſt wird natürlich ſehr viel bequemer fahren, wenn er dem, ihm drohenden Widerſpruch in weitem Bogen aus dem Wege geht und ſervil die doch wohl gefahrloſe „Nichtanſtoß-Straße“ dahintrottet. Wir glauben und ſind überzeugt, daß den oberſten Befehlsſtellen Selbſtändigkeit, Mut zur Perſönlichkeit, Mut zur Verantwortung bedeutend lieber ſind — ſelbſt wenn Auseinanderſetzungen über deren Wert und Zweckmäßigkeit nötig ſein ſollten — als ſerviles Kriechertum, auf das hier wie dort niemals Verlaß iſt, niemals vor allem in den Zeiten der Not Verlaß ſein wird.

Nun iſt allerdings nicht damit gedient, daß wir die Fehlerquellen lediglich vermelden, ohne ihren Gründen nachzugehen und dann zu verſuchen, mitzuhelfen die Wege zur Beſſerung zu weiſen.

Der Urgrund zu all den beanſtandeten „Schönheitsfehlern“ iſt darin zu ſuchen, daß wir Alle durch den überraſchend ſchnellen Ablauf der nationalen Revolution uns noch inmitten der Organiſation, alſo der vorläufigen Neuordnung der Dinge befinden. Das will beſagen: Wir müſſen uns darüber klar ſein, daß jegliche organiſatoriſche Tätigkeit, auf welchem Gebiet ſie auch arbeitet, nur äußere (äußerliche!) Auflockerung, dann ſtraffe Zuſammenfaſſung bedeutet; daß weiterhin dem ſo entſtandenen Gebilde in ſeiner Totalität erſt noch der lebendige Odem eingehaucht werden muß, ſoll es lebensfähig ſein, lebensfähig bleiben. Dieſer Odem wird bedingt durch die Idee; wird bedingt durch die, hinter dieſer Idee ſtehende Perſönlichkeit. Und zwar in allen Sparten des täglichen Lebens: in Politik und Wirtſchaft; erſt recht in der Kultur. Denn anders iſt jede, noch ſo intenſive Organiſation zum Schattendaſein verdammt, das auf die Dauer ſicherlich irgendeinem, von einer anderen Idee vorgetragenen Windſtoß zum Opfer fallen kann, wenn die Organiſation als ſolche dieſer Idee eine eigene, wurzeltief ins Volksbewußtſein hinabreichende Idee nicht entgegenzuſetzen vermag. Es muß aber unter allen Umſtänden das „Materielle“ einer Organiſation mit dem „Ideellen“ einer Überzeugung gebunden werden.

Alle Gebiete ſind heute durchorganiſiert. In einem Ausmaße, das in Konzeption wie Durchführung als genial anzuſprechen iſt, werden alle Kreiſe in den Ring einer organiſatoriſchen Durchwalkung einbezogen. Organiſiert wird auch die Kultur; innerhalb der Kultur die Kunſt. Es werden hiefür die äußeren Vorausſetzungen*) geſchaffen, auf denen die künſtleriſche Tat emporwachſen kann.

*) Siehe den Aufſatz „Unterhaltung und Kultur“ im Aprilheft der ZFM.

Eine durchaus notwendige Einschaltung: Die Achtung vor der Kunst!

Ebenso wie wir Künstler staunend vor dem technischen Wunder einer Lokomotive etwa, vor der prophetisch kühnen Weitsicht des Politikers, vor der Beherrschung eines großen Wirtschaftsapparates stehen, ohne mehr denn platonisches Verständnis und vielleicht tatsächliches Wissen darum zu haben, genau so gut dürfen wir Künstler erwarten, daß der Politiker, der Wirtschaftler unserer Arbeit die notwendige Achtung entgegenbringt. Auch dann, wenn ihnen das „fachliche" Verständnis dafür noch nicht ganz aufgegangen sein sollte! Müssen wir immer wieder betonen, daß wir die bahnbrechende Tat eines Ingenieurs, eines Politikers oder Kaufmanns oder Künstlers in ihrer genialen Einmaligkeit untereinander durchaus als gleichberechtigt erachten? Warum? Weil wir wissen, daß eine Persönlichkeit dahinter steht! Weil wir wissen, daß wir unbedingtes Vertrauen dieser Persönlichkeit, ihrem Wollen und Streben, ihrer Tat entgegenbringen müssen. Wissend oder intuitiv soll diese Persönlichkeit, von der Kraft des ganzen Volkes getragen zum Besten ihres Volkes, zum Besten dann Aller arbeiten. Wir brauchen diesen Gedankengang „Achtung vor der Kunst" nicht weiter auszuführen. Die es angeht, wissen Bescheid.

Man wolle nicht allzu erstaunt sein, wenn wir innerhalb des festumrissenen Themas so weit ausholen; wenn wir auf Dinge aufmerksam machen, die scheinbar mit Funk und Presse nichts zu tun haben. Was wir in großen Zügen zur Diskussion stellen, gilt für fast alle Gebiete unseres (deutschen) Daseins; gilt also auch für Funk und Presse. Die Allgemeingültigkeit des Persönlichkeitswertes muß in den Sparten Funk und Presse um so mehr herausgestellt und — geachtet werden, als deren tagtägliches Dasein sehr viel intensiver und wirklichkeitsnaher „eingesehen" werden kann; weil die Persönlichkeiten, die in Funk und Presse bis in die kleinsten Betreuungsgebiete hinein zu arbeiten haben, dermaßen von der Richtigkeit ihres Handelns durchdrungen sein müssen, daß sie sogar gegen den unverhältnismäßig dick angeschwollenen Strom der Masse anzugehen imstande sind. Es hat zwar der Einzelne durch den Dienst am Volksganzen ideell wie materiell zurückzutreten, und doch hat er als Persönlichkeit verantwortungsbewußt und kraftvoll zugleich zu führen und damit die Anforderungen, die ihm als Führer (wenn auch der kleinsten Gruppe!) gestellt sind, in höchstem Maße zu erfüllen.

Wie sind nun diese, von uns geschilderten „Idealgestalten" in der rauhen Wirklichkeit mit den Eingangs zitierten Gedankengängen des Herrn Reichsministers in Einklang zu bringen? Den böswilligen dolus Unfähiger müssen wir selbstverständlich a priori ausschalten. Die allgemeine Klärung der Lage wird sowieso all diese an die Oberfläche geschleuderten trüben Schemen mitsamt den Konjunkturrittern hoffentlich schneller, als man ahnt, zur (verdienten) Strecke bringen. Wichtig nur zu erkennen ist die Ursache der Fehlerquellen und die Möglichkeit deren Abriegelung. Damit kommen wir zum heikelsten Punkt unserer Untersuchung. Im Dezemberheft der ZFM schon haben wir offen und ehrlich auf die immanenten Gründe hingewiesen, die (damals vom reinen Kritikerstandpunkt aus) der Arbeit für Funk und Presse erschwerend, wenn nicht gar hemmend im Wege stehen. Diese Gründe haben inzwischen die Tätigkeit der Presse wie des Funks noch tiefer einschneidend beeinflußt.

Die Zeitungen haben — was Dr. Goebbels mit allem Freimut und mit bewundernswerter Schärfe betont hat — vielfach „ihr Gesicht" verloren, vielmehr es haben die kein Gesicht, die schreiben. Macht man heute eine Zeitung auf, so findet man zu Dutzenden denselben Artikel. Er mag von Politik, Wirtschaft oder Kunst handeln; wir finden sogar innerhalb der Sportberichterstattung, der Gerichtssaalreportage denselben Wortlaut. Diese Gleichförmigkeit der Zeitungen geht so weit, daß auch das unterhaltende Feuilleton (irgend interessante Überseegeschichten oder Ähnliches) von einer Stelle aus beliefert wird. Ist's dann noch verwunderlich, wenn diese Gleichförmigkeit zum Absterben mancher Zeitung führt? Auch vom rein journalistischen Standpunkt aus betrachtet ist diese Gleichförmigkeit ein Fehler, der sich erst in mühsamster Aufbauarbeit eben wiederum nur von einer Persönlichkeit reparieren läßt. Schritt-

macher dieses Fehlers war und ist die Angst. Man muß leben. Also um des Himmelswillen nicht — „anecken"! Diese, nur allzu zahlreichen Übereifrigen — sie mögen „gleichgeschaltet" oder Pg sein — haben aber vergessen, daß mit dieser übertriebenen Vorsicht, die gar manches Mal dem Servilismus nahe kommt, der Großführung im Staate nicht gedient ist. Daß man innerhalb der Großführung sehr wohl ein mannhaft ernstes Wort hören will.

Wie sagt Dr. Goebbels:

„Ich kann die Presse nicht mutiger machen, als sie ist!"

So sei denn wieder einmal vorangestellt: Echtem, wahrem Bekennermut wird immer möglich sein, den richtigen Weg zur nachhaltigen Auswirkung seiner Überzeugung zu finden. Und man wird höheren Ortes nur dankbar sein, wenn man mit gerade gewachsenen Männern zu tun hat. Doch wird man höheren Ortes nicht umhin können, daß all das Gestrüppe von Servilismus, oder wie die Pflanzen alle heißen mögen, gehörig zurechtgestutzt wird, damit der Mut zur Persönlichkeit um so kräftiger sich entfalten kann. Ist das geschehen, so werden auch die Zeitungen ein, dem deutschen Leben entsprechendes, in seiner Vielgestalt wertvolles „Gesicht" bekommen.

Ähnlich liegen die Dinge beim Rundfunk. Auch hier dürfte der Mut zur Persönlichkeit sehr viel betonter in Erscheinung treten. Es ist nicht damit getan, wenn mancher Sender nur als Organ der Befehlsstelle fungiert. Wir sagten schon: Der Möglichkeiten innerhalb des Freiraums sind so viele, daß der Mut zur Persönlichkeit schönste Blüten zu treiben vermag. Beispiele dafür sind da. Zum Besten der Sender. Und innerhalb des von der Befehlsstelle gezogenen Kreises! Es geht also, wenn eine Persönlichkeit ihr Wollen, ihr Wissen, ihr Können, gegebenen Falls ihre — Stellung für die Richtigkeit ihrer Überzeugung zum Pfande setzt.

Noch Eines: Ein jeder, der im öffentlichen Leben steht, sorge innerhalb des ihm anvertrauten Bezirkes für Sauberkeit nicht nur der Gesinnung, auch der Tat. Denn nur die Felder, die unkrautfrei sind, ergeben reiche Ernte.

Wie lange noch Programmaustausch der Unterhaltungsmusik?

Von Horst Büttner, Altenburg.

Es naht sich gen die Sommerszeit; mit schiefen Blicken beäugt der Funkfreund seinen Lautsprecher, denn er weiß, daß die steigende Hitze den quellenden Strom göttlicher Melodien allmählich in ein lautes und eifriges, aber doch recht dünnes Geplätscher verwandelt. Unendliche Unterhaltungsmusik wird sich über die rundfunkhörende Menschheit ergießen, dabei werden sich aber die Schwächen dieses wichtigsten Teiles im Musikprogramm sehr empfindlich zeigen: Der viel zu kleine Werkbestand und der übertriebene Programmaustausch selbst durchschnittlichster Unterhaltungskonzerte. Das verflossene System hat mit diesem Austauschsystem am falschen Ort einen Zustand geschaffen, der sich längst als ein Krebsschaden erwiesen hat. Was für unmögliche Verhältnisse durch diesen Austausch verbunden mit unzureichender Programmleitung des Einzelsenders geschaffen werden, zeigen folgende Beispiele, die den letzten Wochenprogrammen des Reichssenders Leipzig entnommen sind:

Am 17. April wurde im Mittagskonzert von Berlin Musik aus Paul Linckes Operette „Grigri" übernommen; im Programm eines Konzertes aus Königsberg, das am 21. April übernommen wurde, findet sich diese Musik wieder, und bereits zwei Tage später spielte ein Dresdener Orchester die gleiche Musik. Um uns vollends von dem Werte dieser Musik zu überzeugen, brachte ein tüchtiger Kapellmeister diese Weisen vierzehn Tage später schon wieder (am 7. Mai). Dabei handelt es sich keineswegs um vorher nie gehörte unerhörte Musik, die um ihres hohen Wertes willen nun chronisch uraufgeführt werden müßte; sie ist vielmehr in den letzten Jahren bereits bis zum Erbrechen abgedroschen worden. Damit

nun aber niemand behaupten kann, es handle sich hier um einen willkürlich herausgegriffenen Einzelfall, mögen folgende Beispiele zur Ergänzung dienen:

Das von München übernommene Mittagskonzert am 26. April verzeichnet Maillarts Ouvertüre „Das Glöckchen des Eremiten". Das Glöckchen bimmelte prompt weiter, denn am 30. April, 6. Mai und 10. Mai stand diese Ouvertüre schon wieder im Programm, und zwar als eigene Sendung des Leipziger bzw. Dresdener Senders. Die einzige Variation lag darin, daß zwei Blaskapellen dabei waren. Überhaupt schienen in diesem Zeitraum die Glocken Mode zu sein, denn am 4., 7. und 11. Mai, also innerhalb einer einzigen Woche dreimal, wurde Musik aus Planquettes Operette „Die Glocken von Corneville" gereicht. Alle drei Konzerte waren sendereigene Veranstaltungen, zwei davon dirigierte der gleiche Kapellmeister.

So wirken verwahrloste Programmführung des Einzelsenders, viel zu geringer Werkbestand sowie Austausch der Unterhaltungskonzerte zusammen, um jenen Zustand herbeizuführen, der die Unterhaltungsmusik des deutschen Rundfunks so fragwürdig macht und die Hörer vielfach zwingt, gute Unterhaltungsmusik bei außerdeutschen Sendern zu suchen. Manche Werke, die an sich ganz reizvoll zu hören sind, treten geradezu seuchenartig auf: Die Musik aus Zellers „Vogelhändler", Rossinis Ouvertüren „Wilhelm Tell" und „Die diebische Elster", Heubergers „Opernball"-Ouvertüre, die „Sylvia"-Ballettsuite von Delibes und manche andere. Hier wird wohl auch nur die Reichssendeleitung durch die Anweisung Abhilfe schaffen können, daß jeder Sender jedes dieser abgespielten Werke nur einmal im Monat spielen darf. Das ist auch noch sehr reichlich, aber die gröbsten Mißstände lassen sich dadurch doch abstellen. Man achte aber auch darauf, daß die verschiedenen Formen, unter denen ein Werk in der Unterhaltungsmusik auftreten kann, nicht zum Vorwand dienen, diese Regelung zu umgehen. Opernball-Ouvertüre, Opernball-Walzer und Opernball-Potpourri bringen ja doch fast das gleiche Melodiengut, und ob die gute alte „Vogelhändler"-Musik als „Potpourri" oder als „Adam"-Walzer auftaucht, ist so ziemlich gehupft wie gesprungen.

Eine bessere Arbeit wird aber erst möglich sein, falls der Programmaustausch auf ein vernünftiges Maß zurückgeführt wird. Wenn man in der Ansage immer und immer wieder hören muß, daß drei, vier oder noch mehr Sender an einem noch dazu fragwürdig ausgeführten Unterhaltungskonzert hängen, dann legt man sich mehrere Fragen vor: Weshalb der Fernleitungsaufwand um eine Lappalie? Sind an die Reichspost Gebühren für diese Fernleitungen zu entrichten? Wenn ja, welche Summen kommen im Jahr wohl zusammen, die sich für die Musikpflege des Senders einsetzen ließen? Wieviel Orchestermusiker könnten beschäftigt werden, wenn diese Mechanisierung der Musik eingeschränkt würde? Auch könnten die Sendeleitungen besser disponieren und brauchten nicht immer zu befürchten, daß durch gehäufte Programmübernahme Wiederholungen in zu enger Folge vorkommen. Es ist nach wie vor wünschenswert, daß originelle Unterhaltungsprogramme mit hörenswerten neuen Werken ausgetauscht werden. Das heutige System des schematischen Austauschs muß aber aus künstlerischen, sozialen und programmtechnischen Gründen starke Bedenken erregen.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von W. Schaun, Dortmund.

Aus den Silben:

al — bach — bi — cha — che — des — di — do — e — er — ex — gang — glot — in — le — lind — lu — ma — ni — no — nor — nus — o — on — pa — pi — pres — re — ri — ri — rück — san — sau — si — si — sto — te — ter — tim — tus — um — vo —

sind 14 Wörter mit nachfolgender Bedeutung zu bilden:

1. Violinvirtuoſe des 19. Jahrh. — Wunderkind — Schüler Paganinis,
2. ſchwediſcher Muſikwiſſenſchaftler,
3. Rudolſtädter Hofkapellmeiſter,
4. römiſcher Muſikſchriftſteller,
5. ältere Geſangsmanier,
6. portugieſiſcher Orgelbauer,
7. Konzertmeiſter der Kgl. Oper Berlin,
8. Partie des Durchführungsteils der Sonatenform,
9. Zwiſchenſpiel,
10. Harmoniumregiſter,
11. Kompoſitionsmanier im 12. und 13. Jahrh.,
12. Einſatzbezeichnung,
13. ital. Geigenmacherfamilie,
14. Bezeichnung für Pauken.

Die Anfangs- und Endbuchſtaben der ungeraden Wörter 1, 3 uſw. und darauf der geraden Wörter 2, 4 uſw. und der Anfangsbuchſtabe des 14. Wortes ergeben den Anfang eines nationalſozialiſtiſchen Kampfliedes. Der Mittelbuchſtabe des 14. Wortes iſt gleichzeitig Anfangsbuchſtabe des Dichter- und Komponiſtennamens.

Die Löſungen des vorſtehenden Rätſels ſind bis 10. Auguſt 1934 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

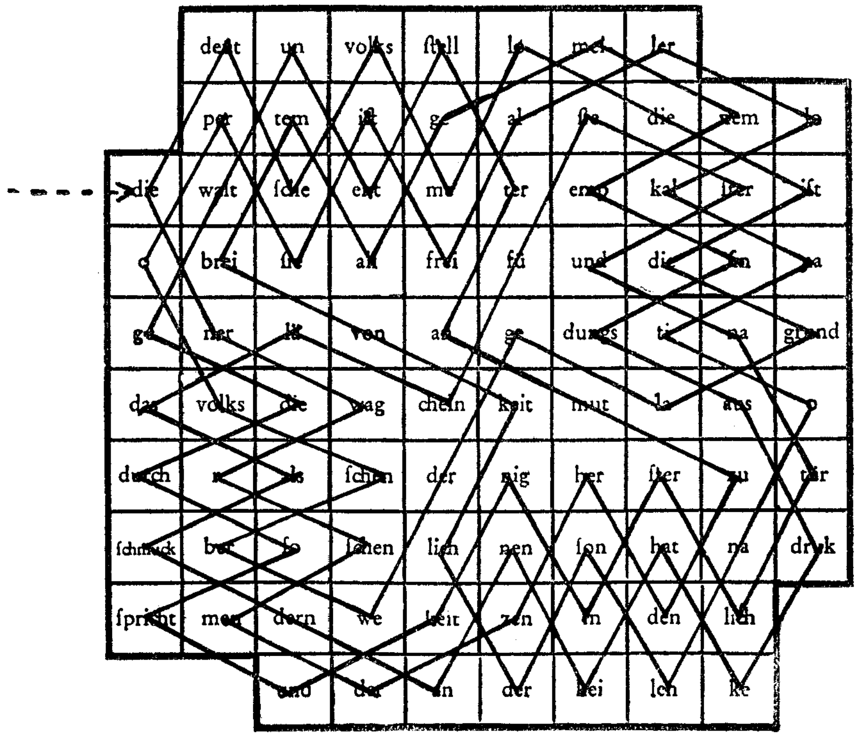
Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

Die Löſung des muſikaliſchen Rößelſprungs

von R. Gottſchalk, Berlin.

(Märzheft 1934.)

Die genannten Worte und Silben ergeben in der richtigen Zuſammenfügung, wie ſie die nachſtehende Zeichnung zeigt, den folgenden Ausſpruch Richard Wagners:



„Die deutsche Volksmelodie ist die Grundlage der Weberschen Volksoper; sie ist, frei aller lokalnationalen Sonderlichkeit, von breitem allgemeinen Empfindungsausdrucke, hat keinen andern Schmuck als das Lächeln süßester und natürlichster Innigkeit, und spricht so, durch die Gewalt unentstellter Anmut, zu den Herzen der Menschen."

Unsere Rätselfreunde waren diesmal wieder eifrig am Werke und so konnten wir aus den Einsendungen insgesamt 53 richtige Lösungen zählen. Unter diesen entschied das Los:

einen ersten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—) für Maria Spieker, Düsseldorf;

einen zweiten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für M. Pfeiffer, Berlin-Neukölln;

einen dritten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Lehrer Hans Becker, Unterteutschenthal;

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Walter Baer, Kantor, Lommatzsch — Erich Flötenmeyer, Lyck — Ernst Schumacher, Emden — Friedrich Stenglein, städt. Verw.-Inspektor, Nürnberg.

Nicht nur die sinnige Zeichnung des Rösselsprungschemas gab den Anlaß zu gloriosen Ausdeutungen neuer Symbole, sondern auch die Worte Wagners waren unseren Musikern willkommener Anlaß Webersche Melodien in kunstvoller Art umzuwerten. So gesellen sich diesmal zu den bewährten Hauskomponisten der Architekt und Zeichner.

KMD R. Trägner-Chemnitz rückt mit einer Klavierfantasie über ein Thema aus dem „Freischütz" wieder einmal an die erste Stelle. Einen ganz ausgezeichneten Entwurf einer Tischdecke für ein Herrenzimmer unter Verwendung des Rösselsprungschemas und der Symbole des Dritten Reiches liefert Architekt Wilhelm Spieker-Duisburg. Beide Herren erhalten Bücherpreise im Werte von je Mk. 10.—.

Die Melodie des „schlafenden Herzensföhnchen" von Weber gab Organist Friedrich Franke-Bad Köstritz Veranlassung seine Kunstfertigkeit mit einer Passacaglia und Fuge für Klavier erneut unter Beweis zu stellen. Nach ihm nennen wir D. v. Pászthory-Wien mit einer Zeichnung, die von unwandelbarer Treue und Anhänglichkeit lebendiges Zeugnis ablegt, wie auch ein Schmuckblatt von Walter Rau-Chemnitz. Drei Bücherpreise im Werte von je Mk. 6.— seien das äußere Zeichen unserer Wertschätzung.

Hätten wir in dieser Nummer noch Platz zur Verfügung, wäre ein gar liebes Gedichtchen von Max Burger SS, Benediktbeuern zum Abdruck gebracht worden. Zwei schlichte und sangbare Chorlieder sendet Arno Laube-Borna. Die Schlußpreise im Werte von je Mk. 4.— seien den Herren zugewiesen.

Mit ehrenvollen Erwähnungen wollen sich heute Frau Professor Maria Horand-Purkersdorf, Martin Georgi-Thum und Studienrat Ernst Lemke-Stralsund begnügen.

Wir bitten nun alle Preisträger um Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Nachstehend seien auch die übrigen Einsender richtiger Lösungen namentlich noch aufgeführt:

Lotte Becker, Musiklehrerin, Nordhausen — Helene Bender, Breslau — Frau Studienrat Martha Blank, Ottweiler/Saar — Eva Borgnis, Königstein —

Ernst Callies, Musikdirektor, Essen —

Paul Döge, Studienrat, Borna — Diplomingenieur Carl Funk, Architekt, Duisburg —

Amtsgerichtsrat Gustav Gland, Schlotteim — Günther Grenz, Seminaroberlehrer i. R., Altkemnitz/Rsgb. —

Erich Hammerschmidt, Leipzig — Adolf Heller, Karlsruhe i. B. — Hilmar Hofmann, Musiklehrer, Nordhausen — Irmgard Hübschmann, Bydgoszcz-Bromberg —

Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer —

J. Kautz, Offenbach/M. — Rudolf Kocea, Wardt —

Kapellmeister Styrbjörn Lindedal, Göteborg — Wilhelm Löhner, Freiberg/Sa. —

Amadeus Nestler, Leipzig —

Dr. Heinrich Oertel, Oberstudienrat, Schweinfurt — Irmgard Otto, Berlin-Friedenau —

Frieda Pamperin, Klavierlehrerin, Emden/Ostfrsld. — Pastor i. R. Johannes Peters, Hannover — Franz Pfeiler, z. Zt. Sanatorium Agra

Dr. Max Raab, Sekretär der Handels- und Gewerbekammer, Reichenberg i. B. —

Maria Schoch, Musiklehrerin, Gotha — Frau H. Schwung, Unterteutschenthal — William Stallybraß, Freiburg i. Br. — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen —

Brunhilde Thuma, Musiklehrerin, Riedlingen — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —

Alfred Umlauf, Radebeul —
Agnes Vollering, Gesanglehrerin, Lübeck —
Frau Professor Frida Weber, Regensburg — Kantor Wiedemann, Garz/Rügen —
Frau Dr. Zinkeisen, Altenburg i. Thür. —

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Kurt Thomas: Fünfzehn Kanons für die deutsche Jugend. M. —.60. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Alexander Friedrich von Hessen: Fünf Gesänge für Frauenchor mit Begleitung des Klaviers. op. 21. M. 4.50. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Erich Sauerstein: An Deutschland. 3 Männerchöre. Fritz Müller, Karlsruhe.

Leopold Reichwein: Bayreuth. Werden und Wesen der Bayreuther Bühnenfestspiele. Mit 53 Abbildungen. Band 19 der Kulturgeschichtlichen Monographien. Mk. 3.80. Velhagen und Klasing, Bielefeld.

L. Pinck: Verklingende Weisen. 3. Band. Lothringer Volkslieder. M. 10.—. Elsaß-Lothringen-Institut, Straßburg.

Hans Joachim Moser: Musiklexikon. Lieferung 10. M. 1.—. Max Hesse, Berlin.

Hanns Neupert: Das Cembalo. Eine geschichtliche und technische Betrachtung der Kielinstrumente. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Walther Cropp: Zwei Klavierstücke aus op. 25. M. 1.50. Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler, Mainz.

Mario Montico: Sonate für Violoncello und Klavier. G. Ricordi, Mailand.

Franciscus Nagler: Aus Nacht zum Licht! Eine volkstümliche Kantate f. gem. Chor, Sopran- u. Bariton-Solo mit Orchester nach einer Dichtung von Felix Fischer. Klavierauszug M. 5.— no., Chorstimmen je M. —.60 no., Schlußchoralstimme M. —.15 no., Textbuch M. —.20. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Georg Vollerthun: Vier Lieder aus Niederdeutschland nach Texten von Hermann Allmers. op. 27. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Ferdinand Vodicka: Idylky (für Violine und Klavier) und

Walter Schulz: Lagenwechselstudien für die Treffsicherheit auf dem Violoncell. Carl Merseburger, Leipzig.

Silvester Hippmann: Sonatine für Violine und Klavier. Hudebni Matice, Prag.

Bohuslav Martinu: Impromptu (für Violine und Klavier). Hudebni Matice, Prag.

Ethel Bartlett & Rae Robertson: The two-piano Series:
François Couperin: La létiville and La julliet,
Hubert J. Foß: The Newcastle Dance
G. Farnaby: For two Virginals and Fr. Couperin: Allemande
W. F. Bach: Sonata
Hugo Anson: The lonely sailing ship
William Walton: Valse from Façade,
sämtliche bei Oxford University Press, London.

Max Reger: Lyrisches Andante (Nachgelassenes Werk) für Violine und Klavier, bearbeitet von Hermann Unger.

— —: Dasselbe für zwei Geigen, Bratsche, Violoncello, Kontrabaß, herausgegeben von H. Lemacher und P. Mies. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Georg Benda: Sonatinen, herausgegeben von Willi Kahl (Heft 2 der Sammlung „Deutsche Klaviermusik des 18. Jahrhunderts") M. —.50. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft.

Neue Klaviermusik
im Verlag B. Schotts Söhne-Mainz:

Joseph Haydn: Sechs Sonatinen. Herausgegeben von Waldemar Woehl. M. 1.50.

Georg Philipp Telemann: Kleine Fantasien. Herausgegeben von Erich Doflein. M. 1.50.

Daniel Gottlob Türk: Tonstücke für 4 Hände (2 Hefte). Herausgegeben von Erich Doflein. Je Heft M. 2.—.

Musik aus früher Zeit: Heft 1: Deutschland und Italien, Heft 2: England, Frankreich, Spanien. Herausgegeben von Willi Apel. Je Heft M. 1.80.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

HERBERT GRAF: Das Repertoire der öffentlichen Opern- und Singspielbühnen in Berlin seit dem Jahre 1771. I. Afa-Verlag Hans Dünnebeil, Berlin W 9.

Ein sehr verdienstliches Werk, das hoffentlich vollendet werden wird. Der vorliegende 47 Seiten in Groß-Oktav umfassende erste Teil beschäftigt sich mit der Kochischen Gesellschaft deutscher Schauspieler (1771—1775) und mit dem Döbbelinschen Theater in der Behrenstraße (1775—1786) und behandelt im ganzen 137 Singspiele, von denen

die erſten 36 auf Rechnung der Kochiſchen Truppe fallen. Der Verfaſſer, der 1919 in Berlin die Geſellſchaft Melos zur Förderung moderner Muſik gegründet und ihr 1920 in der ebenſo genannten, noch heute beſtehenden Zeitſchrift ein eigenes Organ geſchaffen und dieſen Unternehmungen ein großes Kapital geopfert hat, arbeitet ſeit Jahren an einem mit dem Jahre 1594 einſetzenden internationalen Opernlexikon, wozu ihm auch Franz Stiegers in Bückeburg liegender handſchriftlicher Opernkatalog zur Verfügung geſtellt worden iſt. Da kaum Ausſicht beſteht, daß ſein höchſt umfangreiches Lexikon gedruckt wird, hat er ſich zu Teilausgaben entſchloſſen und mit obigem Werke begonnen. Der Wert ſeiner Ausführungen liegt vor allem in der Feſtſtellung der Quellen der einzelnen Textbücher, die mit ganz geringen Ausnahmen leider nicht Originalerzeugniſſe deutſcher Verfaſſer ſind, ſondern meiſt auf franzöſiſche, aber auch italieniſche und engliſche Vorbilder zurückgehen. Eine Inhaltsangabe konnte nicht gegeben werden, weil ſie zu viel Raum gekoſtet hätte, wohl aber iſt das Perſonenverzeichnis mitgeteilt. Der Verfaſſer ſagt ſelbſt, daß die muſikaliſche Seite gegenüber der literariſchen etwas zu kurz gekommen iſt, entſchuldigt dies mit Recht dadurch, daß ja über die meiſten der einſchlägigen Komponiſten Monographien vorliegen. Ich möchte doch ſehr raten, daß er vom nächſten Teile ab wenigſtens angibt, was von der Muſik gedruckt vorliegt und wo ſich die handſchriftliche Partitur vorfindet. Es hat nicht jeder das Eitnerſche Quellenlexikon zur Hand; auch dürfte dieſes durch Grafs Ermittlungen öfters korrigiert oder ergänzt ſein. Platz dazu wäre ſchon geweſen, wenn Graf manches Überflüſſige fortgelaſſen hätte. Wer ſucht oder vermutet in ſeinem erſten Teil Zuſammenſtellungen der Opern und Ballette, deren Stoff Collé's La partie de chasse de Henri IV entlehnt iſt, oder der Opern nach Beaumarchais' Le barbier de Séville oder der Romeo- und Julie-Opern, geſchweige denn der Kompoſitionen von Goethes Erwin und Elmire? An ſich ſind dieſe Zuſammenſtellungen ſehr verdienſtlich. Woher die Aufführungsziffern der einzelnen Werke ſtammen, iſt nicht geſagt; ſie ſind übrigens nur bei der Kochiſchen Truppe angegeben, fehlen hier bei Nr. 27, bei der Döbbelinſchen Truppe ganz. Hätten ſie ſich nicht mit Hilfe der Voſſiſchen oder Spenerſchen Zeitung feſtſtellen laſſen können? Sehr mit Recht wird hervorgehoben, daß Heinrich Gottfried Koch ſich das Verdienſt erworben hat, Johann Adam Hiller und andern deutſchen Komponiſten Gelegenheit gegeben zu haben, das Singſpiel mit eigner nationaler Färbung immer mehr auszubauen. Intereſſant iſt die Feſtſtellung, daß auf der Berliner italieniſchen Opernbühne während der Lebenszeit Glucks und Händels keine von deren Opern gegeben worden iſt. Feſtgeſtellt hat Graf u. a. auch, daß der Muſiker Johann Auguſt Chriſtian Koch, Komponiſt des Holzhauers, 1790 geſtorben iſt. Ich habe mir dieſes Repertoire-Verzeichnis auch darauf hin angeſehen, ob eines der Libretti für eine deutſche Volksoper noch jetzt verwertet werden könnte, und bin leider zu der Überzeugung gekommen, daß davon keine Rede ſein kann.

Wilhelm Altmann.

HERBERT HIEBSCH: Das göttliche Finale. Ein Buch vom Erleben Bruckners. Amalthea-Verlag, Zürich—Leipzig—Wien.

Hiebſch ſchreibt nicht etwa eine Abhandlung über die rechte Art, Bruckner zu erleben. Er ſchreibt eine Erzählung, ein Dichterwerk. Gerhardt Deubler, ein junger Muſiker in einem nordböhmiſchen Städtchen, hat ſein arges Kreuz mit der Rückſtändigkeit und den mangelhaften Fähigkeiten der kleinbürgerlichen Spieler und Sänger, die auf dem Kirchenchore und im Konzertſaale ſeiner Leitung anvertraut ſind; und der Kampf, den er da zu beſtehen hat, um nur überhaupt erträgliche Aufführungen auch der beſcheidenſten altväteriſchen Muſikwerke zuſtande zu bringen, wird ihm umſo ſchwerer, als er auch in ſich ſelbſt einen harten Kampf mit allerlei Zweifeln, Anfechtungen und Bitterniſſen des ringenden Menſchens und Künſtlers auszufechten hat. Ihm fehlt ein Bundesgenoſſe, ihm fehlt die geiſtige Führung. Von der armſeligen Berufsarbeit durchaus unbefriedigt, von den teils abſchreckenden, teils verführeriſchen Erſcheinungen der neueſten Kunſt ſeltſam verwirrt, zwiſchen Kleinſtadt und Großſtadt, geſunder Begeiſterung und krankhaftem Ehrgeiz hin- und hergeriſſen, droht er ſeeliſch zu erliegen. Da kommt der menſchliche Bundesgenoſſe: das Weib, das ihn verſteht und das er liebt. Und da kommt das große künſtleriſche Ereignis: das Erleben Anton Bruckners beim Bruckner-Feſte in Karlsruhe. Nun weiß er, was er ſoll, nun ſpürt er, was er kann, nun vermag er ſeine Zukunft in die Hand zu nehmen. Aber bevor er in die Welt zieht, bevor er ſelbſt ein namhafter Bruckner-Dirigent wird, vermag er auch den Kleinſtädtern durch die Einübung einer Brucknerſchen Meſſe das Erleben Bruckners zu ſchenken. Das Erleben, nicht die Erkenntnis. Dieſe bleibt den Jüngern und Eingeweihten vorbehalten. Jenes aber iſt überall möglich, wo ſchlichtes, unverbildetes Empfinden, das dem Urquell der Tonkunſt, dem Volksliede, noch nicht entfremdet iſt, zu geſteigerter Empfänglichkeit, zu inniger Aufnahmsbereitſchaft auch für die erhabenſten Offenbarungen der Meiſter geweckt werden kann. Dieſe Handlung ſpielt ſich in einem kurzen Zeitraum ab, der vom Dichter, ohne langatmige Schilderungen, mit raſchen und ſicheren Schritten durchmeſſen wird. Alles

tritt uns klar und greifbar und oft ergreifend entgegen: Gerhardt und Marie, ihre beſchränkte Umwelt und das weite, unermeßliche Land der Kunſt mit dem ragenden Gipfel Anton Bruckner. Über dieſen und ſeine außerordentliche Bedeutung nicht nur für die „hohe“ Kunſt, ſondern eben auch für die allgemeine muſikaliſche Volksbildung werden ſehr wahre und tiefe Worte geſagt. Aber nirgends tritt der Dichter belehrend hervor, alles iſt Handlung oder Geſpräch der handelnden Perſonen, und mehr noch als das Wiſſen des Dichters um die ernſteſten Fragen der Kunſt und des geſellſchaftlichen Lebens erwärmt uns ſein Können, ſeine Geſtaltungskraft, ſeine edle und feine Sprache. Von Herbert Hiebſch hoffen wir bald ein neues Buch in die Hand zu bekommen, ſei es eines von Muſik, ſei es eine neue Erzählung. Oder wieder beides vereint, wie es hier ſo reizvoll geglückt iſt.

Max Morold.

LUDW. FERD. SCHIEDERMAIR: „Die Geſtaltung weltanſchaulicher Ideen in der Vokalmuſik Beethovens“. Veröffentlichungen des Beethovenhauſes in Bonn, 1934.

Der Sohn des bedeutenden Bonner Univerſitätslehrers und Muſikwiſſenſchaftlers ſtellt ſich hier mit einer Arbeit vor, welche die wertvolle Reihe der Veröffentlichungen des Bonner Geburtshauſes Beethovens würdig fortſetzt und erweitert. Ausgehend von dem bekannten Streitfall Pfitzners gegen Paul Bekker um die „Idee in Beethovens Muſik“, in den auch Heuß, Natorp, Sandberger, Schiedermair und Schering eingegriffen haben, ſucht er nachzuweiſen, wie beſtimmte Ideen der zeitgenöſſiſchen Philoſophie und Dichtung auf Beethoven wirkten und auch zum künſtleriſchen Schöpfungsakt drängten. Und zwar ſind es zwei Ideen, denen der Verf. mit Umſicht und wiſſenſchaftlicher Gründlichkeit, geſtützt auf das, von ſeinem Vater im Beethoven-Archiv zuſammengebrachte authentiſche Material Beethovenſcher Vokalwerke, nachgeht und ihre Anwendung durch den klaſſiſchen Meiſter erhärtet: er zeigt, wie Beethoven konkrete Ideen in ſeinen Texten zum Ausgangspunkt nimmt, wie er die Kräfte der verſchiedenen Texte bindet, ordnet. Die, damals tragenden zeitgemäßen Ideen waren die der „Humanität“ und der „Hoffnung“. Beide wurden dem Muſiker zum Ausfluß des Religiöſen, beide zeigen Verbindungslinien miteinander und weiſen Stufen der Wandlung auf. Humanität iſt Beethoven innere Freiheit, Hoffnung religiöſe Geſinnung in der Linie des aufgeklärten Katholizismus jener Zeit. Muſikaliſch dargeſtellt hat Beethoven dieſe ſeine Überzeugung in klar faßlicher Form: die Idee der Humanität durch Bevorzugen ſubdominantiſcher Bereiche und der Beharrung im Klanggehalt, diejenige der Hoffnung durch verſonnen-ſchwärmeriſch-kantablen Stil im Adagiocharakter. Religiöſe Ideen werden vor allem durch Einhalten des deklamatoriſchen Prinzips, bald melodiſch, bald rezitierend, wiedergegeben. Man darf einer Weiterverfolgung der hier begonnenen Unterſuchungsreihe mit Spannung entgegenſehen.

H. U.

Muſikalien.

Klaviermuſik.

FRITZ VON BOSE: Sonatine (a-moll) für Klavier, op. 30. — Braunſchweig, Henry Litolffs Verlag.

Schon das Fehlen des Fingerſatzes, wie auch die gelegentlichen weiteren Spannungen, die rhythmiſche und metriſche Kleinarbeit, die ſtrenge polyphoniſche Durcharbeitung verrät, daß wir es hier viel weniger mit einer Unterrichts-, als mit einer Vortrags-Sonatine für die oberſte Mittelſtufe zu tun haben. Sie gibt in drei meiſterlich und klaſſiſch geformten Sätzen allerbeſte Leipziger Schule. Der erſte, ſehr behutſam abgewogene und ebenſo ſtreng wie ſinnig entwickelte, zart-elegiſche Satz gibt ſich epiſch, ruhig erzählend und alle Wärme und Schwärmerei in das ſchöne und weitgeſpannte zweite ($\frac{3}{2}$-) Thema und die herzlich zuſprechende Schlußgruppe legend; der zweite langſame, metriſch in ſeiner Miſchung von $\frac{6}{8}$- u. $\frac{3}{4}$-Takt überaus intereſſant, gibt ſich in Schumannſcher Weichheit und Schönheit des Klanges wunderſchön aus; der dritte iſt ein, alle guten Geiſter Mendelsſohns und Reineckes beſchwörendes elegantes, ſpritziges und feingewebtes Capriccio, ganz und gar — wie auch die übrigen Sätze — aus Geiſt, Klang und Satz des Klaviers heraus überaus glücklich erfunden und mit charmantem Eſprit durchgeführt.

Dr. Walter Niemann.

HILDA KOCHER-KLEIN: Kobolde, 9 Klavierſtücke op. 1, und Tanzſpiele, 10 Klavierſtücke, op. 15. Beide Stuttgart, C. L. Schultheiß. — 4 Klavierſtücke op. 27, 1. Folge. Stuttgart, Albert Auer.

Die 10 klar, zierlich und ſicher geformten, Max von Pauer gewidmeten Tanz-Miniaturen op. 15 ſind als hübſche, geſunde und natürliche, in Stil und Satz auf dem Boden Reger-Haas erwachſene ſüddeutſche Hausmuſik herzlich zu begrüßen. Am lieblichſten die behaglichen ſüddeutſchen Ländlertypen (Nr. 2, 8), die Bauerntänze (Nr. 5) und die zart-elegiſchen Stimmungen (Nr. 6); am Haaſiſcheſten die „Scherzinos“ (Nr. 3, 7, 10), am Regeriſcheſten mit einem kleinen Schuß Schumann (Takt 8/9) die ſinnige Nr. 9. — Kennt man dieſe Tanzſpiele, ſo kennt man auch ſchon die Kobolde und die Vier Klavierſtücke. Nur daß ſich die Kobolde — ſchon im Titel — noch deutlicher zu ihres Paten Joſeph Haas’ neckiſchem,

quicklebendigem und spinnwebfeinem Elfen-, Gnomen- und Wichtelmännchen-Volk bekennen, und daß die Vier Klavierstücke als Sonderdruck aus Zweigle-Walz' Klavierschule (II) sichtlich stärker das instruktive Element betonen. Neues bringen sie alle nicht, und man merkt bald, daß die seelische Ausdruckswelt eine recht begrenzte und ein wenig blasse ist, daß die Stücklein doch schließlich alle, namentlich im Satz, über ein- und denselben Leisten geschlagen sind. Aber das sinnige Empfinden, die mannigfach abgewandelte kleine Form, die natürliche, wenn auch nicht eben persönlichere oder in farbigeren Satz gekleidete Erfindung spricht auch für sie, und man reiht sie gern den Tanzspielen als freundliche Hausmusik süddeutscher Reger-Haas-Nachfolge an.

Dr. Walter Niemann.

EMIL FREY: Zehn kleine Klavierstücke für den Unterricht, op. 59. Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Wenn man nach dem „leicht bis mittelschwer" ein artig großes Fragezeichen setzt, so wird man die scharf profilierten zehn Charakterstückchen als — bei des Schweizers herber und überwiegend reflektiver, bewußt Musik denkender Art — mehr interessanten, als erwärmenden Übungsstoff besonders für intrikates rhythmisches Kleinleben und subtile Detailarbeit ausgezeichnet verwenden können. Aber auch das Wort „Unterricht" muß etwa in dem Sinne verstanden werden, wie etwa Busonis „Sonatinen" und ähnliche, scheinbar instruktive Werke: nur für s e h r musikalische und — trotz der leichteren Nummern 1 bis 4 — s e h r vorgeschrittene Schüler! Die aber werden in diesen Stücklein vorzügliche Vorstudien zum Studium der spezifisch modernen Klaviermusik finden. Dr. Walter Niemann.

JOSEF WAGNER: Variationen und Finale über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier, op. 6. — Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler m. b. H., Mainz.

Der heutige 25jährige Breslauer Blüthner- und Chopin-Preisträger aus Bronislaw von Pozniaks Meisterschule, Josef Wagner, knüpft in seinen 12 Variationen und abschließendem Finale alla Toccata über die Sarabande aus Joh. Seb. Bachs 5. Englischer Suite (e-moll) im Wesentlichen an Regers monumentale Bach-Variationen an. Um es an allen Anfang zu stellen: das Adalbert Lindner, Regers Weidener Lehrer und Freund, gewidmete Werk ist ein Konzertstück für Virtuosen von erstem Rang und absoluter Reife etwa für Busonis großartige Bach-Transskriptionen, die sich nicht vor den zehntausend Teufeln modernster Linearik fürchten. — Mit dem Thema hat Bach gesprochen; schon von der ersten Variation ab spricht allein Wagner. Als Virtuosenkomposition modern-linearen und harmonisch mit dem letzten Reger anfangenden Stils ist dieses Werk eine ganz außerordentliche und Ungewöhnliches für die moderne Klaviermusik prophezeiende Talentprobe. Wer freilich Seele, Gefühl, Romantik, Klangzauber und dergleichen altmodische Dinge erwartet, wird arg enttäuscht werden. Hier ist — einige kurze Stellen abgerechnet — nur Geist, Logik, Strenge, Zielbewußtheit, Unerbittlichkeit der Stimmenführung — bei ganz besonderer Vorliebe für Sekunden-Reibungen — am Werk. Rein virtuos im Sinne glänzender technischer Spezialstudien sind nur ganz wenige Variationen — etwa Nr. 6 und 11 — gehalten; alle übrigen vereinen echt pianistische Haltung mit stahlscharfer reflektiver Strenge bis zu intrikatester pianistischer Kleinarbeit (die fugierte Nr. 9), so selbstverständlich und so berechtigt auch ihren Klaviersatz der Virtuose bestimmt. Es sind durchweg Charaktervariationen; jede Variation ist ein namentlich auch rhythmisch in der Durchführung einer bestimmten rhythmischen Grundformel scharfgeprägter Charakter von intensivster Konzentration des Ausdrucks.

Ich wünsche dem eminenten jungen Virtuosen, daß sein neues Werk nicht allein von ihm, sondern auch von möglichst vielen anderen Konzertpianisten zur Diskussion gestellt wird. Ich fürchte nur, er wird dafür nicht viele deutsche kongeniale Spieler finden; die meisten werden wohl mit den Worten „Der Wagner spielt's ja selbst; warum soll ich's denn auch noch tun?!" vor seinen enormen pianistischen und geistigen Schwierigkeiten die Waffen strecken. Dr. Walter Niemann.

Flötenmusik:

ROBERT HERNRIED: op. 12 Nr. 2. Schlaflied für eine Altstimme mit Flöte. Verlag Hans Schoof, Berlin.

In dem stimmungsvollen zarten Lied vermählt sich der Klang der dunklen Altstimme aufs glücklichste mit dem weichen Locken der Flöte.

Paul Mittmann.

JOHANN ADOLPH HASSE: Sonate in G-dur für Flöte und Cembalo (Klavier). Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Von den Flötenkompositionen des einstmals hochberühmten, von Friedrich dem Großen besonders hochgeschätzten Opernkomponisten (1699—1783) lagen bisher nur das h-moll-Konzert und eine D-dur-Sonate im Neudruck vor; letztere ist in Nagels Musikarchiv, das Konzert — bisher leider erst in Partitur — bei Breitkopf & Härtel erschienen. Die vorliegende Sonate, deren bezifferter Baß von Rich. Engländer recht gut ausgearbeitet ist, weist dieselben Vorzüge wie jene vorgenannten Kompositionen auf, vor allem eine fließende, schöne Melodik, die — ebenso wie in der D-dur-Sonate

— in dem getragenen Satz besonders ausdrucksvoll und zu Herzen gehend ist. Die beiden Außensätze sind auf den Ton liebenswürdiger und heiterer Anmut gestimmt. Paul Mittmann.

HENRI MARTEAU: op. 43 Nr. 1 Divertimento für Flöte und Violine. Mitvertrieb Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Es ist lebhaft zu begrüßen, daß auch zeitgenössische Komponisten sich wieder dem Schaffen von so intimer Hausmusik zuwenden, wie es die noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts so beliebte Musik für 2 Melodieinstrumente ist. Das aus fünf Sätzchen (Intrada, Canzone, Dansa, Pastorale und Finale) bestehende Divertimento enthält sehr melodiöse Vortragsmusik voll feinsten Klangreizes. Besonders geglückt erscheinen mir die Canzone, in der die Flöte zu weichen Terzen- und Septengängen der Geige eine süße Weise singt, und das liebliche Vogelstimmenidyll der Pastorale. Aber auch die lustigen lebhaften Stücke sind sehr reizvoll. Ein wirbelndes Presto schließt das hübsche Werk wirkungsvoll ab. Paul Mittmann.

Orgelmusik.

ORGELVORSPIELE ALTER MEISTER in allen Tonarten. 32 Präludien, Präambeln, Tokkaten von J. S. Bach, J. K. F. Fischer, Händel, Frescobaldi und anderen Meistern zum Gebrauch im Gottesdienst und bei kirchlichen Feiern, herausgegeben von Hermann Keller. Bärenreiter-Verlag zu Kassel.

Die vorliegende Sammlung muß aus mehreren Gründen hoch gerühmt werden: Sie enthält fast nur Stücke, die in den anderen allgemein bekannten Sammlungen ähnlicher Art nicht stehen; auch die hier aufgenommenen Werke von Bach, unter denen das durch den Herausgeber glücklich ergänzte Fragment der Fantasie in C-dur besonders hervorzuheben ist, stehen in den neun Petersbänden nicht. Daß H. Keller Einiges von den sonst unter Bachs Klavierwerken stehenden Stücken auf die Orgel übertragen hat, ist aus der Praxis der Bachzeit heraus zu billigen, zumal Keller mit feinem Geschmack verfahren hat. Sämtliche Stücke der Sammlung haben ausgesprochenen Präludiencharakter und werden so bei Gemeindefeiern aller Art, Trauungen, Taufen, Bestattungsfeiern, auch mal als Einleitung zu einem Predigtgottesdienst, wenn ein passendes Choralvorspiel nicht gefunden wird, besser zu brauchen sein als Fugen, Ricercari, Chaconnen oder dergl. Außerdem hat die Sammlung den unschätzbaren Vorzug bei ausgezeichnetem musikalischen Inhalt nur leicht spielbare Literatur zu bieten, die noch dazu auch auf der kleinen Dorforgel ausführbar bleibt. So kann man der trefflichen Sammlung, die weitere Hinweise auf ähnlich geartete Literatur enthält, weiteste Verbreitung wünschen. Prof. Friedr. Högner

HANNS SCHINDLER: Sonate für Orgel und Oboe op. 38. Mk. 3.50. Carl Merseburger, Leipzig.

Ein gediegenes Werk, das die Oboe-Literatur weiter sehr glücklich bereichert. Besonders schön das erste Thema des ersten, sehr gut gearbeiteten Satzes. Wundervoll das sehr melodiöse, tief empfundene Arioso. In dem reizvollen Menuett ist das Trio (Musette), mit nordischem Einschlag ganz besonders dem Charakter des Instrumentes abgelauscht. Eine wohlgelungene, interessante Fuge gibt dem Werk einen wirkungsvollen Abschluß.

Die sehr zu empfehlende, nicht übermäßig schwierige Sonate ist in dem um die Oboe-Literatur sehr verdienstvollem Verlag Merseburger erschienen. Sie ist eine Veröffentlichung des Oboistenbundes, in dem der Verlag Merseburger die Oboisten zusammenfaßte, um leichter die Möglichkeit zu haben, neue Literatur für das Instrument herauszubringen. Alle Veröffentlichungen des Bundes sind von einer Reihe erster Fachleute begutachtet. Der Bund gab auch, von dem Weimarer Hochschullehrer Alfred Thiele redigiert, ein Mitteilungsblatt heraus, das jetzt wieder aufleben soll, vorausgesetzt, daß dem Verlag das nötige Interesse bekundet wird, was sehr zu hoffen wäre. Das Blatt brachte u. a. einen sehr bedeutsamen Aufsatz von Dr. Hans Wlach „Die Oboe bei Beethoven“, eine hochinteressante instrumentenkundliche historische Studie. Bechler.

Hausmusik.

WERNER WEHRLI: „Tafelmusik“ für drei Blockflöten, Geigen oder andere Instrumente op. 32. (Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.)

Als 9. Heft der von Alfred Stern und Dr. Willi Schuh herausgegebenen „Schweizer Sing- und Spielmusik“ erschien die „Tafelmusik“ von Werner Wehrli. Im Hinblick auf die voreingenommene, wenn nicht überhaupt ablehnende Stellung, die heute noch mancher Musiker diesem wiederentdeckten und weitverbreiteten Barokinstrument gegenüber einnimmt, erscheint es uns bedeutsam, die Blockflöte hier auch einmal für die Darstellung zeitgenössischer Musik eingesetzt zu finden. Man glaubte bisher, Blockflöten vornehmlich zur Aufführung älterer Musik oder im Zusammenspiel mit Liedgesang verwenden zu dürfen. Zur Beseitigung dieser Meinung, zugleich aber auch zur Klarstellung eines weiteren Irrtums, als sei die Blockflöte ein besonders leicht erlernbares Instrument, kann die Beschäftigung mit der vorliegenden „Tafelmusik“ wesentlich beitragen.

9 kurze Tänze, wie Menuett, Gavotte, Paduane, Rigaudon u. dgl. sind nach Art der alten Suite aneinandergereiht, jedoch durchaus im modernen

Klangſinn. Für die Darſtellung ſind eine Sopran-, Alt- und Tenorflöte vorgeſehen. Als Satzform iſt häufig der zweiſtimmige Kanon gewählt, dem ſich eine Begleitſtimme hinzugeſellt.

Wer, wie zu erwarten, von alter Muſik kommend an dieſe Stücke herangeht, wird ſich wohl erſt an die klangliche Subſtanz dieſer modernen Muſik gewöhnen müſſen. Nicht ohne Abſicht wählt der Komponiſt für dieſe Muſik den Namen „Tafelmuſik". Möge man darin doch einen Hinweis erblicken, ſich nicht zu ſehr in theoretiſchen Erwägungen zu ergehen, ſondern vielmehr durch rechte Muſizierluſt den Zugang zu dieſer edelſten Gebrauchsmuſik zu finden! In ſolchem Zuſammenhang und durch die Darſtellungsanweiſung „für Blockflöten oder Geigen oder andere Inſtrumente" ſchon halb entſchuldigt, mag es als unbedeutend erſcheinen, wenn etwa in der Gavotte Nr. 4 eine Mittelſtimme die Wiedergabe von Oktaven in ſchnellſter Achtelbewegung verlangt, die als nicht ſtilgemäß für die Blockflöte zu erachten iſt.

Wenn immer mehr Blockflötenſpieler über das primitive Liederſpielen hinaus ſich auch an geſteigerte Aufgaben, wie ſie in dieſer „Tafelmuſik" gefordert ſind, heranmachen, dann wird auch bald der manchmal noch erhobene Vorwurf des „Blockflötenrummels" verſchwinden. So wendet ſich Werner Wehrli's „Tafelmuſik" an alle, die ernſthaft an der Belebung und Hebung des noch in den Anfängen ſtehenden Blockflötenſpiels mitarbeiten wollen. Bernhard Scheidler.

KREUZ UND QUER

Prof. Joſef Venantius von Wöß.

Zum ſiebzigſten Geburtstag am 13. Juni.

Von Dr. Alfons Krießmann, Stuttgart.

Der junge Muſikbefliſſene mag nicht wenig ſtolz geweſen ſein, als Meiſter Anton Bruckner ihn nach gründlicher Prüfung ob ſeiner Kenntniſſe der harmoniſchen Fundamente beſonders lobte. In ſeinen „Erinnerungen an Anton Bruckner" (Gregoriusblatt 1932) erzählt Wöß u. a. in welch draſtiſcher Weiſe die Dirigenten mit dem Leihmaterial ſeiner Symphonien umgingen. Anton Bruckner iſt auch der ideelle Ausgangspunkt für den Komponiſten Wöß, vor allem für ſeine kirchenmuſikaliſchen Werke, die ſeit einigen Jahren mit großer Begeiſterung im Rheiniſchen, Weſtfäliſchen und im Süden Deutſchlands geſungen werden. Es hat allerdings lange gedauert, bis er die aufgeſtapelten Manuſkripte aus Jahrzehnten fruchtbaren Schaffens für den Druck hervorholen durfte. Wenn beim erſten internationalen Kirchenmuſikfeſt in Frankfurt ſeine herrliche Dreifaltigkeitsmeſſe (op. 45) durch Aufführung während des Pontifikalamts in den Mittelpunkt des geſamten Programms geſtellt wurde, ſo gebührte ihm dieſe Ehre mit Recht. Weder auf deutſchem noch auf außerdeutſchem Boden kann unter den lebenden katholiſchen Kirchenkomponiſten ein anderer über ihn geſtellt werden ſeit Bruckners Tode. In ihm lebt das weiter, was Bruckner nicht nur in ſeinen großen Meſſen, ſondern auch in ſeinen kleineren Werken für die Praxis als Vermächtnis für die Zukunft einer echten kirchlich würdigen katholiſchen Kirchenmuſik hinterlaſſen hat. Des Gründers des Allgemeinen Deutſchen Cäcilienvereins, Fr. X. Witts, wurde in dieſer Zeitſchrift bereits gedacht. Wenn wir aber nach denen forſchen, die Witts Reformarbeit auch ins Künſtleriſche umgeſetzt haben, ſo ſind es viele, allzu viele kleine Geiſter. Wöß dagegen iſt einer der Wenigen, deren Werke dank eines großen Könnens und einer genialen Schaffenskraft die irdiſche Wanderſchaft und alle Bewegungen der vergangenen ſieben Dezennien überleben werden. Das beweiſt die Partitur jeder Meſſe, jeder Motette, beweiſen ſeine in der ganzen Kirchenmuſikliteratur einzig daſtehenden Sololieder für die Sonn- und Feſttage des Kirchenjahres und auch ſeine leider ſchon länger vergriffene Modulationslehre.

Kurz die Daten ſeines Lebens: In Cattaro (Dalmatien) am 13. Juni 1863 iſt Wöß geboren als Sohn eines Hauptmanns der öſterreichiſchen Armee und einer feingebildeten, hochmuſikaliſchen Frau. Bei ſeinem Oheim, dem Pianiſten Richard Löffler lernte er tüchtig Klavier ſpielen. Doch der Drang, ſelbſt Werke der Kunſt zu ſchaffen, trieb ihn von der Virtuoſenlaufbahn ab. Am Wiener Konſervatorium holte er ſich das Rüſtzeug. Weitere Stationen ſind 1886 als Muſiklehrer an der k. und k. Militär-Oberrealſchule in Mähriſch-

Weißkirchen, dann Organist und Chorregent an der Wiener Marienkirche de perpetuo succursu, weiter ein Vierteljahrhundert lang Chorgesangunterricht an der evangelischen Mädchen-Fortbildungsschule, daneben Leiter der Korrekturabteilung bei Waldheim-Eberle und seit 1908 Redakteur in der Universal-Edition. Aus dieser Zeit stammen verschiedene Neuausgaben Brucknerscher Werke. Seine Verdienste um die Denkmäler der Tonkunst in Österreich wurden durch die Ernennung zum „wirkenden Mitglied“ und den Professortitel später anerkannt. Daß Wöß mit gewissen Werken der Universal-Edition kaum etwas zu tun haben dürfte, geht nicht nur aus seinem eigenen ganz anders gearteten Schaffen hervor, sondern auch aus folgender Stelle eines Briefes an mich: „Wenn die Modulation von Arnold Schönberg verfaßt wäre, würde die U. E. keine Kosten gescheut haben, das Buch möglichst oft neu aufzulegen; so aber — —“

Wöß’ Musikstil ist für den Kenner so ausgeprägt, daß er sich nicht mit dem Schaffen anderer verwechseln läßt. Der Grund, warum viele seiner Werke sehr lange weder Verleger noch Aufführende fanden, liegt mit darin, daß man neben verklärten, klangfreudigen Stellen, in denen sich ein himmelstürmendes Temperament ausspricht, auch solche von seltsamer Herbheit und Zurückhaltung findet. Ob Wöß für großes Orchester, für Kammermusik, für a-cappella-Chor oder Orgel schreibt, immer trägt diese Musik das Merkmal der auserwählten, der berufenen Künstlerpersönlichkeit. Deren vornehme, tiefreligiöse, von kompromißloser Verantwortung beseelte Art paßt zu dem feinen, liebenswürdigen, bescheidenen und aufrichtigen Menschen.

Prof. Dr. Theodor G. Wilhelm Werner.

Zu seinem 60. Geburtstag am 8. Juni.

Von Dr. Ludwig Unterholzner, Hannover.

„Von Berlin und München in die musikwissenschaftliche Diaspora der sonst lobenswerten Vaterstadt verschlagen, erkannte ich es als Berufspflicht, das engere Wirkungsgebiet auf seine künstlerische Vergangenheit hin anzusehen.“ Diese Worte, seinem Beitrag (Archivalische Nachrichten und Dokumente zur Kenntnis der Familie Schildt) zur „Theodor Kroyer-Festschrift“ vorausgesetzt, umreißen von ungefähr Arbeit und Schicksal des nun 60jährigen hannoverschen Musikgelehrten Theodor Georg Wilhelm Werner, oder doch seine zuletzt erreichte und eigentliche Stellung, die er in der wissenschaftlichen Forschung für sich gewonnen hat.

Freilich bis zu dieser Selbstbegrenzung im Stofflichen ist er einen weiten Weg ausgeschritten, der durch manches Seitental führte und erst verhältnismäßig spät ein praktisches Ziel anstrebte. Äußerlich bestätigt sich das schon darin, daß Th. W. Werner den Weg zur Musikwissenschaft über das Studium der Germanistik und den Weg zum Musikerberuf über die Anfänge einer Sängerlaufbahn gefunden hat. Kommt hinzu, daß ihm eines wie das andere mehr Dinge der Muße und privater Wissensluft als solche des Broterwerbs waren. Und wenn ihn auch schon in Knabenjahren jene Stelle „mit Hoheit und Würde angetan“ aus der „Schöpfung“ für immer der Musik in die Arme warf, so suchte er den festen Punkt, von dem aus er dem Leben begegnen sollte, doch erst als Vierzigjähriger, als er in München mit einer Arbeit über Adam Rener promovierte. Wie gesagt, dieses Leben war nicht vom streberhaften Eifer um eine Karriere ausgefüllt. Gerade darum konnte es sich allen Reichtümern des Wissens, allen Spielräumen des Wollens hingeben und köstlich ausreifen zu einem Erkennen, das sich als wahrhaft natürlich und original gewachsene Frucht darstellt. Freilich brachte es dieser Werdegang auch mit sich, daß sich seine Vielfalt und sein Reichtum erst spät in bedeutsamen Werken niederschlug. Schicksal, daß — aus einem Leben der weiten Horizonte in Berlin, Dresden und München in eine „wissenschaftliche Diaspora“ verschlagen — die nun konzentrierte Arbeit sich vorweg auf engere Themata beschränken mußte. Nun aber zeigt sich gerade darin die Persönlichkeit, daß sie die Aufgabe erfüllt, die ihr in ihrem Wirkungskreise gesteckt ist. Und für Prof. Th. W. Werner lag sie eben, als er sich 1920 an der Technischen Hochschule Hannover

habilitierte, darin, Niedersachsens Anteil an der Musikgeschichte zu erforschen. So hat er, den Spuren seines einzigen Vorgängers auf diesem Gebiet Max Seifferts, folgend, in mühevoller und doch auch glückhafter archivalischer Arbeit Leben und Werk der hannoverschen Organistenfamilien Schildt und Grappius erforscht und damit auf einen großen Zeitraum blühenden hannoverschen Musiklebens helles Licht geworfen (Zeitschrift f. M.-W.; AfMW; Zeitschrift der Ges. f. niedersächsische Kirchengesch.) und in der Guido Adler-Festschrift hat Werner den von Goethe so geschätzten Roman „Anton Reiser" von K. Phil. Moritz als Quelle zur Erkenntnis des Anteils von Niedersachsen an der Musikgeschichte behandelt. Von seinen weiteren heimatgeschichtlichen Arbeiten seien noch genannt: die Studien „Die im herzogl. Hausarchiv von Zerbst aufgefundenen Musikalien aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts"; „W. R. Griepenkerls Schriften über die Musik" und ein „Katalog über die Musikhandschriften des Kestnerschen Nachlasses im Stadtarchiv Hannover".

Häuft sich in diesen mit weitgreifender Sorgfalt betriebenen Studien ein Entdeckerglück, dem erst künftige Arbeiten, die auf ihnen aufbauen dürfen, den richtigen Dank wissen werden, so haben Prof. Th. W. Werners Publikationen über das Singspiel, über die Musik des 16. Jahrhunderts und über das Lied in weiteren Kreisen lebhaften Widerhall gefunden. Da sind vor allem seine Denkmäler-Ausgaben von Bendas „Der Jahrmarkt" — eines Werkes, das sich anläßlich einer Aufführung zur hannoverschen Hochschulfeier von 1931 auch für das lebendige Theater als bedeutsam erwies — und Chr. Gottl. Neefes' „Adelheid von Feltheim"; sein Essay „Einige Melodien zu lateinischen Gedichten Ph. Melanchthons" in der Sandberger-Festschrift, seine Herausgabe der Magnificat-Kompositionen Adam Reners und seine Aufsätze „Beethovens Kompositionen von «Nur wer die Sehnsucht kennt»" im Neuen Beethoven-Jahrbuch 2, „Schuberts Tod" in der Johannes Wolf-Festschrift, „Franz Schubert" in den Hannoverschen Hochschulblättern 1928, und „Hans von Bülow" in der Jubiläumsschrift „75 Jahre Opernhaus Hannover 1927". In die weitesten Kreise drang Werners Name zweifellos mit seinem ebenso klar disponierten wie geistreichen Buch „Musik in Frankreich". Endlich sei noch seiner Bearbeitungen der Musikkapitel in dem Reallexikon von Merker-Stammler und in Gießes Handbuch der Arbeitswissenschaft gedacht und besonders seines Abrisses „Die Oper im 19. Jahrhundert" in Adlers Handbuch der Musikgeschichte. Einer gesonderten Würdigung bedürfen noch die von Werner bei Breitkopf herausgegebenen „14 Tänze von 1784 von Haydn", die zur Haydn-Feier in den Hannoverschen Abonnementskonzerten und auch im Norag-Rundfunk aufgeführt worden sind, und die in Nagels Musikarchiv erschienenen Hefte „Deutsche Klaviermusik aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts" und „Corellis Concerto grosso op. 6 Nr. 1 in D-dur", denen soeben die Neuausgaben zweier Triosonaten von Pergolesi und einer Triosonate von J. L. Krebs folgen.

Dieser flüchtige Überblick über Werners hauptsächliche Arbeiten kann nicht ohne einen Hinweis auch auf sein kompositorisches Schaffen beendet werden. So haben seine zwei Sätze für Bratsche und Klavier — auf dem Tonkünstlerfest des RDTM von 1932 uraufgeführt —, seine „Vier Stücke für Geige", sein „Lyrisches Tagebuch" (Violine), seine zwei „Suiten für Geige und Bratsche", seine „Flöten-Variationen", „Goethe-Lieder", seine Einleitung und Passacaglia in C-dur für Streichquartett, eine große Symphonie in f-moll und eine Sinfonietta in F-dur in vielen Aufführungen und durch Druck Verbreitung gefunden. Bleibt schließlich immer noch des fruchtbringenden Wirkens von Prof. Th. W. Werner als Dozent der Technischen Hochschule in Hannover, als Leiter eines mit zahlreichen Aufführungen hervorgetretenen Collegium musicum und als Musikkritiker des „Hannoverschen Kuriers" zu gedenken, um dem mächtigen Vielklang gerecht zu werden, zu dem sich sein Leben ausgebreitet hat.

Zum 60. Geburtstag Dr. Georg Göhlers am 29. Juni.

Von Dr. Max Steinitzer, Leipzig.

Ich möchte Georg Göhler zu seinem 60. Geburtstag nur in meiner Eigenschaft als langjähriger Leipziger Musikkritiker begrüßen, außerstande, etwa sein gesamtes Wirken als Diri-

gent und Tonsetzer zu überblicken. Hier in Leipzig hat der 19jährige einst Universität und Konservatorium bezogen und mit einer musikgeschichtlichen Abhandlung drei Jahre später seinen Doktor gemacht. Mit 23 Jahren übernahm er die Leitung des durch mannigfache Großtaten rühmlich bewährten, fortschrittlichen Riedelvereins, bis er zehn Jahre später einem Ruf als Hofkapellmeister nach Karlsruhe folgte. Von 1909—13 leitete er in Leipzig abermals Riedelverein und Musikalische Gesellschaft. Dann rückte ihn die Lübecker Stellung in weitere Ferne. Wenn ich das betreffende Erinnerungskästchen aufmache, blitzen mir eitel Gold und Juwelen entgegen. Als Glanzvollstes der unerhörte Höhenschwung seiner Führung von Mahlers Achter Sinfonie in der Alberthalle, deren Beginn „Veni creator spiritus!", mehr durch den Blick als etwa durch besonders auffällige Bewegung des Taktstockes geleitet, zu den machtvollsten Choreinsätzen gehörte, die man erleben kann. Die enorme Spannung hielt an bis zum letzten Takt der Vertonung dieser äußersten Emanation katholischen Empfindens. Die schrankenlose Hingabe Göhlers an jedes Werk, das er persönlich als groß empfand, feierte einen unvergessenen Triumph. Freilich stand ihm ein ausgewähltes Solopersonal zur Seite das er zu Höchstleistungen begeistern konnte, an der Spitze die geniale Leipzigerin Gertrud Foerstel, die ihren Part auswendig sang, dazu Chor und Orchester von erlesener Leistungsfähigkeit. Aber was Göhler auch sonst in jenen Jahren hier dirigierte, immer war es die Vereinigung von höchstem Stilbewußtsein mit überwältigendem Empfinden und absoluter Beherrschung des Technischen, die bei bekanntesten wie bei selten gehörten Werken den Eindruck des Außergewöhnlichen, nicht zu Überbietenden schuf. Er stellte bei Bach das strömende innere Leben der Kontrapunktik, bei Mozart die warme olympische Formschönheit, bei Haydn das geistreich Überlegene, bei Beethoven das zur letzten Klarheit der Aussprache bezwungene Transzendente vorbildlich heraus. Für seine eigenen kristallklaren, zumeist religiösen Gesänge an Klavier und Orgel hatte Göhler in Leipzig eine kongeniale Künstlerin gewonnen; ihr heller Sopran erinnerte an die D-Trompeten Bachs, die ja auch auf seine Konzeption solcher Lieder sicher nicht ohne Einfluß waren.

Während der beiden Epochen, in denen Göhler das Altenburger Hofkapellmeisteramt innehatte, konnten Leipziger Feinschmecker dort so manches durch ihn genießen, was damals bei ihnen zu Hause nicht in solchem Maße zu haben war. Zur Zeit, da die Leipziger Oper eine Fülle trefflicher Zwischenfachsänger besaß, indes drei bis vier Hauptfächer zeitweise unbesetzt blieben, fand man in dem viel kleineren Altenburger Personalstand für jede Partie eine, wenn auch oft jugendliche, doch völlig geeignete einschlägige Kraft. Das 1923 unnatürlich hochgelegte, sehr stark besetzte Leipziger Orchester wurde nicht selten zum Selbstzweck und deckte die Sänger, während Göhler seinem kleinen Instrumentalkörper bei wundervoller Akustik des Raumes in allen Stilen wirkungsvollen, in der bloßen Begleitung wohltuend gedämpften Glanz verlieh. Eine liebenswürdige Spieloper seiner Feder, die er dort aufführte, hielt allerdings mit den besten fremden Werken, denen er seine Kraft widmete, kaum den Vergleich aus. Es gelang ihm aber unter anderm, dem kleinen Altenburger Theater in der Geschichte der gleichzeitigen Wiederbelebung Händels und Verdis einen ruhmvollen Platz zu sichern. Bei Händel allerdings durch den leidigen Umstand beeinträchtigt, daß gewöhnlich nur recht zweifelhafte Bearbeitungen im Neudruck zur Verfügung standen, die vor allem unter der Transposition der herrlichen großen Altpartien (Kastratenrollen) für Bariton, rein musikalisch wie darstellerisch, unsäglich leiden. Freiere Hand hatte Goehler bei dem von ihm in seiner ganzen Größe erkannten Verdi. „Die Macht des Schicksals", „Makbeth", „Luisa Miller", diese vom Dirigenten persönlich übersetzt und bearbeitet, führte er dort zum Siege. Den „Makbeth" leider mit dem durch Verdis eigene Autorität beschützten, später hinzugefügten und nur äußerlich glänzenden Schluß, welchem Makbeths prachtvoller Sterbe-Monolog zum Opfer gefallen war.

Das alles sind kleine Einzelheiten aus einer unabsehbaren Fülle von künstlerischem Verdienst, welche auch nur zu streifen ein eigenes Druckheft erforderte. Es soll und kann nicht mehr sein als ein flüchtiger Gruß und Dank!

Eugenie Schumanns Lebensbild ihres Vaters.

Von Prof. Dr. Wilhelm Altmann, Berlin.

Dieses Buch (Verlag Koehler & Amelang, Leipzig) sollte in jeder deutschen Familie vorhanden sein. Die am 1. Dezember 1851 geborene vierte Tochter Robert Schumanns, sein siebentes Kind, hat von ihm, was bereits ihre 1925 veröffentlichten „Erinnerungen" bewiesen haben, sein großes schriftstellerisches Talent geerbt. Wenn sie auch selbst kaum eigene Vorstellungen von ihm gehabt hat, so hat sie über ihn doch sehr viel während ihres langjährigen Zusammenlebens mit ihrer Mutter und ältesten Schwester Marie erfahren. Die genaue Beschäftigung mit seinen Schriften, die zum größten Teil in dieser von ihm gegründeten „Zeitschrift" erschienen sind, hat sie zu diesem Lebensbilde angeregt; wie er ihr aus diesen „Schriften" entgegengetreten ist, schildert sie aufs anziehendste und oft in bewußtem Gegensatze zu dem noch immer viel beachteten Buche Wilhelm Joseph v. Wasielewskis, der zu sehr von Friedrich Wieck, dem Schwiegervater Schumanns, beeinflußt war und schon in dessen Jugendzeit Spuren seiner späteren Krankheit zu finden glaubte. Eugenie Schumann hat jetzt unzweifelhaft den Nachweis erbracht, daß, wenn auch ihres Vaters einzige Schwester frühzeitig geistiger Umnachtung verfiel, sonst in der Familie kein anderer derartiger Fall vorgekommen ist, daß ihr Vater durchaus als gesund und kraftvoll zu gelten hat, da er sonst der berufene Kämpfer für die höchsten Ziele der Menschheit und der Kunst nicht hätte sein können; sie betont auch mit Recht, daß er als Schüler und Student mit Frohsinn an allen Freuden der Jugend teilgenommen hat; sie entkräftet auch Wasielewskis Hinweis auf keineswegs hervorragende Leistungen des Gymnasiasten durch die Tatsache, daß er noch vor Ablauf seines achtzehnten Lebensjahres die Reifeprüfung bestanden hat.

Mit besonderer Liebe verweilt sie bei den schriftstellerischen Leistungen ihres Vaters, der wie ein großer Dichter die deutsche Sprache beherrscht hat. Durchaus recht hat sie damit, daß seine Kritiken über die heute längst vergessenen Tonsetzer doch noch heute überaus lesenswert und anregend sind. Sie verschließt sich auch nicht dem Eindruck, daß diese Kritiken weniger als solche denn als geistvolle Dichtungen mitunter erscheinen; sie haben eben nichts vom hergebrachten Rezensentenstil an sich und stellen eine ganz neue Form der Kritik dar. Wie Schumann über Kritik überhaupt gedacht hat, hat er wohl am klarsten am Ende seiner sehr ausführlichen Besprechung der Berliozschen Fantastischen Sinfonie ausgedrückt, wo es heißt: „Ich wollte dreierlei damit: erstens denen, welchen die Sinfonie gänzlich unbekannt ist, zeigen, wie wenig ihnen in der Musik durch eine zergliederte Kritik überhaupt klargemacht werden kann; denen, die sie oberflächlich durchgesehen, und weil sie nicht gleich wußten, wo aus und ein, sie vielleicht beiseite legten, ein paar Höhepunkte andeuten; endlich denen, die sie kennen, ohne sie anerkennen zu wollen, nachweisen, wie trotz der scheinbaren Formlosigkeit diesem Körper ... eine richtige symmetrische Ordnung innewohnt, des inneren Zusammenhangs gar nicht zu erwähnen".

Eugenie Schumann räumt auch mit der sehr verbreiteten Meinung auf, daß Schumann, als er die „Zeitschrift" gründete, nur ungenügende theoretische Kenntnisse besessen habe; als Wieck von ihm Interesse für seine Akkordübungen verlangt hatte, ist er längst über diese hinausgewachsen gewesen; wie hätte er auch, ohne mit der Harmonielehre vollkommen vertraut zu sein, Werke wie die „Abegg-Variationen" oder die „Papillons" in die Welt schicken können.

Wer dieses Buch liest, das übrigens auf das künstlerische Schaffen nicht eingeht, muß den Menschen Schumann lieben und verehren lernen, auch begreifen, daß er sich den Doppelgänger nennen mußte. Erstaunlich ist seine Selbsterkenntnis schon in der Jugend gewesen, wenn er auch erst als Student sich voll bewußt geworden ist, daß sein eigentlicher Beruf nur in der Musik liege. Er war durchaus nicht ein einsiedlerischer Träumer; außerordentlich groß war seine Besonnenheit, ungemein stark der Drang, sich andern mitzuteilen; größtmögliche Vervollkommnung im Leben und Schaffen war sein Ziel; rastlose Tätigkeit war ihm Lebensbedürfnis.

Die Tochter verschweigt nicht, daß er als Student sein Leben genossen, ziemliche Schulden gemacht hat; ja, sie ist die Erste, die mitteilt, daß er dieser Schulden wegen sich heimlich aus Heidelberg entfernt hat. Offen hat er ja auch seiner Mutter bekannt: „Diese Geldverachtung und Geldverschleuderung ist ein erbärmlicher Zug an mir." Aber man versteht, daß er auch dank seines Künstlerherzens an die Mutter schreiben konnte: „ich lache inwendig viel". Ein kleiner Irrtum der Tochter aber ist, wenn sie aus Eintragungen in dem Rechnungsbuche ihres Vaters aus dem Jahre 1838 (S. 363) den Schluß zieht, er habe einen Tag von Papier, den andern nur von Bier gelebt; aus anderen Eintragungen geht doch klar hervor, daß er seinen Mittagstisch monatlich zu bezahlen pflegte.

Viel erfahren wir auch über Schumanns schönen Verkehr mit Freunden und über das innige Verhältnis zu seiner Mutter, die bis ans Ende ihres Lebens nicht darüber hinwegkommen konnte, daß er statt Jurist Musiker geworden war. Aus ihren Briefen an den Sohn wird viel Schönes und Interessantes mitgeteilt. Auch welch trefflicher Bruder und Schwager er gewesen ist, wird nicht verschwiegen. Vielen wird ganz neu sein, wie starke Frömmigkeit ihm innegewohnt hat.

Sehr anziehend ist geschildert, wie der Weg über Ernestine, die geistige Urheberin des „Karnevals", ihn zu Klara Wieck geführt hat. Mit größtem Genuß wird man auch die Schilderung seines Ehelebens verfolgen, mit größter Rührung aber die Worte lesen: „Dieser Mensch, dem eine gottgewollte Gnade in Gestalt hoher künstlerischer Begabung den Weg gewiesen hatte, wollte zugleich mit der Erfüllung dieser Aufgabe auch das Leben des Alltagsmenschen leben. Er wollte lieben und leiden, freien und Kinder haben und sorgen für das tägliche Brot wie andere auch. Und wahrlich, alles gelang ihm; nur das Gefäß, welches all die köstlichen Schätze an schaffender Kraft, an hohem Wollen und Können barg, war zerbrechlich, die sterbliche Hülle zu zart. Das Gefäß zersprang, die Hülle zerriß." Günstigere Schicksalswendungen und Lebensverhältnisse hätten wohl die tragische Entwicklung verhindern können, deren Keim in dem rastlosen Schaffens- und Tätigkeitsdrang Schumanns gelegen war. Erinnert sei an sein herrliches Wort: „Die Kunst ist nicht da, um Reichtümer zu erwerben."

Am meisten aber ist doch wohl Schumanns Gesundheit durch die vier Kampfjahre um seine Clara erschüttert worden. Wenn er auch bis gegen Ende seines Lebens nie längere Zeit bettlägerig gewesen ist, so finden sich in seinen Tagebüchern doch gar zu oft Aufzeichnungen wie: „Schlechtes Befinden", „Trauriges Befinden", „Schwindelanfall", „große Nervenschwäche", „Sehr abgespannt", „Schweres Unwohlsein". So manche seiner „von höchster Schwungkraft und Begeisterung getragenen Werke sind im Kampf mit Schwächezuständen zutage gekommen oder hatten schweres körperliches Leiden im Gefolge". Aber trotzdem ist er nicht „ungesellig", „unzugänglich" oder „verdüstert", wie oft behauptet worden ist, gewesen. Sein Rechnungsbuch verzeichnet selbst an den Tagen, an denen „schlechtes Befinden" notiert ist, empfangene und gemachte Besuche, Einladungen, Musizieren usw., niemals eine Unterbrechung der schöpferischen oder zum mindesten der geistigen Arbeit. Wenn er komponierte, war er leicht gereizt, oft sehr schweigsam; er lebte dann eben mit seinen Gedanken in einer anderen Welt. Bis an sein Lebensende stand ihm von den Tonsetzern Bach, von den Dichtern Jean Paul am höchsten.

Sehr beherzigenswert erscheint mir, daß Eugenie schreibt: „Sage man nicht schon dem Kinde, es sei ein geisteskranker Mann gewesen, der ihm die bunten Blumen alle und die glänzenden Kiesel vor die kleinen Füße streute, damit sie freudig den mühsamen Lernweg gehen". Man beachte auch, daß die Verfasserin die beiden von ihrem Vater erfundenen Gestalten Florestan und Eusebius nicht als Doppelgänger ansieht, da sie Gegensätze personifizieren, zusammen erst den Robert Schumann ausmachen. Das Doppelgängertum bedingt aber zwei Wesen von denkbar vollkommener Gleichheit. Es war „etwas ihm Eingeborenes, Geheimnisvolles, tief in seinem Wesen Wurzelndes, in eine andere Welt Hineinreichendes, ihm selbst zuweilen wahrnehmbar, aber auch ihm unergründlich".

Auszüge aus dem gemeinsamen Tagebuch des Ehepaars Robert und Clara Schumann, längere Aufzeichnungen der ältesten Schwester Marie und mancher Brief bilden eine wertvolle Ergänzung zu den Ausführungen Eugeniens, die nichts verheimlicht, unter anderem unumwunden zugibt, daß ihr Vater kein Dirigent gewesen ist.

Eine reiche Beigabe von Bildern, Faksimiles usw. wird vielen Lesern sehr erwünscht sein. Vergessen aber ist leider worden, diesem so wertvollen, überaus fesselnden Buch ein Register beizugeben; das wird hoffentlich bei der sicher zu erwartenden neuen Auflage nachgeholt werden.

Daß die Verfasserin eine echtdeutsche Patriotin ist und gelegentlich wacker gegen die Kriegsschuldlüge zu Felde zieht, darf nicht unerwähnt bleiben.

Zur nationalen Ausgestaltung des Programms des Deutschlandsenders.

Zum offenen Brief eines Sudetendeutschen an die Sendeleitung des Deutschlandsenders erhalten wir nachfolgende offene Antwort von Dr. Franz Gerhard Zeidler-Berlin-Wilmersdorf:

Sehr geehrter Herr!

Ihr Brief an die Sendeleitung des Deutschlandsenders, der im Aprilheft der „Zeitschrift für Musik" veröffentlicht wurde, findet den denkbar größten Beifall von allen musikliebenden Volksgenossen, die mit der gegenwärtigen Ausgestaltung des Rundfunkprogramms in Bezug auf „gute" Musik nicht einverstanden sind. Immerhin, wir finden uns vorläufig damit ab, daß der Rundfunk in dieser Zeit des Übergangs, wo alles, was deutsch ist (also nicht nur unsere Musik) nach endgültiger Gestaltung ringt, in erster Linie anderen Zwecken dient. Der Rundfunk ist heute gewiß noch nicht Mittler, noch weniger Träger unserer deutschen musikalischen Kultur. Wenn aber die Volksgemeinschaft, deren junge Wurzeln sich eben erst zu verankern beginnen, nicht nur in allen Gehirnen, sondern auch in allen deutschen Herzen ein fest gefügter Begriff geworden ist, dann wird sich auch der Rundfunk auf seine Verpflichtungen gegenüber Bach, Bruckner u. a. zu besinnen haben!

Ihr Brief enthält hierfür mehr wertvolle Anregungen als mancher andere Auffatz, der sich in theoretischen Betrachtungen über das Thema: „Gute Musik dem Volk" ergeht.

Sie werden gewiß von „Fachleuten" hören, daß Bachs „Kunst der Fuge" zu problematisch sei für das breite Publikum am Rundfunk. Diese Einstellung ist aber grundsätzlich falsch. Nicht das Werk ist dafür zu problematisch, sondern die Art, wie man es den Hörern zugänglich macht! Liebevolle Einleitungen, Erklärungen über Entstehung des Werkes, Art der Stimmführung usw. gehören dazu! Dann muß man auch mit der Tradition brechen, das Werk immer als Ganzes hinstellen zu wollen! Sie machen ja selbst den Vorschlag, Einzelsätze aus Bruckners Schöpfungen zu geeigneten Gelegenheiten zu spielen.

Es wird also in Zukunft darauf ankommen, daß sich Männer finden, die mutig, mit der Tradition brechend, die Werke unserer Komponisten in einer ganz anderen Weise als bisher dem Volke zugänglich machen. Die Aufgabe, den deutschen Arbeiter mit Bruckner oder gar mit Bach zu befreunden, ist freilich eine sehr schwere, aber keine unlösbare, wenn man andere Wege begeht als bisher. Es müssen freilich Wege sein, die nicht immer auf das Verständnis und den Beifall der „kompetenten Musikkonsumenten" treffen dürften.

Ihre Anregungen halte ich in dieser Richtung für außerordentlich wertvoll und der Zweck meines Briefes ist, Sie durch ein Echo zu erfreuen!

Mit deutchem Gruß! Gerhard Zeidler.

Vom Mäzen zum Volk.

Von Dr. Walter Hapke, Altona.

Im letzten vorchristlichen Jahrhundert, zur Zeit des Kaisers Augustus, lebt in Rom der Dichter Quintus Horatius Flacus, heute einfach Horaz genannt. Der hat seinen Freund und Förderer Mäcenas in die Unsterblichkeit hineingepriesen. Als „Mäzen" wird er, bis in unsere Zeit hinein, Vorbild für all die Männer und Frauen, die ihren Künstlerschützlingen Begeisterung und Verständnis und wirtschaftliche Unterstützung angedeihen lassen. „Mäzen" ist der Ehrenname derer, die sich berufen und verpflichtet fühlen, Künstlern (Architekten, Bild-

hauern, Malern, Dichtern, Philosophen, Erfindern, Musikern) die Sorgen um das tägliche Brot abzunehmen oder doch zu erleichtern, damit das Schöpfertum um so ungehemmter und reiner in den Männern ihrer Wahl sich erfüllen könne. In den Zweigen der Kunst- und Geistesgeschichte wird mit der Erinnerung an die großen Geister der Menschheit auch das Andenken an ihre mächtigen und tätigen Freunde heraufbeschworen. Der chinesische Dichter Litaipe und sein Kaiser; die Florentiner Künstler der Renaissance und die Fürsten Medici; Richard Wagner und König Ludwig II. von Bayern; der deutsche Maler Hans von Marées und der Kunstgelehrte Konrad Fiedler — das sind einige wenige Fälle solcher bedeutungsvoll gewordenen Verbindungen zwischen Künstler und Mäzen. Eine umfassende Geschichte des Mäzenatentums würde dicke Bände füllen, so viele Persönlichkeiten wären zu „beschreiben". Oft genug müßte allerdings dabei auch darauf hingewiesen werden, daß die den Künstlern jeweils zuteil gewordene Hilfe solcher „Kunstgewog'ner" nicht immer auf uneigennützige Motive zurückging. Aber, ob aus Freundschaft oder geschäftlicher Absicht, die Ganzheit aus Schönheit und Macht in der Beziehung Künstler-Mäzen hat uns Unvergängliches hinterlassen. Doch daneben stellt sich die Klage ein, daß so mancher große, schöpferische Geist keinen Mäzen zur Seite gehabt hat. Die deutsche Kunstgeschichte im besonderen weiß mehrfach zu berichten, daß genialste Naturen einen grandiosen Kampf führten, der ihnen die einzig fruchtbare Gemeinschaft der Empfangenden einbringen sollte; aber vergeblich: tragische Einsamkeit, Vereinzelung hielt sie fest in ihren harten Klauen; der Mann ging unter; irgendwann merkte die Nachwelt, oft nur durch einen Zufall, daß eine große und wichtige künstlerische Tat vollbracht worden war; die Mitlebenden, die als Erste den Wert und die Bedeutung solcher Leistung hätten erkennen müssen, hatten nicht einmal den Mann und sein Werken zur Notiz genommen.

Viel Schönes berichtet die Geschichte des Mäzenatentums. Aber sie meldet auch von Künstlern, denen aus solcher Verbindung eine lästige Verpflichtung und Störung im Suchen nach dem eigenen Kunstziel aufstieg. Es gibt da böse und meist unfruchtbare Auseinandersetzungen. Die werden um so schärfer und schmerzlicher, je stärker und ausgeprägter auf beiden Seiten die Charaktere sind. Soll es nicht zum Bruch kommen, muß einer von beiden nachgeben: entweder „glaubt" der Mäzen da, wo er nicht oder noch nicht „versteht", oder der Künstler anerkennt die Unterordnung unter die wirtschaftliche Notwendigkeit, er verlegt, dem Mäzen zum Dienst, sein Ziel. Daraus ergibt sich im allgemeinen eine Schmälerung der künstlerischen Eigenart und damit auch der Leistung.

Es steht fest, daß den Mäzenen nicht nur die von ihnen erkorenen Künstler, sondern auch die Um- und Nachwelt vieles zu danken haben. Gerade in Zeiten, die eines eigentlichen nationalen, völkischen Zusammenschlusses ermangelten, wie immer wieder im Verlaufe der politischen und kulturellen Geschichte unseres Vaterlandes, waren die Mäzene so etwas wie das lautwerdende künstlerische Gewissen der Nation. Wohl waren sie nur sich selbst, ihrer eigenen Geschmacksrichtung und -höhe und ihrer — Geldbörse verantwortlich; waren sie gekrönte Häupter, konnten sie das von ihnen verwaltete Volksvermögen auch nach eigener Lust und Laune, nach eigenem Gewissen Kunstaufträgen zuwenden. Sahen sie in ihren Kunstneigungen und Kunstbedürfnissen nicht nur Liebhabereien, sondern auch Pflichten, konnten sie für immer Gutes leisten. Und daran hat es nicht gefehlt. Ebensowenig an jenen anderen Erscheinungen, über die Richard Wagner seinen Hans Sachs die Vorwürfe von „welschem Dunst" und „welschem Tand" ausschütten läßt, was nicht mehr und nicht weniger besagen soll, als daß die deutsche Kunst infolge der Nachahmungsgelüste gewisser Mäzene und ihrer Vorliebe für die Kunst des Auslandes zeitweise auf Um- und Irrwege verfiel.

Die wirtschaftliche Lage Deutschlands seit Ausbruch des Krieges hat ein Mäzenatentum früheren Ausmaßes glattweg unmöglich gemacht. Man müßte das noch mehr bedauern und eine unaufhaltsame Verarmung an neu zu schaffendem deutschen Kunstvermögen voraussagen, wenn die nationalsozialistische Revolution nicht gekommen wäre. Auch auf

diesem Gebiet hat sie in letzter Stunde, wie bei so manchen anderen Dingen, einen Zustand beseitigt, der alle, die ihn in seiner wahren Art erkannten, mit tiefer Sorge und Pessimismus erfüllte. Im Dritten Reich ist dann nach dem Großreinemachen im Bereiche einer vorher angeblich deutschen Kunst mit einem unaufhaltsamen Elan in einem knappen Jahr grundsätzlich und tatsächlich mehr zum Heile, zur Förderung, zur *Neuerweckung bewußt deutschen Kunstschaffens* getan worden, als irgendeiner früheren Epoche nachgesagt werden kann.

Zunächst war es wichtig und notwendig, die immer bedrohlichere Formen annehmende *Verarmung* des Künstlerstandes, sein katastrophales Absinken zum Kunstproletariat durch „Ankurbelung" und „Arbeitsbeschaffung" zum Stillstand zu bringen, neuen Anstieg anzubahnen. Schon das war keine geringe Leistung; aber die größere ist doch die, daß eine völlige *weltanschauliche Revolutionierung* der Auffassung vom Sinn und Wesen des Künstlers einsetzte.

Nunmehr hat der deutsche Künstler nicht mehr mit dem Mäzen zu tun, den es ohnehin nicht mehr gab. Heute steht der *Künstler* direkt seinem *Volk* gegenüber und in ihm darinnen. Diese neue Stellung und Verantwortung kann gar nicht hoch genug gewertet werden: denn hier findet jeder Künstler, *ausnahmslos*, den Platz, auf den er kraft Begabung, Wollen und Vollbringen ein Anrecht hat. Der Mann etwa, der ein kleines Lied formt nach dem Munde des Volkes, oder der eine Sinfonie größten inneren Ausmaßes gestaltet, — der eine wie der andere hat sich jetzt nicht mehr vor einem anderen Menschen, einem voreingenommenen Kreis, einer Clique oder einem Klüngel zu verantworten, sondern vor — dem Volk.

Diese *neue Verantwortung* hat innerhalb dieser wenigen Monate schon zu neuen Bewertungs- und Wirkungsmaßstäben geführt. Ein Beispiel statt vieler: Früher verdächtigte das Theater den Rundfunk, den Film, das Grammophon, daß um dieser „technischen" Erfindungen und Einrichtungen willen seine Parketts leer blieben. Heute haben weder Funk, noch Film, noch Schallplatte einen Rückgang erlebt, im Gegenteil!, aber unsere Theater und Konzerte sind weitaus besser besucht als in den vergangenen Jahren. Der Grund ist kein anderer, als daß man begonnen hat, jede dieser künstlerischen Aufgaben mit äußerstem Nachdruck wieder auf ihre Eigenheiten zurückzuführen. Dieses „Zurück" aber bedeutet, wie alles an dieser „Bewegung", ein Voran! Das Chaos der Meinungen, dieser unsägliche Mischmasch, ist von Menschen, die sich rühmten, keine überempfindlichen Ästheten zu sein, mittels ihrer energisch-klaren Köpfe in kurzem entwirrt worden. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß auch die „*ästhetische*" *Wirkung dieser Neuordnung* eine unabsehbar bedeutungsvolle sein wird.

Die Organisation der künstlerischen Stände in der *Reichskulturkammer* ist ja „nur" die Grundlage, von der aus die weitere gewaltige Arbeit zu leisten ist. Dr. *Goebbels* hat in seiner großangelegten Rede bei der Eröffnungsfeier der Kammer mit unmißverständlicher Deutlichkeit ein *Programm* auf lange Sicht entworfen. Das war mehr als eine feierliche Zeremonie, es war ein *Aufrütteln* auch noch des ichversponnensten deutschen Künstlers. Alle Künstler, die kleinen wie die großen, jeder an seiner Stelle, werden vollauf zu tun haben, diesen Anforderungen zu entsprechen.

Denn der verpflichtende Sinn, der doch dem deutschen Kunstbereich übergeordnet wurde, läuft auf nichts Geringeres hinaus, als daß von jetzt ab *das Volk der Mäzen des Künstlers* sein wird. Damit sind aber auch die oben erwähnten Zwiespältigkeiten zwischen Künstler und Mäzen hinfällig; ist doch nunmehr jede Auseinandersetzung des Künstlers mit diesem Mäzen eine Aussprache mit dem Volk, also mit dem einzig maßgeblichen, kraftvoll-lebendigen Gewissen! Und ebenso wird dieser Mäzen, das Volk, in der Äußerung des Künstlers immer nur die zur wahren Schönheit gesteigerte Stimme hören können, die ihm, diesem Volke, als Geheimnis und schöpferische Urkraft eingeboren ist!

Tragödien des Künſtleriſchen.

Von Wilhelm Raupp, Lückendorf bei Zittau.

Der Biograph Eugen d'Albert's arbeitet jetzt an der Lebensgeſchichte Max von Schillings', mit deren Abfaſſung er von dem Meiſter ſelbſt und (nach deſſen Ableben) von Frau Kammerſängerin Barbara Kemp-v. Schillings beauftragt wurde. Aus den zahlloſen Briefdokumenten, die auch die Einſtellung Ludwig Neubecks zur deutſchen Kunſt eindeutig aufzeigen, erſtehen erſchütternde Bekenntniſſe überragender Tonkünſtler, deren betont-nationale Haltung im marxiſtiſch-jüdiſchen Reich ihren Untergang beſiegelte.

Im Hochſommer des Jahres 1933 verlor Deutſchland innerhalb weniger Wochen zwei hervorragende Muſiker, die der Geiſtesbildung des Nationalſozialismus' in jahrzehntelangem Schaffen Wege geebnet und die Wandlung vorbereitet hatten. Max von Schillings — mit Pfitzner, Graener, Strauß und Siegfried Wagner Inbegriff der urdeutſchen, von fremdraſſigen, bewußt zerſetzenden Elementen losgelöſten Tonſetzkunſt — brachte die inhaltstiefe eigene Entwicklung mit glanzvollen und ruhmreichen Zielen zum Opfer, als er die Gedanken um den Niederbruch ſeines Volkes in den Brennpunkt ſeiner Wirkſamkeit und aller Unternehmungen ſtellte. Am endloſen Kampf gegen das Abgleiten der Künſte in unfruchtbaren öden Konſtruktivismus, der die ſchöpferiſche Antriebskraft der deutſchen Seele wohlüberlegt und planvoll ausſchaltete, zerbrach der feingeiſtige Max von Schillings. Der erſehnte ſtaatliche Umſchwung kam für einen ſeiner bedeutendſten Vorkämpfer zu ſpät. Seine wertvolle werkbildende Eigenart, von den Machthabern eines in ſich ſelbſt zuſammenſinkenden Zeitraumes gewaltſam unterdrückt, bleibt in ihren Weſenheiten beſtehen und der neue Staat beſinnt ſich aus Überzeugung darauf, daß die planmäßige Pflege aller verleugneten Werke Max von Schillings' ihm im deutſchen Muſikleben den Platz zuordnet, der ihm ſchon bei Lebzeiten gebührte.

Es iſt von Bedeutung zu wiſſen, daß Max von Schillings den Mann Freund nannte, der am 10. Auguſt 1933, auf dem Höhepunkt ſeiner gewaltig anſteigenden Arbeitskurve, in Leipzig verſchied. Einem meiner nächſten Bücher wird es vorbehalten bleiben, aus dem unerſchöpflichen Briefwechſel abzuleiten, wie ſich dieſe freundſchaftliche Angleichung im Lauf von Jahrzehnten entwickelte und in der Forderung des todkranken Max von Schillings an Ludwig Neubeck den ſtärkſten Ausdruck fand: „— — Ich muß mich heute darauf beſchränken, Ihnen zu ſagen, daß ich ſtets bereit ſein werde, für Sie einzutreten und daß ich Sie bitte, an maßgebenden Stellen wiſſen zu laſſen, daß ich den größten Wert darauf lege, über Sie und Ihr bisheriges Wirken, deſſen Zeuge ich war, gewiſſenhaft Auskunft zu geben. Schmerzlich bedauernd, es heute dabei bewenden laſſen zu müſſen, drücke ich Ihnen die Hand als Ihr Max von Schillings." (Berlin- Zehlendorf, am 13. VII. 1933.)

Zehn Tage ſpäter erlag der Meiſter den Folgen einer ſchweren Operation. Sein Vorſatz, ſich für den Freund einzuſetzen, war eine der letzten menſchenfreundlichen Taten, an denen ſein Daſein überreich geweſen war. Ludwig Neubeck nahm die Botſchaft vom Ableben eines Menſchen, in dem ſich letzte Hoffnungen verkörperten, mit tiefer Erſchütterung auf: „— — Ich bin noch ganz erſchlagen von der Schickſalskunde!"

Für Ludwig Neubeck, deſſen Tragödie ihren Höhepunkt erreichte, als er im politiſchen Umſchwung plötzlich zwiſchen den ſchlagartig gültigen Grundſätzen des Aufbruches und einer beruflichen Vergangenheit ſtand, die den Stempel der jüdiſch-marxiſtiſchen Oberherrſchaft zwangsweiſe tragen mußte, ſchwand mit dem Verluſt Max von Schillings' der letzte Reſt einer ohnehin ſtark geſchwächten Sicherheit. Die mit elementarer Wucht hereinſtürzenden Kräfte, die ein Volk aus den Abgründen ſeiner ſchmachvollſten Erniedrigung in emporführende Bahnen zwingen, greifen hart nach einem Künſtler, der Pflichtmaßnahmen der Regierung und ihre zunächſt Alle erfaſſenden Forderungen in überſteigertem Ehrgefühl verkennt. Ludwig Neubeck, den der Reichsſendeleiter Hadamovſky mit dem Bekenntnis ehrte, er ſei der Einzige, dem „die NSDAP die Achtung nicht verſage", dem Winifred Wagner mit ihrem letzten Gruß: „Dem deutſchen Mann, dem ſeine Ehre mehr galt als ſein Leben!"

Vertrauen bewies, verlor im entscheidenden Augenblick die Gewalt über sich, ging aus der Verwirrung, deren Lösung er für immer unmöglich hielt, schuldlos in den Tod.

Mit Richard Strauß, Paul Graener, Siegfried Wagner, den Dichtern Hans Franck, Walter von Molo, Herbert Eulenberg, Max Dreyer — um nur einige von zahllosen Trägern klangvoller Namen zu nennen — stand Ludwig Neubeck jahrzehntelang in regem wertvollen schriftlichen Gedankenaustausch.

Aus dem aufschlußreichen Briefwechsel mit Max von Schillings gebe ich einige Stücke wieder, weil sie aufzeigen, wie zwei bedeutende Tonkünstler seit etwa einem Jahrzehnt um staatswirtschaftliche und künstlerische Ideale kämpften, die sich erst mit der Machtübernahme durch den Führer verwirklichten.

Max von Schillings beurteilte die Ereignisse nach der fristlosen Entlassung durch den demokratischen Kultusminister Becker von der hohen Warte des feingeistigen Menschen mit ungeheurer Überlegenheit und er verbirgt die Empfindsamkeit seiner standhaften Seele mit köstlichem Humor, der oft in entspannender Selbstironie beruhigende Auswege sucht: „Lieber Freund Neubeck. — — ich muß dann nach Zoppot, wo ich „Lohengrin“ in der (schönen würdigen) Waldoper tactieren werde. (Mehr als Tactieren verstehe ich nicht vom Theater und „Lohengrin“ ist dauernd vier Viertel und alla breve vier Viertel bis auf den einen drei Viertel und dazu langts gerade noch.) — — Inzwischen wirds in Politik und Theater immer schöner hier und immer klarer wirds, wie notwendig es war, mich durch eine occulte Commission zu ersetzen. Wozu auch e i n e n Kopf, wo's so viele K ö p f e gibt?“

Ludwig Neubeck, von Natur aus in allen Fragen härter zupackend, faßt seine Meinung über das Problem: Juden und Kunst am 5. April 1928 in die Worte:

„— — Was Sie mir vom Beamtenschub im Ministerium schrieben, hat mich besonders interessiert. Auf diese „Götzendämmerung“ scheint jetzt ja auch eine „Klemperer-Dämmerung“ folgen zu wollen. Ich mußte lächeln, als ich gestern einen Brief eines Berliner Agenten bekam, der mir einen Kapellmeister angeboten hatte, der Jude ist. Ich hatte geantwortet, daß mein Orchester keinen Juden als Dirigenten wünsche, worauf mir besagter Herr schrieb, dann kämen Künstler wie Bruno Walter, Klemperer, Kleiber, Blech und Zemlinsky für Braunschweig nicht in Frage. Wahrhaftig: ich bin kein Antisemit, aber wenn man dieses liest, packt einen doch eine gewisse Verwunderung, um nicht zu sagen V e r z w e i f l u n g !“

Darauf bekennt sich Max von Schillings in einem Brief, der zwischen den witzigen Zeilen Grundtöne zermürbender Tragik erklingen läßt:

„Lieber Freund!

O weh, Sie sind zwar kein Antisemit, aber Sie wollen nicht zur Schließung der jüdischen Generalmusikdirektoren-Front an den deutschen Theatern beitragen. Das kann Ihnen schlecht bekommen. Wissen Sie nicht, daß Selig (oder Seelig) und Kestenberg Theater und Musikzaren in Preußen sind? Übrigens sind an sämtlichen Landes- und Nationaltheatern in Palästina nur d e u t s c h e Direktoren, Intendanten und Generalmusikdirektoren angestellt und die gesamte Presse dort steht unter rein deutscher Leitung; ebenso das Bankwesen. Von den 35 Theatern in Jerusalem steht nur eines (ein Marionettentheater) noch unter jüdischer Leitung. Der letzte jüdische Opernintendant wurde schon vor zwei Jahren fristlos entlassen. Und der dortige Bühnenverein steht unter der Leitung eines rein germanischen geschäftsführenden Direktors. Dieser fördert erstaunlich alle germanischen Elemente dort, während er die einheimischen bekämpft. Er hat z. B. den besagten letzten jüdischen Opernintendanten durch Redaction des Entlassungsdecretes beseitigen helfen; dieser entlassene Sträfling feiert am 19. April den 60. Geburtstag und das Amtsblatt des jüdischen Bühnenvereins „Die Jüdische Bühne“ kündigt (S. 90) in der mir eben zugegangenen Aprilnummer wichtige Gedenktage im April an, darunter den 45. Todestag des Dichters Jules Landeau; dagegen „vergißt“ es den 19. April und alle Juden freuen sich darüber und rufen Hosiannah, weil sie mit ihren Stammesgenossen nicht gern zusammenstehen, sondern gern unter fremder Leitung emporkommen möchten. Angesichts solcher Tatsachen muß man sagen: wir sind den Juden

zu Gegenleistungen verpflichtet. Und das schrieb ich am Karfreitag. Im übrigen auf Wiedersehen in Barcelona. Ihr Max von Schillings."

Als im Jahr 1929 die „Mona Lisa" in der Staatsoper in neuer Inszenierung herauskommt, ist es dem Schöpfer unmöglich sein eigenes Werk zu erleben:

„Da ich die Rolle des unterwürfigen Gemaßregelten nicht gelernt habe, das Haus nicht betrete, kann ich nur vom Hörensagen sprechen. Ihr uralter Sch."

Die Einstellung des Meisters zu den hypermodernen Machwerken einer seelenlosen undeutschen Komponistengilde entspricht in allen Zügen der des Freundes Neubeck, dem er am 25. März 1929 aus Charlottenburg geistvoll spöttelnd mitteilt:

„— — ich mußte mich sehr darauf prüfen, ob ich mein ehemaliges Komponiermetier noch so weit beherrsche, daß etwas Raisonnables zustande käme. Und wie soll es denn beschaffen sein? Atonal, bitonal, quatrotonal, mit oder ohne Taktstriche, auch von rückwärts zu spielen oder auch im Spiegelbild zu executieren sein? Ruhig, rassig oder yazzig?"

Der „unterirdische Kampf gegen den völkischen Hetzer und Agitator" — Schillings' eigene Worte! — wird unvermindert und mit allen Mitteln geführt, daß der Tonsetzer in einem Schreiben vom 22. V. 29 selbst an seiner schöpferischen Fähigkeit zu verzweifeln beginnt: „Wenn mich die Welt weiter so zerzaust, wie es jetzt wieder geschieht, ist vom Notenschreiben keine Rede mehr." — Dagegen richtet sich sein Wunsch im Jahr 1930, lebhaft angeregt durch Neubeck, auf den „Pfeifertag", zu dem Neubeck ein Vorwort schreiben soll:

„Lieber Freund Neubeck! Mit einem Vorwort zum hin- und hergerichteten „Pfeifertag" hat's noch etwas Weile. — — Nichts liegt mir weniger als ein Sich-Aufdrängen. Glauben Sie nun, daß eine andere Bühne die aus dem Eis gegrabene Opernleiche evtl. galvanisieren würde? Wie sind die Verhältnisse in Leipzig? Wohl sehr links-radical-atonalistisch-brechweillistisch-krenekös?"

Der „Pfeifertag" steht in dieser Zeit im Brennpunkt aller brieflichen Äußerungen und als Schillings in Rostock weilt, wo Neubeck ehemals das Theater leitete, berichtet er:

„20. IX. 31. Lieber Freund Neubeck! Ihre Zeilen vom 17. habe ich mit hierhergenommen und richtig: ich finde kurz vor dem Gang zum Mittagsmahl bei unserem alten Freunde G o l t h e r Zeit, Ihnen aus dem Bereich, wo Sie lange das „Königreich fahrender Lütt'" betreuten, eine kurze Antwort zu senden. Heute Abend dirigiere ich hier eine „Walküre" als Abschlußfest und werde dabei der schönen künstlerischen Erlebnisse gedenken, die ich Ihnen hier verdanke, wo ich auch Abschied vom „Pfeifertag" glaubte nehmen zu müssen. Die nächste Aufführung des „Pfeifertag" ist auf Freitag, den 25. angesetzt. Leider nicht mehr unter Kleibers Leitung, der mit wirklicher Liebe und Überzeugung am Werk war und manches jugendlich neu und frisch gestaltete (ganz meisterlich im Vorspiel des dritten Aktes), sondern unter mir. — — — Ein Stück, das sich zur deutschen Seele, deutschen Heimat bekennt, m u ß ja zertrampelt werden. Ich wußte das voraus und brauchte deshalb keine Kritik zu lesen. Aber das allerletzte Wort spricht nicht diese unsere a b s c h e u l i c h d e g e n e r i e r t e u n d t r a g i s c h z e r r i s s e n e Z e i t, sondern e i n e Z u k u n f t, d i e i c h n i c h t m e h r e r l e b e n k a n n! Eine Zeit, in der die Flut der Tendenz-Erzeugnisse abgeebbt sein wird und einige große und einige kleinere Inselchen hervorragen werden, darunter wohl auch der „Pfeifertag". „Immer wieder von vorn, durch Distel, Nessel und Dorn." Das muß Devise bleiben!"

Alle kulturellen Probleme werden in Briefen aufgegriffen und sinnvoll ausgedeutet. Auf eine Klage Schillings' über die widerliche Ausländerei der Deutschen teilt Neubeck die Auffassung des Meisters:

„Leipzig, 15. Oktober 31. — Verehrter, lieber Freund! Sie haben Recht: was gilt heute noch der deutsche Musiker? Man braucht sich ja nur einmal umzutun, wie viele Ausländer an deutschen Bühnen tätig sind. Ich habe stets mein Haus von derartigen Elementen

rein gehalten. — Nun, einmal wird doch die Zeit kommen, wo man zu Werken wie dem ‚Pfeifertag‘ zurückfindet. Das iſt meine Hoffnung!“

Es iſt nicht meine Abſicht, meinen entſtehenden Büchern Weſentliches vorwegzunehmen! Ich denke nur an die Mahnung Richard Wagners:

„Ehrt Eure deutſchen Meiſter!“

Joſef Reiter oder Dollfuß?

Verrat des Wiener Schubert-Bundes am Deutſchtum.

Unter vorſtehender Überſchrift bringt das „Düſſeldorfer Tageblatt“ die folgenden beachtenswerten Ausführungen:

Aus Wien wird berichtet:

Der „Wiener Schubert-Bund“ hat kürzlich den öſterreichiſchen Bundeskanzler Dr. Dollfuß zum Ehrenmitglied ernannt.

Daraufhin haben zahlreiche Mitglieder des Schubert-Bundes ihren Austritt aus dem Verein, der ſeinerzeit einiges Anſehen genoß, angemeldet. Darunter auch der Altmeiſter Joſef Reiter. Die Ernennung des Bundeskanzlers Dollfuß zum Ehrenmitglied beantwortete er mit folgendem Schreiben:

> „Der Wiener Schubert-Bund hat den größten Feind unſeres unglücklichen Vaterlandes, Herrn Dollfuß, zum Ehrenmitgliede ernannt. Ich fordere hiermit die Streichung meines Namens aus der Liſte der Ehrenmitglieder Ihres Vereines.“

Der Schubert-Bund hat den großen Komponiſten kaltlächelnd aus ſeinen Reihen geſtrichen und ihn mit Dollfuß vertauſcht.

Joſef Reiter, der Schöpfer der berühmten, dem Führer gewidmeten Goethe-Symphonie, die wir auch in Chemnitz bereits gehört haben, iſt der engſte Landsmann Adolf Hitlers. Er wurde in Braunau am Inn als Lehrersſohn geboren. Aus ſeinem reichhaltigen Schaffen ragen nebſt den großen Chorwerken 5 Opern und etwa 200 Lieder hervor. Reiters Ruhm wurde am weiteſten in die Welt hinausgetragen durch die bahnbrechende Geſtaltung des Chorgeſanges.

Die Austritte deutſchgeſinnter Männer aus dem Schubert-Bund ſind die beſte Antwort auf das volksverräteriſche Verhalten dieſes Vereines, deſſen Leitung in der Hauptſache aus einem roten Ehrenvorſtand und einem ſchwarzen Hofrat beſteht. Dieſe Leitung wird nicht nur künſtleriſch, ſondern auch politiſch von Hofrat Keldorfer dirigiert. Geſtern noch wurden die Sozialdemokraten Seitz und Glöckel gefeiert, heute erſcheint neben den jüdiſchen Marxiſten Herr Dollfuß als Ehrenmitglied des Vereines. Der Schubert-Bund plant in ſeiner Liebedienerei ſogar demnächſt eine Reiſe nach Rom. Dort gilt es, neue Orden und Titel zu erſingen, und darum handelt es ſich für die Herren letzten Endes. Wir erinnern an den Chor des Herrn Hofrates Keldorfer: „Himmelkreuzſakra! Deutſch wollen wir ſein“, den er ſchrieb, als die Sozialdemokraten noch Anſchluß predigten. Nun zieht derſelbe ſtolze Recke gen Italien, einen güldenen Stern ſich zu erſingen, und folgt den dunklen Spuren der Herren Dollfuß und Starhemberg. O. J.

Richard Strauß-Geſchichtchen.

Von Jon Reil, Dresden.

C oder Cis.

Die Dresdner Staatsoper brachte eine Feſtvorſtellung zur Erinnerung an die 25. Wiederkehr der Uraufführung der „Salome“. Eine köſtliche Erinnerung an die erſten Proben mit Richard Strauß wurde dadurch lebendig.

Generalmuſikdirektor Schuch war unermüdlich, ſchonte ſich und die Künſtler nicht. Die Künſtler ſeufzten unter der geſanglich kaum lösbaren Aufgabe.

An einer Stelle sang Kammersänger Karl Burrian, der erste Herodes, Cis statt C. Schuch horcht auf. Eine schreckliche Dissonanz. Er läßt wiederholen.

Wieder rauschte das Cis auf. C paßt aber in die ganze Tonart. Ein Druckfehler? Man einigt sich also auf C.

Richard Strauß erscheint zur Probe. Burrian, der grundmusikalische Sänger, singt vorschriftsmäßig sein C.

Die Blicke Schuchs und Burrians treffen sich. Schuch lächelt befriedigt und nickt ihm zu.

Strauß läßt abbrechen und bittet, die Stelle zu wiederholen. Burrian ist seiner Sache gewiß. Das Cis klingt nicht. Schuch mußte es doch wissen. Was wollte nur Strauß?

Strauß läßt an derselben Stelle wieder abklopfen. Schuch wittert Morgenluft und springt dem Tenoristen bei.

„Jetzt hast du dein C richtig gesungen!" sagt Schuch.

„Stimmt!" sagt Strauß, „aber versuchen wir es einmal mit Cis. Ich bitte darum!"

Die Stelle kommt. Schuch zuckt nervös zusammen.

„Bravo!" ruft Strauß freudig, „jetzt haben wir's. Cis, Cis muß es heißen, nicht C. Das C klingt so fad. Lassen wir's bei Cis! Also bitte Cis!"

Eine kleine Pause. Verdutzte Gesichter. Burrian sieht Schuch fragend an. Schuch lächelt. „Bist a Mordskerl, Burrian! Hast's falsch gesungen, und 's war doch richtig!"

Comedia domestica.

Einmal erlebte ich des Meisters Oper „Intermezzo" durch ihn selbst. Er kam vom Hotel Bellevue in Dresden, wo ein Dauerskat den pünktlichen Anfang seines „Intermezzo" im Opernhaus gefährdete. Er hatte unheimlich gewonnen, alle Skatpartner mußten zahlen, die mitspielende Primadonna hatte am meisten verloren.

Strauß freute sich über die langen Gesichter der Zahlenden und strich mit schmunzelndem Behagen die hohen Skatgewinne ein. Sieger! Meister im Skat! Es gab für ihn kein angenehmeres Lob.

Jetzt saß er am Dirigentenpult. Die Dresdner „Intermezzo"-Aufführung, eine unerhört gestraffte und doch wieder genial sich lösende Einheit von Musik, Bild und Bewegung, gewann durch die beschwingten Zeitmaße, durch die befeuernden und schmiegsamen Rhythmen, durch die feinen dynamischen Abtönungen, die Richard Strauß seinem Bekennerwerk am Dirigentenpult zuteil werden ließ, eine persönliche Note.

Allzu Empfindliche rümpften über die „illustrierten Tagebuchblätter" die Nase. Aber sie übersahen, daß diese Familienkomödie die einzige moderne Konversationsoper ist, die Menschlich-Allzumenschliches in genialer Weise über den Alltag hinweg zu Allgemeingültigem erhebt.

Diese alltägliche und urpersönliche Angelegenheit eines genialen Komponisten läßt das Autobiographische vergessen. Wir haben kein Recht, mit literarischen Maßstäben an den Text heranzutreten, wenn die Gesamtwirkung so stark ist und die Musik der eigentliche Gewinn dieser Tagebuchblätter aus seinem Hause ist. Profaner Alltag? Urpersönliche Angelegenheit?

„Ich komponiere den Stoff, der mich anregt und inspiriert", sagte Richard Strauß zu mir. „Ist nicht der Text und Vorwurf zu ‚Figaro' auch Alltag, die Familientragödie des Rokoko? Mir liegt das Erlebnis meiner Ehe eben näher als das irgendeines literarisch gewordenen Menschen."

Und recht hat Strauß. Nicht der Stoff an sich, sondern die Reflexe einer genial schaffenden Persönlichkeit und die Ausdrucksgewalt, die den Stoff und Einzelfall in die Sphäre zum Allgemeinmenschlichen erhebt, bestimmen den Wert des „Intermezzos".

Ein Mißverständnis.

Es war in den Tagen der Uraufführung des „Intermezzo" von Richard Strauß. Wochenlang vor dem Ereignisse sprach man davon. Richard Strauß war, wie immer, im Hotel Bellevue in Dresden abgestiegen. Noch niemals sahen die vornehmen Gesellschaftsräume so viele distinguierte Neugierige. Stundenlang wartete man geduldig, um Richard Strauß nur für einen Augenblick zu sehen.

Ein bekannter Dresdner Maler war durch einen Skatbruder des Meisters ihm empfohlen worden. Strauß ist eigentlich der Interviewer und Zeichner müde. Er flieht sie. Der empfohlene Raffael-Jünger erhielt aber doch „Sitzungen", wenn auch nur — beim Skat.

Der Schalk saß ihm im Nacken. Er zeichnete nicht nur Strauß, sondern die ganze Skatkorona.

Eines Tages war es nicht sicher, ob die Skatpartie zustande kommen würde. Wie verabredet, ging der Maler ins Hotel Bellevue. Er hielt im versteckten Spielzimmer nach dem Strauß-Skatkreise Umschau. Vergeblich. Ein Angestellter läuft ihm über den Weg.

„Hallo, ist der Meister da? Er wollte doch heute spielen!"

Verlegenes Lächeln. Verständnislos schaute der Jünger Ganymeds den Frager an. Warum nur?

Verträumte Weisen klangen aus dem Speisesaal herüber. Seufzer moderner Foxtrotts. Der Maler wiederholt: „Spielt heute der Meister?"

Da klärt sich Ganymeds Antlitz. Stolz, sich auf die Würde des Hauses besinnend, wirft er sich in die Brust: „Nein, mein Herr, wir haben unsere eigene Kapelle . . ."

Dirigent und Diplomat.

Einmal war ich mit zwei Primadonnen bei Charlotte Basté zum Tee. Man plauderte über dies und das. Da erzählte die eine Künstlerin, wie Schuch ihr versprochen habe, zu der kommenden Strauß-Premiere ihr die Hauptrolle zu geben. „Keine Andere singt die Rolle! Strauß selbst hat's gesagt!"

Ich fühlte das Unbehagen der anderen Künstlerin. Sie wurde seltsam verlegen. Einige Tage darauf treffe ich sie. Sie lächelt merkwürdig, spricht mich an und erzählt mir mit stolzer Genugtuung, wie Schuch heute mit ihr die Rolle durchgenommen habe.

„Der Meister war entzückt! Das ist eine allererste Besetzung! Nur sie komme in Frage!"

Auch noch einer dritten Künstlerin hatte Schuch aber Hoffnungen gemacht. . . .

Mir wurde es ungemütlich bei dem Gedanken einer Zusammenkunft der drei siegesgewissen Primadonnen, denn auch bei gekränkten Heroinen sind Geduldsfäden keine Stricke.

Der Zufall wollte es, daß ich Schuch im Opernhaus sprechen mußte. Er ließ mich ein wenig warten, da zwei der Künstlerinnen bei ihm seien. Mir schwante Unheil. Aber ich unterschätzte Schuchs diplomatisches Talent.

Zunächst war Schuch tagelang für die Gekränkten nicht zu sprechen gewesen. Als der Zorn etwas verraucht war, empfing er die Beschwerdeführerinnen. Natürlich getrennt. Ich sah sie beide aus seinem Zimmer kommen. Lächelnd, vertröstet, siegesgewiß. Und auch Schuch lächelte.

„Diplomatie gehört zum Theater wie zur hohen Politik." Und Schuch war ein Kenner des Theaters. Philosoph, Lebenskünstler und Diplomat zugleich. Er hatte beiden versprochen, der Anderen die Rolle nicht zu geben. Er gab sie der Dritten.

Immer verstand er es, zu versöhnen, auszugleichen. 42 Jahre erhielt er sich auf seinem Führerposten, ohne daß er je wankte. Und das ist in der deutschen Theatergeschichte ein einzigartiger Fall.

„Ariadne auf Naxos".

Man hatte mir zur Erstaufführung der „Ariadne auf Naxos" in Dresden den Klavierauszug gesandt. Ich hatte mir vorgenommen, am Nachmittage mich in das Werk zu vertiefen, mich von niemandem stören zu lassen. Der dienstbare Geist und meine Frau waren in diesem Sinne unterrichtet.

Dem vierjährigen Töchterchen schien es nicht recht zu passen, daß es mit seinen Puppen vertrieben wurde, weil ich mich mit der „Ariadne auf Naxos" beschäftigen wollte. Ein geheimer Groll gegen die Unbekannte war in ihr aufgestiegen.

Es klingelte.

Das Dienstmädchen war gerade im Keller. Klein-Ilse geht gewichtig an die Tür, im Vollbewußtsein ihrer jungen Pförtnerpflicht.

Ein Künstler aus meinem Bekanntenkreise, ein großer, eleganter Herr im hohen Hute, begehrt Einlaß. Unterm Arme den Klavierauszug der „Ariadne auf Naxos" . Klein-Ilse schaut auf das verdächtige Paket. Also wieder die Gräßliche! Sie sieht ganz deutlich auf dunklem Grunde in goldenen Linien die Ariadne. Kriegsstimmung liegt über der kleinen Pförtnerin.

„Ist Herr R. zu sprechen?"

„Nein."

„Ist er nicht zu Hause? Ich möchte ihn nur für einen Augenblick sprechen."

„Vati kann nicht."

„Wo ist er denn?"

„Bei der Ariadne als Nackfrosch!"

Kurz-Geschichten über Richard Strauß.

Mitgeteilt von H. Wilhelm Lichtenberg, Leipzig.

Richard Strauß ist in Wien und sieht sich ein Pferderennen an. Im Kahlenberg-Rennen läuft ein Pferd mit Namen „Rosenkavalier". Das Pferd hat bisher noch niemals gewonnen. Richard Strauß sagt: „Ein Pferd, das ‚Rosenkavalier' heißt, das muß ich setzen!"

Seine Begleiter sagen: „Da schmeißens das Geld gleich lieber weg, Meister! Das Pferd wird nie gewinnen." Hierauf sagte Strauß: „Es ist ja nur ein Spaß!"

Das Pferd gewinnt und zahlt fünfzigfaches Geld. Richard Strauß erhält 500 für seine gesetzten 10 Schillinge.

*

Richard Strauß trat einst an einen ihm befreundeten Dichter mit der Bitte heran, ihm die Texte zu einigen Opern zu schreiben. Nach einigen Tagen teilte der Dichter dem Komponisten Strauß mit, daß er die Arbeit nicht ausführen könne, weil die beiderseitige Wesensrichtung zu verschieden sei.

„Ich sehe aus Ihrer Ablehnung," sagte Strauß ärgerlich, „daß Sie ein unpraktischer Mensch sind!"

„Und Sie mir ein zu praktischer Mensch!" antwortete der Dichter.

*

Im Schnellzug nach Wien trifft Nikisch mit Richard Strauß zusammen. Nikisch sagt: „Nirgends schlafe ich besser als im Schlafwagen!"

Strauß erwidert: „Da kennen Sie mein Arbeitszimmer nicht!"

*

Richard Strauß wird von einem jungen Komponisten bedrängt, der ihm einige selbstverfaßte Kompositionen zur Prüfung vorlegen wollte. Er glaubte dem Meister schmeicheln zu müssen und redete ihn daher mit „Herr von Strauß" an.

Strauß sagte hierauf energisch: „Ich heiße Strauß, einfach Strauß, verstehen Sie mich? Oder sind Sie etwa der Meinung, daß der Verkehr mit Ihnen mich adelt?"

*

Als einmal Strauß für eine Marschkomposition eine große Summe erhalten hatte, sagte der berühmte Cellist Grünfeld zu ihm: „Mozart, Beethoven und noch viele andere Größen haben niemals zu Lebzeiten und nach ihrem Tode so viel Geld verdienen können!"

„Stimmt," antwortete Richard Strauß, „ich muß aber heute Geld verdienen, denn vielleicht halte ich mich nicht so lange wie die anderen!"

Rundfunk und Schallplatte.

Von Dr Fritz Stege, Berlin, Obmann des Rundf.-Ausschusses in der Reichsmusikkammer.

Solange wohl der Rundfunk besteht, wurden seitens der Musikwelt Einwände gegen die Schallplatten-Sendungen erhoben. Der Musiker fühlt sich durch die Schallplatte verdrängt, und er fragt nicht mit Unrecht: Wozu dieses Übermaß an Schallplatten-Musik, die doch ebensogut durch Vorführungen lebendiger Musik ersetzt werden könnte?

Es mag ſein, daß für den Rundfunk in manchen Fällen der Standpunkt der Bequemlichkeit mitſpricht. Es iſt ja ſo einfach, eine Schallplatte aufzulegen und damit beſonders Pauſen im Programm auszufüllen. Die Schallplatte liegt immer griffbereit, Muſiker ſind nicht immer mit der nötigen Leichtigkeit und Schnelligkeit vor das Mikrophon zu zitieren. Demgegenüber iſt aber feſtzuſtellen, daß ſeitens des Rundfunks ausreichendes Verſtändnis für eine geeignete Löſung der Schallplattenfrage vorhanden iſt. Aber wiederum ſind es vor allem wirtſchaftliche Gründe, die einer Einſchränkung der Schallplatte im Wege ſtehen. Eine allgemeine Erhöhung des Rundfunk-Etats würde ohne weiteres zu einer Bevorzugung der lebendigen Muſik vor der Schallplatten-Muſik führen.

Dabei iſt es an ſich gar nicht einmal ſo ſchwer, Richtlinien für die Verwendung von Schallplatten im Rundfunk feſtzuſetzen und das Aufgabengebiet der Schallplatte zu begrenzen. Keinesfalls beſteht die Abſicht, der Schallplatte grundſätzlich den Rundfunk zu verſchließen. Worauf es allein ankommt, iſt eine Verwendung der Schallplatte in einer Weiſe, die ihrer Eigenart entſpricht und ihren Eigenwert unterſtreicht. Mit dieſer Einſtellung wird das Schallplattenproblem im Rundfunk nur noch auf die eine Frage zugeſchnitten: In welchen Fällen iſt die Schallplatte unentbehrlich?

Zunächſt können wir auf ſolche Schallplatten nicht verzichten, die außergewöhnliche künſtleriſche Leiſtungen darbieten. Würde man Aufnahmen von Furtwängler, Richard Strauß, Maria Ivogün u. a. von heute auf morgen ausſchalten, ſo müßte ein großer Teil des Volkes auf die künſtleriſche Bekanntſchaft mit den führenden Vertretern des Muſiklebens für immer verzichten. Die Unkoſten wären zu hoch, um dieſe Perſönlichkeiten unmittelbar ans Mikrophon zu bringen. Zumal wenn es ſich um ausländiſche Aufführungen größten Stils handelt, z. B. um Aufnahmen der Mailänder Scala mit Soliſten, Chor und Orcheſter.

Wichtige Dienſte leiſtet die Schallplatte ferner bei der Untermalung von Hörſpielen, als „akuſtiſche Kuliſſe", oder in Form von „Hörmontagen", bei „Überblendungen" einer Schallplattenreihe. Hier laſſen ſich akuſtiſche Effekte erzielen und akuſtiſche Täuſchungen erreichen, die auf gewöhnlichem Wege nicht ohne weiteres ermöglicht werden können. Hier iſt die Schallplatte nicht Selbſtzweck, ſondern nur ein Hilfsmittel. Die gleichen Vorausſetzungen liegen vor bei der Erläuterung von Vorträgen durch Schallplatten-Beiſpiele, oder bei der ſogenannten „Opern-Vorſchau", wobei mit Hilfe von Schallplatten dem Hörer eine muſikaliſche Probe von dem kommenden Wochen-Repertoire des Städtiſchen Theaters gewährt wird.

Geradezu unerſetzlich iſt aber die Schallplatte in ihrer Eigenſchaft, muſikaliſche Eindrücke einer beſtimmten Zeit feſtzuhalten und der Nachwelt zu überliefern. Nur der Schallplatte haben wir es zu verdanken, wenn wir uns noch heute an den Stimmen verſtorbener Meiſter wie Caruſo erfreuen dürfen. Zu dieſen hiſtoriſchen Sonderaufgaben könnte man auch noch ethnographiſche zählen — z. B. an Ort und Stelle aufgenommene exotiſche Muſik, arabiſche Geſänge und dergl.

Damit ſind die Sonderaufgaben der Schallplatte unter Berückſichtigung ihrer Eigenart bereits erſchöpft. Es iſt unbedingt zu fordern, daß in allen anderen Fällen — wenn es ſich um durchſchnittliche Kunſtleiſtungen von Pianiſten, Sängern, Kammermuſikſpielern, Schlagermuſik uſw. handelt — die Schallplatte durch einen perſönlich anweſenden Künſtler erſetzt wird. Die täglichen Schallplattenvorführungen ſind auf beſtimmte Tageszeiten zu beſchränken. Es gibt erfahrungsgemäß beſtimmte „tote Punkte" des Tagesprogramms, bei denen die Aufnahmefähigkeit des Hörers für perſönliche Kunſtleiſtungen gering iſt. Dieſer „tote Punkt" liegt in der Mittagszeit. Nur zu dieſer Stunde mögen Schallplatten auf dem Funkprogramm zu ihrem Rechte kommen. Wenn man es nicht vorziehen würde, bei dem Übermaß an täglichem Muſikangebot die Sperrzeiten mittags zu erweitern.

Neue muſikaliſche Ziele der „Kraft durch Freude.

Die Feierabend-Organiſation „Kraft durch Freude" bereitet nicht nur inhaltlich, ſondern auch in Bezug auf die Form eine Erneuerung des Konzertlebens vor. Wie der muſikaliſche Leiter der Organiſation Pg. Renner ausführte, beſteht nicht die Abſicht, die bisherige Form

des Konzertes uneingeschränkt zu übernehmen. Es handle sich vielmehr darum, das Konzert aus der Psyche des Arbeiters heraus zu entwickeln und von dieser Einstellung aus zu neuen Formen vorzudringen. Zunächst käme es darauf an, die zu starren Formen des bisherigen Sinfoniekonzertes in irgend einer Weise aufzulockern. Das könnte beispielsweise geschehen durch die Verbindung von Konzertstücken mit anderen Künsten. Man würde also z. B. die „Deutschen Tänze" von Schubert nicht nur vom Orchester spielen lassen, sondern sie mit einem Ballett verbinden, andere Werke dagegen mit dem Auftreten eines Sprechchors verknüpfen. Auch eine viersätzige Sinfonie stelle an den musikalisch unvorbereiteten Arbeiter zu hohe Anforderungen an Aufmerksamkeit. Es wäre daher zu erwägen, auch einmal nur einzelne Sätze aus Sinfonien zum Vortrag zu bringen.

Die Laienmusik soll stark gefördert werden. Mit zahlreichen musikalischen Liebhabervereinigungen, darunter auch mit Studentenkorporationen, werde Fühlung genommen, um eine breitere Grundlage für die musikalische Ausübung zu gewinnen. Oratorien wie etwa die „Schöpfung", die von Musikstudenten aufgeführt werden, müssen durch Darstellungen mitten in den Arbeitsbetrieben dem werktätigen Volke nahegebracht werden.

Ende Mai wird in einem großen Berliner Theater eine gewaltige Kundgebung stattfinden, wo diese neuen Formen des Konzertlebens zum ersten Male erprobt werden sollen.

Buntes Allerlei.

Wer darf ohne Entgelt musizieren?

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat angeordnet „Personen, welche in der Öffentlichkeit einer auf Erwerb gerichteten musikalischen Tätigkeit nachgehen, müssen Mitglieder der Reichsmusikkammer sein. Die Mitgliedschaft wird durch Eingliederung in den für diese Tätigkeitszweige allein zuständigen Fachverband „Reichsmusikerschaft" erworben und ist Voraussetzung für die öffentliche Betätigung. Der Nachweis der Mitgliedschaft wird durch eine Mitgliedskarte erbracht, die der Fachverband „Reichsmusikerschaft" jedem Mitglied im Auftrage der Reichsmusikkammer ausstellt. Jedes Mitglied hat die ihm ausgestellte Mitgliedskarte bei Ausübung seiner Tätigkeit stets bei sich zu führen und auf Verlangen jedem Polizeibeamten oder den von mir zur Kontrolle besonders bestellten Personen vorzuweisen. Personen, die Musik nebenberuflich gegen Entgelt ausüben wollen, werden von der Verpflichtung, der Reichsmusikkammer anzugehören, befreit. Diese Befreiung ist jedoch davon abhängig, daß sie nicht zur Beschränkung der Erwerbsmöglichkeiten der im Bezirk des jeweiligen Arbeitsamtes vorhandenen erwerbslosen Berufsmusiker mißbraucht wird. Um die Durchführung dieses Grundsatzes zu sichern, wird den nebenberuflichen Musikausübenden von der örtlichen zuständigen Stelle der „Reichsmusikerschaft" (Landesmusikerschaft und Ortsmusikerschaft) im Einvernehmen mit dem Arbeitsamt ein Tagesausweis gegen eine Verwaltungsgebühr von 50 Pfennig ausgestellt. Die Polizeibehörden werden ersucht, darauf zu achten, daß nur solche Personen öffentlich gegen Entgelt Musik ausüben, die sich entweder im Besitze einer Mitgliedskarte der Reichsmusikkammer oder eines Tagesausweises befinden. Diese Anordnung findet auch auf Ausländer Anwendung.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Franz Schubert: „Die Freunde von Salamanka" (Basel).

Hansheinrich Dransmann: „Münchhausens letzte Lüge" (Frankfurt a. M., 18. Mai).

Wilhelm Kempff: „Familie Gozzi" (Stettin).

Werner Wehrli: „Das Vermächtnis", Opern-Einakter (Luzern).

Lortzing: „Hans Sachs", bearbeitet von Oswald Kühn und Heinrich Rücklos (Stuttgart).

Friedrich Smetana: „Zwei Witwen", komische Oper (Bern).

Karl Emmel: „Annerl", Singspiel (Mainz).

Otto Jochum: „Ritter, Tod und Teufel", musikalische Tragödie (Augsburg, 21. April).

Schostakowitsch: „Lady Macbeth von Mzen" (Moskau und Leningrad).

Karl Haba: „Janošik", Oper (Prag).

Konzertwerke:

Georg Schumann: Drei Choralmotetten a cappella (Berlin, 12. Mai).

Wolfgang Fortner: Konzert für Streichorchester (deutsche Uraufführung Mannheim).

Hans Wedig: Passionskantate für Soli, Chor, Orchester (Essen, 8. Mai).

Heinrich Lemacher: Messe „Anno Santo" (Trier).

Walter Schultheß: Chorwerk „Buddha Gautama" (Zürich).

Lorenzo Perosi: „Veni Sancte Spiritus" (Rom, 20. Mai).

Gottfried Müller: Fünf Orgelchoräle op. 3 (Wiesbaden).

Markus Koch: „Hymnen an Deutschland" (München und Amberg, 1. Mai).

Kurt von Wolfurt: Drei Stücke für Orchester (Danzig, 16. April).

Hermann Grabner: „Gesang zur Sonne" für Altsolo, Chor und Orchester (Halle a. S.).

Fritz Krieger: Konzert für Orgel und Blasorchester (Reichssender München, 14. Mai).

Walter Draeger: 3 Stücke für Klavier (Berlin).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Bodo Wolf: „Das Wahrzeichen", Oper (Darmstadt).

Wolfgang Diedel: „Der Tod des Johannes Atro", Oper (Darmstadt).

Mark Lothar: „Die Freier", Lustspiel von Eichendorff (Dresden).

Eugen Zador: „Der Maschinenmensch" (Braunschweig).

Konzertwerke:

Hans Wedig: Konzert für Klavier und Orch. (Berlin, unter Erich Kleiber).

Kurt Striegler: G-moll-Messe (Dresden).

Ernst Schliepe: „Stabat mater" für gem. Chor, Streichorchester u. Orgel (Wiesbaden, im Herbst).

Reinhold J. Beck: „Des Freiherrn Börries von Münchhausen Feldlagerlieder aus dem Dreißigjährigen Kriege" (Reichssender Königsberg und Reichssender Hamburg, Nebensender Hannover) in Auswahl.

Kurt Weill: „Marie Galante", Text von Jacques Deval (Paris und New-York, Herbst).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

FESTSPIELE DER STADT BASEL vom 5.—14. Mai 1934.

Von Prof. Dr. W. Merian, Basel.

Zum fünften Male hat Basel seine jährliche Festspielwoche durchgeführt; sie war diesmal den beiden Romantikern Schubert und Weber gewidmet. Es wird ja noch immer viel Unrecht getan an Schubert, und die Universalität seines Schaffens ist in allen ihren Wundern und in ihrer inneren Reichhaltigkeit noch lange nicht genügend erschlossen. Sie ganz zu erschließen, dazu reicht natürlich auch ein solches Fest nicht aus; aber es vermag sie doch immerhin wieder zum Bewußtsein zu bringen. Das Basler Fest hat diese Aufgabe in schönster Weise erfüllt. Es hat für Unzählige ein tiefes Glückserlebnis bedeutet und es hat sicherlich auch dem, der seinen Schubert zu kennen glaubte, Überraschungen gebracht. Immer wieder von neuem stand man staunend vor diesem Reichtum an Einfällen, vor der Tiefe dieses Gemüts und vor solcher Originalität der Gestaltung.

Schubert hätte an sich vollkommen genügt, das Fest zu tragen, wenn nicht das Theater nach einer ihm ebenso gemäßen und gleich dankbaren Aufgabe verlangt hätte, wie sie Schubert dem Konzert gestellt hat. So kam Weber auf das Programm. Sein „Oberon", sein „Freischütz" brachten die großen Theaterakzente, wobei man sich keiner Täuschung darüber hingab, daß im Grunde genommen, vom Zeitbild abgesehen, Schubert und Weber untereinander doch recht wenig Gemeinsames haben.

Man kann natürlich Schuberts sinfonisches Schaffen nicht in gleichem Maße überzeugend zum Mittelpunkt einer Festidee machen, wie das bei Beethoven der Fall ist, wenn auch der „Zyklus" der acht bekannten Sinfonien Schuberts ohne Zweifel ein wahres Geschenk für alle Schubertfreunde bedeutete. Die sechs ersten Sinfonien sind Kostbarkeiten von Mozart'schen Gnaden, von herrlichen Zügen echt Schubert'scher Herkunft durchsetzt. Felix Weingartner dirigierte von Anfang bis Ende inspiriert, in der großen C-dur-Sinfonie zur höchsten Höhe mitreißender Gestaltungskunst emporwachsend. Die Kammermusik gipfelte in einer Matinee, in der der begnadete Adolf Busch mit seinen Quartettgenossen das C-dur-Quintett (unter Zuzug von Fritz Abel) und das posthume d-moll-Quartett, man muß geradezu sagen „zelebrierte". In einer früheren Matinee hatte das Basler Streichquartett unter der Führung von Fritz Hirt und unter Ergänzung durch weitere Basler Musiker das Forellenquintett und das Oktett zu lebendiger Wiedergabe gebracht. In einem Konzert des Basler Gesangvereins unter Hans Münch kam der geistliche Komponist zu Wort; das „Tantum ergo" aus dem Todesjahr und die As-dur-Messe waren es vor allem, die die Wunder der kindlich gläubigen

Seele unſeres Meiſters erſchloſſen; in der Meſſe aber ließ auch erſchütternde Größe aufhorchen. Ria Ginſter und Karl Erb führten das Soliſtenenſemble eindrucksvoll an. Lieder und Chöre brachte das Konzert der Basler Liedertafel ebenfalls unter Hans Münch zu Gehör, und ſie waren auch anderwärts eingeſtreut, wo ſich Platz und Gelegenheit bot. Die Chorkultur unſeres erſten Männergeſangvereins kam in Koſtbarkeiten wie „Naturgenuß", „Mondſchein" u. a. zu ſchönem Ausdruck; Lieder ſang Louis van Tulder in fein durchgeiſtigter Weiſe, von Ed. Henneberger muſterhaft begleitet. Auch das letzte Sinfoniekonzert enthielt Lieder, meiſterlich geſungen von Karl Erb, ebenſo begleitet von Felix Weingartner, und als Rahmen zum Eröffnungs-Vortrag erklangen, in muſikaliſch und techniſch überlegener Geſtaltung durch Joſeph Cron-Baſel vorgetragen, ſechs Geſänge, ſowie, in feiner Interpretation durch den Cron'ſchen Privatchor, das „Ständchen" op. 135 (Alt-Solo: Liſa Loſchelder). Dieſen Eröffnungsvortrag hielt Otto Erich Deutſch aus Wien; in feinſinniger und humorvoller Weiſe beleuchtete er die Gegebenheiten, die die Vorbedingungen zu „Schuberts Popularität einſt und jetzt" bilden.

Ein reizvolles Theaterereignis war die Wiederbelebung von Schuberts Singſpiel „Die Freunde von Salamanka". Hermine Mörike und Joſef Raimer haben es einer Bearbeitung, Ergänzung und Texterneuerung unterzogen, in der Abſicht, daraus eine komiſche Oper zu machen. Eine komiſche Oper iſt es zwar nicht geworden, da nur der letzte Akt muſikaliſch tragfähig genug iſt, und manches wäre vielleicht prinzipiell oder ſpeziell zu beanſtanden, aber die beiden Bearbeiter haben ſich doch unſtreitig das Verdienſt erworben, die entzückendſte Muſik der Vergeſſenheit entriſſen zu haben. Gottfried Becker als muſikaliſcher Leiter, der gegenwärtig in Baſel engagierte Dr. Herbert Graf als einfallsreicher Regiſſeur, Maria Nezadal in der führenden Frauenrolle waren neben Erika Frauſcher, Max Knapp, Alfred Grüninger, Ernſt Kurz und andern die guten Geiſter der Aufführung, die unter gewiſſen gewichtigen Vorbehalten vielleicht ſogar als eine Art „Uraufführung" angeſprochen werden darf.

Webers Rolle in dieſem Feſt beſchränkte ſich, wie angedeutet, faſt ganz auf das Theater. Nur im erſten Sinfoniekonzert war das Konzertſtück eingeſchoben, mit feiner Anſchlagskultur geſpielt von Franz Joſ. Hirt (Bern). Den „Oberon" in der eigenen Faſſung leitete Felix Weingartner, wobei er von Dr. Graf (Regie) und dem Gaſt Fritz Krauß aus München wirkungsvoll unterſtützt wurde. Im „Freiſchütz" waren Paul Bender aus München, Marcel Wittriſch aus Berlin und Elſi Bodmer aus Mannheim als Gäſte zugezogen; der erſte Kapellmeiſter Gottfried Becker lieh der Aufführung ſein ſicheres Führertalent. Aber eigenartig: der ſtille Schubert trug doch den Sieg davon über den weltmänniſchen Weber. Oder iſt es ſelbſtverſtändlich? Der zu ſeinen Lebzeiten von der großen Welt kaum beachtete Muſikant — er vereinigt in ſich das Gemüt eines Kindes und das Genie eines Gottes.

OTHMAR SCHOECK-FESTWOCHE IN BERN

vom 22.—29. April 1934.

Von Prof. Dr. Fritz Gyſi, Zürich.

Der Feſtſpielgedanke hat zwar in der muſikaliſchen Schweiz ſchon ſeit Jahren kräftig Wurzel geſchlagen. Neu aber war der berneriſcher Initiative zu verdankende Verſuch, ihn einmal auf die Perſon eines unter uns weilenden, in der Vollkraft ſeiner ſchöpferiſchen Arbeit ſtehenden Künſtlers anzuwenden. Unſre heimiſche Tonkunſt war bisher mit führenden Geſtalten nicht dermaßen geſegnet, daß ſich eine ganze Feſtwoche auf das Schaffen eines Einzelnen hätte beſchränken können. Der vertraute Name Othmar Schoecks ſowie die über unſere Landesgrenzen hinausreichende Wertgeltung ſeiner Muſik rechtfertigten ein ſolches Unternehmen, und der künſtleriſche Erfolg der Berner Feſtwoche (an einen materiellen hat in Anbetracht der Zeitlage wohl niemand zu denken gewagt) hat die Bemühungen der Initianten (unter denen in erſter Linie der ſtädtiſche Kapellmeiſter Dr. Fritz Brun und der hilfsbereite Berner Kunſtfreund Max Waßmer zu nennen ſind) reichlich belohnt. Die trefflich organiſierte ſtadtberniſche Veranſtaltung möge unſre andern Muſikſtädte ermuntern, Ähnliches zu wagen zum Nutzen und Frommen heimatlicher Kunſtpflege; denn die ohne geſchäftliche Nebenabſichten einberufene Tagung hat gezeigt, daß die Möglichkeiten, für das Schaffen unſrer wirklich befähigten (im Falle Schoeck dürfen wir ſagen begnadeten) Köpfe mit der regulären Abhaltung von Tonkünſtlerfeſten keineswegs erſchöpft ſind. Lieber laſſe man künftig die oder jene problematiſche Schau beiſeite und konzentriere ſich dafür auf dasjenige, was den Rang und die repräſentative Würde wirklich originaler Muſik verdient.

Es handelte ſich während der Berner Schoeck-Woche nicht darum, muſikaliſches Neuland zu entdecken. Denn was hier geboten wurde, das hat man anderswo und zum Teil in noch ſorgfältigerer, dem lyriſchen Grundgehalt der Schoeckſchen Muſik noch beſſer entſprechender Weiſe auch ſchon gehört. Der Zweck der Veranſtaltung lag vielmehr darin, das, was ſich bisher nur vereinzelt oder unter erſchwerenden Begleitumſtänden hat verwirklichen laſſen, einem größern Intereſſentenkreis zu-

gänglich zu machen. Soweit dies Schoecks feingeartete, auf allen äußern Prunk verzichtende Musik überhaupt erlaubt. Denn Masseninstinkte haben hier nichts zu suchen, und die letzten Finessen Schoeckscher Eigenart, im Lyrischen wie im Dramatischen, werden stets nur von besonders sensiblen Gemütern und ästhetisch geschulten Hörern zu ertasten sein. Aus diesem Grunde auch lassen wir die anläßlich der gastlichen Berner Konzert- und Theaterwoche aufgeworfene Frage nach der Möglichkeit, Schoecks Lieder und Bühnenwerke zu popularisieren, das heißt als musikalisches Volksgut abzustempeln, vorläufig lieber beiseite. Wichtiger scheint mir die Feststellung, man habe da, im naturhaft umgrenzten Bereiche Schoeckscher Tonpoesie, eine Zuflucht gefunden für gesunde und kranke Tage, eine stille grüne Insel im aufgewühlten Meer verkrampfter Stilkämpfe und erbitterter Parteifehden.

Die Berner Schoeck-Woche, an der sich neben einem Stab erlesener (fast ausschließlich schweizerischer Solisten) die namhaftesten städtischen Korporationen beteiligten, hatte zwei Höhepunkte. Der eine betraf die sorgfältig vorbereitete (viermalige) Festaufführung der „Venus" im ausverkauften Stadttheater; der andere wurde erreicht mit dem höchst eindrucksvollen Orchesterabend im großen Kasinosaal, wo zwischen das zur Jahrhundertfeier der Zürcher Universität (1933) komponierte „Präludium in C" (op. 48) und das konzertmäßig sowie willkommenerweise in Plattdeutsch wiedergegebene sinfonische Märchen „Vom Fischer un syner Fru" Schoecks ergreifendster Liederzyklus, das ebenso tieferfühlte wie selten zu hörende opus 40 „Lebendig begraben" zu stehen kam. Diesem Gottfried Kellers Dichtung wahrhaft kongenialen Werke, das unter Fritz Bruns hingebungsvoller Leitung mit dem prädestinierten Schoeck-Bassisten Felix Löffel als düsterem Rhapsoden durch das Berner Stadtorchester zur Aufführung gelangte, müßte (und ginge es selbst auf Kosten der leichter zugänglichen „Elegie") in Zukunft unbedingt größere Verbreitung gesichert werden. Denn sicherlich gehört diese kühnsten Naturalismus durch poetischen Hochglanz mildernde Leichenphantasie zu den erschütterndsten Totentänzen der Nachkriegszeit. Erzeugt doch das oft auf einem einzigen Ton erstarrte Parlando des Sängers in Gemeinschaft mit dem unterirdischen Grollen des Orchesters eine tatsächlich nekromantische Stimmung, welche des Dichters bange Visionen mit zwingender Illusionskraft in die Gleichnissprache der Musik überträgt. Auf diese Nervenprobe (sie ist es auch für den von der makabren Deutlichkeit dieser Grabmusik völlig in Bann geschlagenen Hörer) dem freundlicheren, den Märchensinn so unverfälscht hervorkehrenden Strandidyll von der machthungrigen und ewig unzufriedenen Fischersfrau zu begegnen, erwies sich sozusagen als ein Gebot der Notwendigkeit. Durch die frei ausschwingenden schönen Stimmen von Annie Weber-Brägger, Ernest Bauer und Felix Löffel gewann die trotz ihrer sinfonischen Verästelung so überaus bildhafte Komposition auch ohne szenische Erläuterung größte Anschaulichkeit.

Was die mit tüchtigen Kräften erarbeitete Berner „Venus" anbetrifft, so interessierte neben Kurt Rothenbühlers konziser Kapellmeisterleistung hauptsächlich die Darstellerin der Simone (Gerty Wießner). Der Zuzug aus Zürich, wo das problematische Werk unlängst in einer revidierten Fassung herausgekommen ist (Hans Zimmermann führte die Regie und Maja Kübler mimte die todbringende Unbekannte), kam der Berner Premiere sehr zustatten, welche, ungeachtet der lokalen Vorzüge, den Vergleich mit der bravourösen Zürcher Aufführung dennoch nicht aushielt. Artur Cavara tat auch hier sein Möglichstes, der gefürchteten Tenorpartie Herr zu werden. Schoeck hat sich mit dieser, von seinem Librettisten Armin Rüeger der Novelle Mérimées „La Venus d'Ille" nachgebildeten Tragödie einem düstern Stoffe verschrieben, der seine Musik ins unkontrollierbare Reich eines dumpfen Okkultismus abdrängte. In einer seltsamen Mischung von ausklingender Empirefröhlichkeit und unheilvollem Gespensterwahn läßt er die Figuren musikalisch agieren. Dabei hat er diesem Vorwurf eine Menge schöner und gefühlshaltiger Musik entlockt, deren lyrisches Ausbreiten den szenischen Ablauf freilich unnötig hemmt und beschwert. Schon mit diesem Werke (1922) sagte sich Schoeck von seiner Liednatur los, um sich auf die Seite der sich vornehmlich an den orchestralen Ausdruck klammernden Impressionisten zu schlagen, womit auch jegliche Verpflichtung bezüglich fester dramatischer Formung dahinfiel. Die Neufassung der Partitur, die jetzt auch in Bern erprobt wurde, bezieht sich auf unwesentliche Umstellungen, auf die Beseitigung arabesken Beiwerks und Abtrennung retardierender Klangannexe. Sie bestätigt den Grundirrtum des Komponisten, der ihn in eine Linie bringt mit den heutigen, am Dramatischen vorbeikomponierenden Opernproblematikern, und der darin besteht, daß seelische Spannungen mit forcierter Klangdynamik verwechselt werden. In dieser Hinsicht hat namentlich der erste Akt zuviel Gewicht bekommen, während Schoeck anderswo nach einem kammermusikalisch vereinfachten Ausdruck strebt.

Zwei Matinées im Stadttheater sowie je ein Kammerkonzert und ein Liederabend im Bürgerratssaal vervollständigten das Festprogramm, das

höchſtens inſofern als ergänzungsbedürftig betrachtet werden konnte, als Schoecks dramatiſches Schaffen nicht auch von ſeiner humoriſtiſchen Seite beleuchtet wurde. Zur unheimlichen „Venus" müßte als heiteres Gegenſtück der tragikomiſche „Don Ranudo" gehören. Man hatte trotzdem Grund genug, ſich am Beſtehenden zu freuen. Wurden doch während der beſinnlichen, ohne die nervöſe Haſt großaufgezogener oder bloßem Geſchäftsſinn entſprungener Muſikfeſte verlaufenen Berner Tagung den Teilnehmern Werke wie die „Elegie", die „Wanderung im Gebirge", die Violinſonate und das ſideriſch überglänzte „Notturno" nahegebracht, ganz abgeſehen davon, daß der Lyriker Schoeck mit einer prächtigen Ausleſe aus den Klavierliedern zu ſeinem Rechte kam. Helene Fahrni und Ilona Durigo teilten ſich in die ehrenvolle Aufgabe, dieſen Liedſegen auszuſchütten, der famoſe Uebeſchi-Chor, ſekundiert vom Operntenor Victor Brégy, trat mit dem traulichen „Poſtillon" die Blütenfahrt durch die Mainacht an, und in der poetiſchen Ausdeutung des Klavierparts zu den Goethe-, Eichendorff- und Hermann Heſſe-Liedern überboten ſich der Komponiſt und ſein ſelbſtloſer künſtleriſcher Anwalt Fritz Brun gegenſeitig. Wo die inſtrumentale Untermalung der Liederzyklen ein ganzes Enſemble erfordert, da verrichtete das Berner Streichquartett (Brun, Hug, Blume, Lehr) den Begleitdienſt mit viel Zartſinn, und daß der Veranſtaltung auch eine Würdigung von literariſcher Seite nicht vorenthalten blieb, dafür ſorgte Dr. Willi Schuhs auf genauer Kennerſchaft beruhende und der künſtleriſchen Berufung Schoecks gläubige Verehrung zollende (bei Hug & Co. im Druck erſchienene) Eröffnungsrede.

XIX. KAMMERMUSIKFEST DES BEETHOVEN-HAUSES ZU BONN

vom 6. bis 10. Mai 1934.

Von Dr. Johannes Peters, Bonn.

In den Tagen vom 6. bis 10. Mai beging das Beethovenhaus ſeine diesjährige Beethoven-Feier. Sie ſtand im Zeichen unſerer Klaſſiker und Romantiker, Brahms, Rich. Strauß, Max von Schillings, Reger eingeſchloſſen. Es ging alſo, wie ſelbſtverſtändlich, ums Deutſchtum und ſeine Tiefe und um die treibende Kraft ſeiner Innerlichkeit. Vom Führer und von Reichs- und Staatsminiſtern trafen Zuſchriften ein, die der Feier den beſten Verlauf wünſchten. Im vierten Konzert war Staatsſekretär Dr. Freisler unter den Zuhörern.

Das Feſt begann mit der Beethovenſchen Meſſe in C-dur (Werk 86), die am 6. Mai während des Hochamtes in der Münſterkirche geſungen wurde. Ausführende waren der Kirchenchor der Münſterpfarre unter Leitung von J. J. Veith ſowie der Bonner Inſtrumentalverein. Die Orgel bediente P. Henſeler. Als Soliſten wirkten mit: Elly Volkenrath (Sopran), Gerda Eſchweiler (Alt), A. Berg (Tenor) und F. Bernickel (Baß). — Am 1. Abend ſpielte das Schulze-Prisca-Quartett. Es begann mit einem Streichquartett von L. Spohr (Werk 84/3) in h-moll. Die Quartettvereinigung löſte dieſe nicht immer dankbare Aufgabe mit höchſter Kunſtfertigkeit. Der Gehalt des Werkes ſteht nicht im richtigen Verhältnis zu den hohen Anforderungen, die beſonders an den Primgeiger geſtellt ſind. Das Ganze iſt mehr ein Konzertſtück für die Geige. Allerdings machte das Adagio Eindruck, da es in glücklichſter Form die Wärme des Streicherklanges ausnützt. Sehr viel tiefer wirkte das Quartett von Haydn in C-dur (Werk 20/2). Das Adagio und der kunſtvoll aufgebaute, fugierte Schlußſatz wurden Höhepunkte. Zwiſchen dieſen Werken ſpielte Prof. J. Pembaur Webers Klavierſonate in As-dur (Werk 39). Seine Auffaſſung war ſehr romantiſch, ſtellenweiſe wohl doch zu ſehr im einzelnen ausgetiftelt. Im ganzen war ſein Spiel wie immer durch höchſt leidenſchaftliche Hingabe an das Werk bewegt, dabei klanglich berückend.

Der 2. Tag war Schillings, Rich. Strauß und Reger gewidmet. Das Havemann-Quartett begann mit einer meiſterhaften Wiedergabe von Schillings' Streichquartett in e-moll. Seine orcheſtrale Wirkung kam in herrlichen Klangſteigerungen zum Ausdruck. Die Kompoſition geht allerdings nicht in die Tiefe. Den Höhepunkt des Abends bildete die Ausdeutung des Regerſchen Quartettes in fis-moll (Werk 121). Das Havemannquartett entwickelte höchſte Kunſt in der Ausarbeitung der horizontalen Linien, wie auch in der Geſtaltung des feinſten Klangſinnes. Zwiſchendurch ſang Paul Bender (München), von Wolfg. Ruoff begleitet, 10 Lieder von Richard Strauß. P. Bender trug die Geſänge mit eindringlichſter Deklamation des Textes vor und wurde ſo auch ſpröderen Kompoſitionen gerecht, wie „Nachtgeſang" und „Ach, wärſt du mein". Die Zuhörer dankten dem Sänger, daß er manches ſelten gehörte Lied in ſein Programm aufgenommen hatte. Am 3. Tage ſpielte das Havemann-Quartett zwei Streichquartette von Beethoven, und zwar Werk 18/4 in c-moll und Werk 74 in Es-dur. Seine Art der Ausdeutung wirkte diesmal kühl, wenngleich das Es-dur-Quartett die Zuhörer tief ergriff. Wilhelm Backhaus ſpielte Beethovens Klavierſonate in C-dur (Werk 53). Er geſtaltete das Werk mit geſchliffener und männlichſtraffer Auffaſſung und Tongebung und brachte ſo die ganze Weichheit und ſtürmiſche Kraft vollendet zum Ausdruck, die die Klaſſik Beet-

hovens verlangt. Auch der vierte Tag war dem großen Meister gewidmet. Er wurde im allgemeinen als der Höhepunkt des ganzen Festes eingeschätzt. Das Wendling-Quartett spielte die Streichquartette Werk 130 in B-dur u. Werk 132 in a-moll. Die Darbietung zeigte vollendete Klarheit, dazu die höchste Beseelung des Tones. Alle Sätze des B-dur-Quartetts waren gleich schön. Ebenso packend gelang das Quartett in a-moll, dessen Molto adagio in der lydischen Tonart die Zuhörer wirklich in eine bessere Welt entrückte. Wilh. Backhaus übersteigerte noch den Eindruck, den er am verflossenen Abend hinterließ, durch die Art, wie er die Sonate in As-dur (Werk 110) spielte. Seine Anschlagskunst und die Strenge seiner Auffassung formte eine durchaus geschlossene Linie, vom ersten, ebenso kraftvollen wie duftigen Satz bis zur heroisch aufgebauten Fuge des Schlußteiles.

Den Ausklang des Festes bildete das Morgenkonzert am 10. Mai. Das Wendling-Quartett erreichte mit der Darbietung des Mozartschen Streichquartettes in G-dur (Köchel Nr. 387) eine Höchstleistung. Es vereinigte sich zur Wiedergabe von Schuberts Oktett in F-dur (Werk 166) mit den Solisten des Städtischen Orchesters Köln: P. Gloger, Klarinette, B. Hühnerfürst, Fagott, Fr. Nauber, Horn und Fr. Tischer-Zeitz, Kontrabaß. Der bezaubernde Klang dieses ebenso tiefen wie liebenswürdigen Werkes wurde geradezu vorbildlich gestaltet. Adelheid Armhold (Berlin) sang, von K. Delfeit (Köln) begleitet, sieben Lieder aus dem Eichendorff-Liederkreis von Schumann und 5 Lieder von Brahms. Ihre Stimme und ihre Auffassung gefiel besonders gut, zumal da sie allen Texten und Stimmungen in gleicher Weise künstlerisch gerecht wurde.

An allen Tagen waren die Zuhörer in der rechten Feststimmung. Sie feierten die Künstler mit aufrichtiger Begeisterung und Dankbarkeit.

III. BRUCKNER-FEST IN MANNHEIM.

25.—30. April 1934.

Von Karl Stengel, Mannheim.

In den letzten Apriltagen fand in Mannheim das dritte Brucknerfest statt, veranstaltet von der Stadtgemeinde und der Internationalen Brucknergesellschaft. Es ist ja leider immer noch notwendig, dem deutschen Volke Auge und Ohr zu öffnen für das Schaffen und Wirken eines seiner größten Meister und diesem Zwecke diente auch diese Veranstaltung. Vorbereitende Arbeit für das Fest leistete Professor Dr. Fr. Grüninger, Vors. des Bad. Brucknerbundes, mit zwei Einführungsvorträgen über Bruckners Persönlichkeit und Werk.

Den Auftakt des Mannheimer Brucknerfestes bildete die Festversammlung im Konferenzsaale des Kurfürstenschlosses. O. B. Renninger konnte als Gäste Professor Max Auer, Vorsitzender der Int. Brucknergesellschaft, Reg.-Rat Prof. Moißl, Wien, Dr. Siegm. von Hausegger, München, Oskar Lang, München, die Witwe des Bruckner-Biographen Göllerich, Prof. Grüninger, Weinheim und Verleger H. Meister, Heidelberg begrüßen. Im Mittelpunkte dieser Versammlung stand die Festrede von Oskar Lang-München über „Bruckners geistesgeschichtliche Sendung", die einen tiefen Einblick gab in das innerste Wesen des Meisters, in dem sich eine Priesternatur und eine Siegfriednatur, heldischer und heiliger Geist vereinigten. Gerade diese innersten Wesenszüge stellten ihn in Gegensatz zu seiner Zeit und machen ihn zum Musiker unserer Zeit.

Im 1. Symphonie-Konzert im Musensaale des Rosengartens brachte die Madrigalvereinigung des Beethoven-Chores unter Leitung von Fr. Schmidt zwei a cappella-Chöre Bruckners, das Graduale „Christus factus est" und das 7stimmige „Ave Maria", mit ergreifender Wirkung zum Vortrag. Kapellmeister Dr. Ernst Cremer, der Leiter des Mannheimer Nationalorchesters, vermittelte dann der Brucknergemeinde des Meisters 7. Symphonie, die in all ihren Feinheiten recht sauber und sorgfältig herausgearbeitet dargeboten wurde.

Für Bruckners kammermusikalisches Schaffen setzte sich das Mannheimer Kergl-Quartett in einer Morgenfeier im Harmoniesaale mit ebensoviel Liebe wie Können ein. In inhaltsreicher und formvollendeter Ansprache behandelte anschließend Prof. Moißl das Thema „Unsere Aufgabe für Bruckner".

Den 1. Höhepunkt des Brucknerfestes bildete die Aufführung der großen Messe in f-moll im Nibelungensaale des Rosengartens. Hier sprach die ganze musikalische Größe und ethische Tiefe des Musikanten Gottes zu uns und G. M. Wüst, der Chor des Lehrergesangvereins Mannheim-Ludwigshafen, der Beethovenchor, das Nationaltheater-Orchester sowie das Solisten-Quartett Erika Müller, Irene Ziegler, H. Kuppinger und H. Hölzlin verdienen gleichen Dank für diese innerlich bereichernden Feststunden.

Würdig stellte sich neben dieses Erlebnis die Aufführung von Bruckners c-moll-Symphonie unter Leitung von Geh.-Rat Dr. Sigmund von Hausegger, der dem Meister ein congenialer Ausdeuter war und seiner Zuhörergemeinde die Urgewalten dieser Musik zum innersten Erlebnis werden ließ. Eingeleitet wurde dieses 2. Symphoniekonzert durch ein Frühwerk Bruckners, die g-moll-Ouvertüre.

Man darf wohl annehmen, daß diese Festtage

einen Schritt vorwärts bedeuteten in der deutschen Brucknerbewegung und allmählich auch die breitere Öffentlichkeit begreifen lernt, warum Ernst Kurth in seiner Bruckner-Biographie diesen Großmeister deutscher Tonkunst als das größte musikalische Ereignis bezeichnet, das die Welt neben Bach erlebt hat. Gerade unsere Zeit, die wieder Sinn und Verständnis für das Heroische bekommen hat, wird sicherlich auch hier Sünden der Vergangenheit gutmachen und Anton Bruckner endlich den Platz unter seinen großen Meistern einräumen, der ihm schon lange gebührt.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 31. März: Eberhard Wenzel: „Emmaus", Kammeroratorium f. Soli, Chor u. Kammerorchester (dem Kreuzchor gewidmet, Uraufführung).

Sonnabend, 14. April: Solistenvesper: Gg. Frdr. Händel: Konzert d-moll für Orgel. — Joh. Seb. Bach: Chaconne in d-moll für Violine allein. — Joh. Seb. Bach: Geistliches Lied für eine Solost. m. Org.: „Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange?"

Sonnabend, 21. April: Joh. Nep. David: Passamezzo u. Fuge in g-moll, für Orgel. — Drei Chöre f. gem. Chor (Uraufführungen): 1. „Ut-re-mi-fa-sol-la", Hymnus a. d. Vesper vom Feste Johannes d. Täufers, 2. Magdalenenklage, 3. „Ostersequenz".

Sonnabend, 28. April: Joseph Haas: Passacaglia op. 25, Nr. 5, f. Org. — Jos. Haas: 5 Sätze a. d. Deutschen Singmesse". — Hugo Distler: „Singet dem Herrn ein neues Lied", op. 12, Nr. 1, f. 4st. Chor (Erstauff.).

Sonnabend, 5. Mai: Christ. Ritter: Toccata dorica in d-moll f. Org. — Heinr. Schütz: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", Motette f. 7st. Chor. (Zum ersten Mal). — Joh. Sebast. Bach: „Jesu, meine Freude", Motette für 5st. Chor.

BRAUNSCHWEIG. (Uraufführung der Oper „Casanova" von Lortzing-Tutenberg.) Unser Kulturleben mit dem bewußten Streben der Reichsregierung nach Volkstümlichkeit und der Sehnsucht weiter gesellschaftlicher Kreise nach Befriedigung des Seelenlebens hat nur dann Aussicht auf dauernden Erfolg, wenn schaffende Künstler für das allgemeine Bedürfnis in hervorragenden Werken den zeitgemäßen Ausdruck finden, der sich auch der Jugend einprägt, also zu festem Besitz des Volkes wird. Auf dem Gebiete der deutschen Spieloper ist man im Gegensatz zu künstlerischem Gestalten in der Malerei, dem Schauspiel und der Dichtkunst trotz aller Anstrengungen über die ersten Versuche noch nicht hinausgekommen. Unter den streitbaren, wagemutigen Kämpfern für den wichtigen Zweck steht der Intendant des Landestheaters Oskar Walleck an bevorzugtem Platz. Da er bei Dichtern und Musikern keine Unterstützung fand, schürfte er nach verschütteten, vergessenen Schätzen und fand bei dieser Arbeit in dem Gesinnungsgenossen Dr. Fritz Tutenberg den rechten Mann, der seine Befähigung durch umfassende wissenschaftliche Bildung und praktische Tätigkeit vielfach bewiesen hatte. In einem verstaubten Klavierauszuge der Oper Lortzings erkannte er sofort die Vorzüge der Musik und beschloß die Rettung derselben. Zu dem Zweck säuberte er den veralteten Text von allem überflüssigen Beiwerk und suchte ihn unserm Empfinden anzupassen; dadurch gewann die Handlung an spannender Entwicklung und wurde zu einem unterhaltenden, bis zum Schluß fesselnden Lustspiel. Sodann verwandelte er den romanischen Glücksritter und Don Juan in einen deutschen Minnesänger nach Art des verwandten Ulrich von Lichtenstein, dessen Gedichte im „Frauendienst" als Unterlage für die Arien und Lieder gebraucht werden konnten, oder des von R. Wagner verewigten „Tannhäuser" und Neidhart von Neuenthal, die sich vom höfischen Minnesang abwandten und das bäuerliche Leben scherzhaft schilderten, in Stoff und Ausdruck Lortzing also näherkamen. Der Titelheld erschien uns in einem ganz andern räumlich und zeitlich nähern Blickfelde und errang sofort die wohlwollende Zuneigung des Hörers.

Die Musik blieb unverändert, denn sie wirkt ähnlich derjenigen des gleichalterigen „Wildschützen" noch ebenso jugendfrisch wie bei der ersten Niederschrift (1841). Der neue Text stört durch den Tonfall der Silben weder den Rhythmus noch die melodische Linie. Geistreiche Überleitungen verbinden die einzelnen Nummern zu einem organischen Ganzen voll stillen, sonnigen Humors, durchsichtiger Anmut und beglückender Lebensfreude.

Auf Wunsch des Intendanten übernahm Dr. Tutenberg selbst die Spielleitung und erfüllte, wie in der Bearbeitung, die Forderung Lortzings, daß jeder dramatische Schriftsteller mindestens eine Zeitlang Schauspieler gewesen sein müsse. Vom Kapellmeister Willy Czernik wirksam unterstützt, beherrschte er die Bühne in allen Einzelheiten und durch seine starke Willenskraft die einheitliche Einfühlung sämtlicher Mitwirkenden,

errang also warmen, wohlverdienten Beifall des vollbesetzten Hauses. Der ehrliche Erfolg und die Ehrung der Führer mit den Hauptdarstellern, erhärtete die Tatsache, daß ein Werk, das zum erstenmal gefiel, auch in der Bearbeitung Glück hat, vorausgesetzt, daß dieselbe wie in diesem Falle eine Verbesserung bedeutet, die, nebenbei bemerkt, auch der Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser freudig anerkannte. Ernst Stier.

GROSSENHAIN / Sa. (Uraufführung des neuen deutschen Volksoratoriums „Es ist vollbracht" von Paul Gläser.) Paul Gläser, der Kirchenmusikdirektor der nordsächsischen Stadt Großenhain, ist bereits seit einer Reihe von Jahren durch sein im In- und Ausland erfolgreiches Oratorium „Jesus" wohlbekannt. Am 11. März des Jahres fand nunmehr die Uraufführung seines jüngsten Werkes, des Oratoriums „Es ist vollbracht" für Soli, Chor, kleines Orchester mit Harfe und Orgel in der wegen ihrer besonderen Bauart weithin bekannten Großenhainer Marienkirche unter der Leitung des Komponisten statt. Das Werk wurde einmütig von der zahlreich erschienenen Fachpresse als eine edelste Blüte der neuen Kirchenmusik anerkannt. Daher ist es begründet, auch an dieser Stelle dieses hervorragenden Komponisten zu gedenken. Den Text schrieb P. Schöne-Dresden unter Benutzung von Kirchendichtungen älterer und neuerer Zeit. Die Wahl dieses Textes war schon ein gutes Omen, da er der Eigenart Gläsers ganz entsprach. Text und Musik ergänzen sich aufs innigste, so daß hier die Forderung auf vollkommenes Einswerden von Wort und Ton ihre schönste Erfüllung findet. Einprägsame Melodien fesseln den Hörer. Natürliche und unaufdringliche kontrapunktische Künste verraten den Meister polyphoner Satzkunst. Die gelegentlich unter den lyrischen Partien hervorbrechenden dramatischen Darstellungen sind sehr prägnant und anschaulich. Die Innigkeit des musikalischen Ausdrucks macht die Verwendung von äußerlicher Farbigkeit und billigen Effekten von selbst überflüssig. Das Werk, das im Orchester schlicht religiös mit dunklem, sattem Streicherklang den Leidensweg Jesu schildert, erfährt reizvolle Abwechslungen durch gelegentliches, textbegründetes Hervortreten der Bläsergruppen oder der Harfe. Äußerst wirkungsvoll, dabei doch dankbar und volkstümlich sind die Chöre gesetzt. Die Größe des Werkes liegt in seiner starken Eindruckskraft, die der christlichen Schlichtheit und urdeutschem Empfinden entspricht. Da sich in diesem Falle das Wollen mit dem Können paarte, war es möglich, daß ein neues deutsches, echtes Volksoratorium entstand. So war es der schönste Beweis hierfür, daß die die Kirche füllenden Zuhörer nach dem Verklingen der Schlußakkorde in tiefer Ergriffenheit auf ihren Plätzen verharrten. Die gläubige Christenwelt wird das neue Werk Gläsers freudig begrüßen.

Harry Liebert.

MÜNCHEN. Die Staatsoper ließ, nachdem die Uraufführung von Gianninis „Lucedia" auf Herbst hatte verschoben werden müssen, Lortzings „Undine" alle Ehren einer vollgültigen Neuinszenierung angedeihen. Die obligaten „Einlagen" waren glücklicherweise gefallen, dafür machte man sogar den Versuch, eine Reihe von Musiknummern, die sonst gewöhnlich Opfer des Rotstiftes geworden waren, wieder aufzumachen. So hörte man das vor allem für die Person Kühleborns wichtige Duett Nr. 11, das Undine im zweiten Aufzuge mit ihrem Vater anstimmt, Bertaldas Auftrittsarie und die Arie Hugos im letzten Akte. Indes das Musikalische hat dadurch im Grunde nichts Wesentliches gewonnen, der dramatische Ablauf der Handlung zuweilen eher verloren. Auch die Ouverture sollte man in der zweiten (Wiener) Fassung spielen, der der Komponist selbst um des wirksameren Schlusses willen den Vorzug gegeben hat. Linnebachs Bühnenbilder sowie Pasettis Kostüm-Entwürfe atmeten echte Märchenstimmung, und an Maschinenwundern und Wasserkünsten hatte es die technische Leitung nicht fehlen lassen. Kurt Barrés dem Werke sehr zugetane Spielleitung verband sich mit der musikalischen Führung des temperamentvollen Karl Fischer zu harmonisch ausgeglichenem Eindruck. In Elisabeth Feuges wunderherrlicher Undine sammelten sich Gesangsanmut und Stimmzauber zum hellstrahligen Mittelpunkt des Abends, aber auch den als Nebensonnen um diese überragende Leistung kreisenden übrigen Hauptdarstellern wie Julius Patzak (Hugo), H. H. Nissen (Kühleborn), Walter Carnuth (Veit) und Adolf Vogel (Hans) galt ein gut Teil des freudig gespendeten Beifalls.

Die Neue musikalische Arbeitsgemeinschaft, der wir im Verlaufe des sich nun zu Ende neigenden Konzertwinters gar manchen Leckerbissen verdankten, warb in einem Kompositions-Abend für die reiche und kerndeutsche lyrische Begabung Armin Knabs. Der mit dem Schaffen des Meisters innig vertraute Oskar Lang entwarf in formvollendeter und gedankentiefer Rede ein Bild des Künstlers und seines Werkes, indes die vorgeführten Proben vom Subjektivismus der früheren (Mombert) Lieder zum Gemeinschaftsgeist der späteren Chöre leiteten. Dazwischen fesselte die seelenzarte Poesie der „Variationen über ein Kinderlied" auf's nachdrücklichste. — Auch Hellmuth Baentsch, für dessen kompositorisches Schaffen der Bayerische Volksbildungsverband sich einsetzte, findet in seinen lyrischen Miniaturen mit ihrer warmen Melo-

dik und dem liebevoll ausgeſtrichelten Klavierſatz einen herzwarmen und unmittelbar ergreifenden Ton. Minder vermochte ſein Streichtrio in a-moll zu überzeugen. Gewiß, das Streichtrio iſt an ſich ein etwas widerſpenſtiger und nicht eben leicht zu meiſternder Klangkörper, a-moll dazu eine ausgeſprochen herbe Tonart, aber Baentſch mutet uns trotzdem ein Zuviel an Klangaskeſe zu und kann trotz der Aufpulverung durch jähe rhythmiſche Kontraſte ſein Werk aus der Starre der Konſtruktion nicht zu eigentlichem Leben erwecken. — Aus Anlaß des 80. Geburtstages von Adolf Wallnöfer rief ebenfalls der Bayeriſche Volksbildungsverband dem Münchener Muſikpublikum das kompoſitoriſche Schaffen eines Mannes ins Gedächtnis, deſſen geſamtes Leben und Wirken als Sänger, Opernleiter und Geſangspädagog der deutſchen Kunſt bedingungslos gewidmet war. Wallnöfer läßt in ſeinen Liedern keinen Zweifel darüber, wie unmittelbar er, der einſtige Wagnerſänger, vom Geſanglichen herkommt, denn ſeine Schöpfungen bieten der Singſtimme dankbare und wirkungsvolle, niemals jedoch reißeriſche oder leer virtuoſe Entfaltungsmöglichkeiten. Trotzdem kann man nicht von einem Überwiegen des geſanglichen Elements ſprechen. Schreibt doch Wallnöfer einen gediegenen Klavierſatz, der ebenfalls den ſicheren Könner und geſchmackvollen Ausdruckskünſtler offenbart. Ellen Schmidt-Ehrhardt (Sopran) und Irma Drummer (Alt) teilten ſich mit Gelingen in die vokale Ausführung. Mit der Kammerſuite über das Thema B-A-C-H, die das in den vier Buchſtaben liegende Tonmaterial auf durchaus eigene Weiſe in vier ſtimmungsunterſchiedlichen Sätzen entfaltet, erſpielte ſich eine junge Pembaur-Schülerin, Betty Pollinger, einen ſchönen Erſtlingserfolg.

Dem Konzert des verdienten Celliſten des Elly Ney-Trios, Ludwig Hoelſcher, begegnete ein zwiefaches Publikumsintereſſe. Denn Hoelſcher, der Meiſterſchüler Prof. Lampings, darf gegenwärtig wohl als der berufenſte Träger jener neuen und vielleicht umwälzenden Cellotechnik gelten, die ſich an den Namen ſeines Lehrers knüpft. Während die übliche Technik den Daumen der Greifhand ſtützartig unter den Hals des Inſtrumentes bannte, eröffnet Lampings Methode dieſem ein Wirkungsfeld auf dem Griffbrett. Durch ſolchen „Daumenaufſatz" und die dadurch erzielte Vermehrung der Fingerzahl von vier auf fünf wird das frühere Hin- und Herrutſchen und der damit bedingte Zwang zum Gliſſando ausgeſchaltet, denn die neue Stellung der Hand ermöglicht bedeutend weitere Griffe. Die naheliegenden Einwände unſicherer Intonation oder mangelnder Kraft durch den Wegfall der Daumenſtütze vermochte Hoelſcher zum mindeſten für ſeine Perſon einwandfrei zu widerlegen. Vor allem die hervorragende Wiedergabe der Regerſchen Soloſuite in d-moll, die übrigens die neue Technik geradezu herausfordert, mußte überzeugend dartun, wie fruchtbar für Klang und Ausdruck das durch Lamping ermöglichte freie Kräfteſpiel der vollverwendeten linken Hand zu werden vermag. Auch mit der Deutung von Schumanns a-moll-Konzert und Haydns Cellokonzert in D-dur, wozu das Kammerorcheſter Prof. Schmid-Lindners muſizierfreudig ſekundierte, erwies ſich Hoelſcher als muſikblütiges Spiel- und Vortragstemperament, das noch von ſich reden machen wird.

Von den großen Ereigniſſen der letzten Wochen ſchlugen die Arienabende von Ada Sari und Marcell Wittriſch mehr nach Seiten des Virtuoſen, die Wiedergabe ſämtlicher Beethovenſchen Streichquartette durch das Klingler-Quartett und eine herrliche Aufführung der IX. Sinfonie unter Hans Knappertsbuſch in die Richtung geſteigerten Muſikerlebens.

Dr. Wilhelm Zentner.

NORDHAUSEN. Was eine kleine Mittelſtadt wie Nordhauſen dank der zielbewußten Führung des Konzertvereins Jahr um Jahr an muſikaliſchen Genüſſen zu bieten vermag, das hat ſich im letzten Winter wieder aufs glänzendſte gezeigt. Die Namen der für die einzelnen Konzerte gewonnenen Künſtler ſagen alles: Kammermuſikvereinigung der Berliner Staatskapelle unter Georg Knieſtädt, Elly Ney, Ria Ginſter, Eliſabeth Biſchoff und Udo Dammert, Faßbaender-Rohr-Trio, Willy Domgraf-Faßbaender und als beglückendſtes Erlebnis: das Leipziger Gewandhausorcheſter (82 Muſiker) unter Paul Schmitz, das uns als Hauptwerk Bruckners VII. Sinfonie beſcherte.

Der ſeit einigen Jahren unter der Ägide des Konzertvereins ſtehende Frühſche Geſangverein veranſtaltete zunächſt aus Anlaß des Brahms-Gedenkjahres eine Brahmsfeier, die uns in ausgezeichneter Wiedergabe die 5 gemiſchtchörigen Geſänge op. 104 und 4 Zigeuner-Lieder brachte. Mitwirkende waren der Berliner Pianiſt Hermann Hoppe und die Kammerſängerin Lieſel von Schuch aus Dresden. Eine muſikaliſche Tat aber war die Aufführung von Hermann Zilchers „Liebesmeſſe", die unter der gewiſſenhaften und energiſchen Leitung des Gymnaſial-Muſiklehrers Walter Treichel zu einem großen, angeſichts der nicht geringen Schwierigkeiten des Chorſatzes doppelt rühmenswerten Erfolge wurde. Unſer verſtärktes ſtädtiſches Orcheſter erfüllte ſeine Aufgabe mit erfreulicher Hingabe, während die anſpruchsvollen Solopartien

in Amalie Merz-Tunner, Johanna Egli, Heinz Marten und Kurt Wichmann eine hervorragende Besetzung gefunden hatten. Der Aufführung des schönheitsvollen, sich zu mächtigen Höhepunkten steigernden Werkes, das eine begeisterte Aufnahme fand, wohnten die Gattin des Komponisten und der Textdichter Will Vesper bei.

Hervorgehoben zu werden verdient noch eine im ganzen wohlgelungene, von einer Reihe guter auswärtiger Solisten unterstützte Aufführung des Bachschen Weihnachts-Oratoriums durch den unter Leitung des Organisten Erich Knorr stehenden Bach-Chor. ak.

REGENSBURG. Meinem letzten Bericht ist noch ein besonderes Ereignis kurz vor Schluß des Musikwinters nachzutragen. Hans Pfitzner dirigierte das letzte Symphoniekonzert des Musikvereins, wozu ihm das Philharmonische Orchester München unterstellt war. Es kam an diesem Abend kein Werk des Meisters zur Aufführung. Beethoven und Brahms waren es, denen sein Programm gewidmet war. Was uns Meister Pfitzner bot, war die Verlebendigung seiner in „Werk und Wiedergabe" niedergelegten Absichten. Hier wurde wirklich Dienst am Werke geleistet und versucht, den Willen und die Absichten der beiden Großen im Reich der Töne bis ins Letzte Gestalt werden zu lassen. Ein Erlebnis einziger Art im gegenwärtigen Deutschland! Diese selbstlose Hingabe ans Werk zeigte erst, wie sehr wir in den letzten Jahrzehnten einem Pultvirtuosentum ausgeliefert waren. Wir könnten uns nichts Besseres wünschen, als eine Meisterdirigentenklasse unter Hans Pfitzner. Er wäre der berufene Reformator unserer Kapellmeister. So etwa, wie er an diesem Abend nach voraufgegangener mehrstündiger Probe Beethovens „Egmont"-Ouvertüre und Pastoral-Symphonie und von Brahms die zweite Symphonie vermittelte, so möchte man sich überall in deutschen Landen die Interpretation der Werke unsrer großen Meister wünschen. — Unwillkürlich kommt da ein Vergleich mit dem heutigen Bayreuth. Ein schon vor einigen Jahren von anderer Seite gemachter Vorschlag, Hans Pfitzner zum unumschränkten künstlerischen Leiter von Bayreuth zu berufen, taucht auf und wird vor unserem Auge lebendig. Er, der große Dirigent und der große Regisseur zugleich würde uns wohl an Werktreue und an letzter Höchstleistung der Wiedergabe doch noch ganz etwas Anderes bescheren, als was Berliner Geist, wie er zur Zeit berufen wurde, zu geben vermag. Aber wann je in deutschen Landen haben die wahrhaft Großen und Führer sich zusammengefunden! Goethe ging an Schubert vorbei, Beethoven und Goethe gingen nah aneinander vorüber. So ist es auch heute. Hans Pfitzner bleibt außerhalb des großen Geschehens stehen, obwohl wir ihn so notwendig als größtes und weithin wirkendes Beispiel brauchten. Neben Hans Pfitzner dann noch einen Hans Wildermann als Bühnenbildner sich zu denken, diese beiden Deutschesten der Deutschen vereint zu erleben, das wäre der ideellen Erfüllung fast zu viel. Die ewige Tragik deutschen Seins, die Verkennung des Deutschen durch den Deutschen selbst, erleben wir auch heute an der Wendung unseres Geschickes wieder vielfältig auf allen Gebieten, und so auch hier auf unserem ureigensten. — H. Pfitzner wurde an seinem Regensburger Abend in geradezu überschwänglicher Weise gefeiert, wie es nur ganz selten bisher in Regensburg geschah. Der überfüllte Saal gab damit kund, daß wir wenigstens für unser Teil in Regensburg auf ein baldiges Wiedersehen mit dem Meister hoffen. Gustav Bosse.

ROSTOCK. (Erstaufführung von „Herzog Wildfang" von Siegfried Wagner.) Der „Herzog Wildfang" ist ein musikalisches Lustspiel, während sonst Märchen, Sagen und geschichtliche Vorgänge verwendet sind. Die Handlung in S. Wagners dramatischen Dichtungen ist zum größten Teil frei erfunden. So auch hier, wo die innere Wandlung eines deutschen Herzogs aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vom Vorbild Ludwigs XIV. zu dem Friedrichs des Großen geschildert wird. Im 1. Akt ist Herzog Ulrich ein lebenslustiger, leichtsinniger Fürst ohne Pflichtbewußtsein, der seine Untertanen als Soldaten nach England verkauft, Bittschriften achtlos von sich schleudert und auf der Jagd in tollem Übermut das Leben eines jungen Mädchens gefährdet. Im Volke steigert sich der Unwille bis zum Ausbruch in offene Empörung, die den Herzog zur plötzlichen Abdankung veranlaßt und die Bahn frei macht für seinen Berater Mathias Blank, der als liberaler Schmeichler und demagogischer Verführer dem Volke paradiesische Zeiten vorlügt und an die Spitze des jungen Freistaates tritt. Im 2. und 3. Akt vollzieht sich die Wandlung des Herzogs durch Entsagung und ernste Lebensauffassung bis zu den Schlußworten: „als euer Herr dien' ich euch fortan!" Das Volk selber, über Blank zur Genüge aufgeklärt, ruft seinen Herzog zurück: „nimm, Herr, die Krone wieder, sei uns ein milder Fürst". Das auf diesem ernsten Hintergrund sich abspielende heitere Spiel erinnert an die „Meistersinger". Unter den Freiern der vielbegehrten Osterlind, des Ratsherrn Burkhart Tochter, sind auch Blank und der Herzog selber, der in Verkleidung als Kaufmann in sein Land zurückgekehrt ist. Er schlägt in scherzhafter Anwandlung ein „Liebes-Wett- und Werbe-Rennen" vor, weil er hofft, als gewandter Läufer zuerst ans Ziel zu gelangen. Unerwartet erscheint Rein-

hart, Osterlinds Jugendfreund, der einst nach Zank und Zwist sie verließ, aus der Fremde. Im Gespräch mit ihm erfährt auch Osterlind, die bisher oberflächlich gedankenlos dahinlebte, ihre innere Wandlung, indem sie erkennt, daß ihr Herz doch nur Reinhart gehört. Da das verhängnisvolle Wettrennen bereits angesetzt ist, so bleibt nur übrig, Reinhart zu bewegen, daran teilzunehmen. Der 3. Akt führt diesen Wettlauf, der dem Werke Siegfrieds die humoristische Benennung „Meisterspringer" eintrug, vor. Sechs verlarvte Läufer, darunter der Herzog und Blank, treten auf, wobei sich Blank, durch den Schneider Zwick angeregt, einer List bedient nach dem Märchen vom Hasen und Swinegel, indem er inmitten der Rennbahn einen Stellverteter im Buchenhain versteckt, der als erster ans Ziel kommt. Ihm folgt der Herzog, dann Reinhart. Bei der Entlarvung wird Blanks Trug offenbar und er verläßt, wie Beckmesser, mit Schimpf und Schande den Festplatz. Nun steht Osterlind zwischen dem Herzog und Reinhart. Der Herzog entsagt, wendet sich zu seinem Herrscheramt zurück, Osterlind wird die Braut des Jugendgeliebten.

Die Dichtung erscheint, besonders im Hinblick auf Blank, der sich durch die von ihm vorbereitete und geschürte Revolution seinen persönlichen Vorteil verschafft, als Volksbeauftragter die Stadtkasse bestiehlt und einen unschuldigen Arbeiter dafür ins Zuchthaus bringt, überraschend zeitnahe, wie wenn die Zustände der jüngsten Vergangenheit darin vorgesehen wären! Die Musik beseelt und untermalt die ganze Handlung und die einzelnen Gestalten mit prächtigem melodischem Fluß, so daß der Gesamteindruck des musikalischen Lustspiels bei stilgemäßer Wiedergabe hocherfreulich ist. Die Rostocker Aufführung unter Generalmusikdirektor Wach und Spielleiter Kurt Horst mit vortrefflicher Besetzung aller Rollen war glänzend und erzielte bei den Zuhörern und in der Presse großen Erfolg. Die Anwesenheit von Frau Winifred Wagner und von zahlreichen Gästen von auswärts, aus Berlin und Hamburg, gaben dem bedeutsamen künstlerischen Ereignis, das unsrer Oper zu hoher Ehre gereichte, die rechte festliche Stimmung. Noch immer finden die Werke Siegfried Wagners auf unsren Theatern viel zu wenig Beachtung. Die unerfreulichen Begleitumstände der Münchener Uraufführung (1901) des „Herzog Wildfang" hat Glasenapp in seinem Buche über „Siegfried Wagner und seine Kunst" (Leipzig 1911) ausführlich behandelt. Daß aber seitdem heute noch Theater wie München und Berlin, die ja sonst gerade nicht immer übereinstimmen, die Werke Siegfried Wagners grundsätzlich ablehnen, ist ganz unverständlich. Deshalb erscheint es geboten, das vortreffliche Jugendwerk, das musikalisch bereits alle Vorzüge der späteren aufweist, aus der Versenkung wieder hervorzuholen. In seiner Gedenkrede auf S. Wagner vom 4. August 1933 sagte der Kölner Generalintendant Alexander Spring u. a.: „die neue Zeit, an der wir schaffend und erlebend teilnehmen dürfen, wird, so hoffe ich zuversichtlich, die deutschen Bühnen veranlassen, sich der Schöpfungen S. Wagners mit ganzer Liebe und ernstem Pflichtgefühl anzunehmen. Die Klagen über das Fehlen einer wirkungsvollen deutschen Opernproduktion sind zum mindesten solange nicht ernst zu nehmen, als man sich leisten kann, an diesen Werken fast achtlos vorbeizugehen. Es ist eine Ehrenpflicht für die deutschen Bühnen, in jedem Jahr mindestens eins von ihnen zur Aufführung zu bringen. Ein Volk, das Webers, Lortzings, Humperdincks Werke zu seinen köstlichsten Besitztümern zählt, wird auch dem Werk S. Wagners das richtige Verständnis entgegenbringen". Mit dem „Heidenkönig" als Uraufführung löste Spring sein Wort; Nürnberg folgte dem Kölner Vorbild. Breslau verband eine Aufführung des „Hütchen" mit einer schönen Morgenfeier zu Siegfrieds Gedächtnis. Und Rostock suchte das Unrecht, das einst dem „Herzog Wildfang" so schnöde angetan wurde, mit seiner Wiederaufnahme zu sühnen. Prof. Dr. W. Golther.

STETTIN. (Uraufführung der komischen Oper „Familie Gozzi" von Wilhelm Kempff.) In dem Textbuch, das der Komponist zu diesem dem italienischen Duce gewidmeten Werk sich selbst geschaffen hat (ob nur auf dem Historischen fußend oder mit Benutzung vorhandenen Stoffes, ist nicht zu ersehen), paart sich lebendige Phantasie mit Geschmack und Humor; unter den Mitgliedern der verarmten venezianischen Dichterfamilie Gozzi ist die weibliche Hauptfigur besonders gut gezeichnet. Die sprachliche Form — durchweg Prosa und nur bei den geschlossenen Nummern sich rhythmisch straffend — wahrt vornehmes Niveau.

Die Musik ist stilistisch von einer gewissen Buntheit, in der melodischen Erfindung von sehr wechselnder Stärke (das fällt besonders in zwei einander folgenden Liebesszenen des zweiten Bildes auf), zeigt aber in jedem Augenblick die Hand des feingestaltenden Künstlers und macht begreiflich, daß der berühmte Pianist über die Tätigkeit des Reproduzierens hinausstrebt. Mag auch sein Vorstoß zur Wiederbelebung der opera buffa noch keine volle Erfüllung sein, so ist er zweifellos eine frohgemute Verheißung. Schwelgerische Barkarolen, darunter eine als roter Faden die Handlung durchziehende Gondoliera von echter Volkstümlichkeit, schaffen treffendes Lokalkolorit, zwei Szenen der Gläubiger und der Arkadier sind originelle Intermezzi ganz im Sinn der komischen Oper, und ein gleiches ist von der nur etwas zu breit ausgeführ-

ten Harlekinade zu sagen. Den Wunsch nach größerer Straffung empfindet man noch an anderen Stellen, hier und da aber auch den nach Strichen — so würde neben einem Lied des dritten Bildes, das empfindlich die Handlung aufhält, der Wegfall der überflüssigen Tenorkavatine im vierten Bild den folgenden lyrischen Ruhepunkt in Gestalt eines wunderschönen Terzetts doppelt zur Geltung bringen. So ergibt sich im Ganzen mehr das Bild des Lyrikers und Melodikers als das des Musikdramatikers.

Von großer Feinheit und von meist kammermusikalischer Struktur ist die Orchestersprache, nicht zum Wenigsten in der improvisatorisch anmutenden, pointillistischen Untermalung des Dialogs, die man sowohl im Interesse voller Deutlichkeit wie in dem des Wechsels öfter durch das gesprochene Wort allein ersetzt wünschte.

Auch für die Darsteller ist die Beherrschung dieser Art des Dialogs durch die manchmal sehr eigenwillige Rhythmik alles andere als bequem — aber schon der in der Wiedergabe erzielte Grad von Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit war ein Beweis, mit welcher Hingabe sich Kapellmeister Albrecht Nehring seiner Aufgabe angenommen hatte; mit ihm wetteiferte als szenischer Leiter Dr. Andreas.

Die Aufführung, die auch darstellerisch — mit den Damen Baakes-Bolitsch und Junck, den Herren Schmid-Scherf und Koblitz in den Hauptpartien — auf ansehnlicher Höhe stand, fand in Gegenwart des Komponisten statt und erhielt durch eine Reihe von illustren und prominenten Gästen aus Berlin, darunter der italienische Gesandte, gesteigerte Bedeutung.

Ph. Gretscher.

RUNDFUNK-KRITIK

REICHSSENDER MÜNCHEN. Unleugbar macht die Konsolidierung Fortschritte. Man spürt, daß dem Sender die Zügel gelockert wurden. Das wird sich für die (nahe) Zukunft doch erfreulich dahingehend auswirken, daß die persönliche Initiative betonter in den Vordergrund zu treten im Stande sein wird, ohne befürchten zu müssen, auf „Unfreundlichkeiten" zu stoßen. Wir sind sicher, daß die, sich künstlerisch voll auswirkende Initiative der Persönlichkeit höheren Ortes nicht nur heißen Herzens begrüßt, sondern tatkräftig unterstützt werden wird. Den Nutzen davon hat das ganze Volk. Also frisch zugegriffen und angepackt, wo Schönes sich findet. Und lieber einmal ein Fehler gemacht, als Wichtiges versäumt! Der Mut zur Tat wird sich lohnen.

Neben den neueingeführten Stunden der „Schöpferischen Jugend" zwei für das Funkleben nicht unwichtige Wiedereinführungen. Die eine betont das soziale Moment: man ersetzt ein paar Mal in der Woche die Frühschallplatte durch kleinere Konzertstunden lebendiger Musik. Damit sind neue Verdienstmöglichkeiten für die Künstler gegeben. Zudem wird der Schallplattenbetrieb etwas eingeschränkt. Er ist mit 23 offiziell angekündigten Sendungen, denen sich noch allerhand „Zwischenmusik" anschließt, so wie so reichlichst beschickt! Weiterhin wirkt durchaus belebend, daß man nunmehr wieder Gastdirigenten heranzieht. Die beiden (ersten) Namen Rudolf Siegel und Adolf Mennerich deuten darauf, daß sorgsamste Wahl getroffen wird. Hinreißend schön dirigierte Dr. Siegel die 4. Brahms-Symphonie und Mennerich setzte sich für die Hiller-Variationen Regers in überragend beschwingter Weise ein.

In den Orchester-Konzerten Hans A. Winters manch vortreffliche Leistung und sorgsame Programmgestaltung. Wundervoll leitete er die drei ersten Sätze der 6. Bruckner-Symphonie. Barbarischerweise aber fiel der Schlußsatz der vorgeschrittenen Zeit zum Opfer; ein unverzeihlich Geschehen, denn in der Brucknerstadt München wird sich denn doch „irgend Jemand" finden lassen, der das Funkhaus über die Zeitdauer der Sechsten hätte aufklären können!! Die Uraufführung der Orchester-Variationen über ein Beethoven-Menuett von Hans Lang sind sauber gearbeitet, halten sich aber allzu gewissenhaft an die Urmelodie. Mehr schöpferische Phantasie hätte den Zukunftswert des Werkes erhöht. Orchester-Lieder von Donisch sang Adelheid Holz; stärksten Eindruck hinterließ das eindringliche „Vergessen". Die Uraufführung der Kantate „Wandermorgen" von Blessinger: Geistig hat die Arbeit nichts mit der neuen Zeit zu tun. Keine Frische, keine Begeisterung. Alltäglich, brav und zahm rollt die Musik ab. Schade. Bald bachisch ernst, bald lieblich romantisierend die schöne Streichermusik Thomassins. Funkwirksam spricht Carl Bergner die symphonischen Variationen César Francks. Wundersame Wiedergabe erfuhr Pergolesis „Stabat mater".

Die von Eugen Papst geleitete Matthäus-Passion vermittelte dank der stilistischen Größe stärkstes Erlebnis. Auch funkisch. An der großangelegten viertägigen Bach-Feier Christian Döbereiners ging der Reichssender München

unverſtändlicherweiſe vorbei. Ebenſo iſt es noch nicht dazu gekommen, Übertragungen aus der Bayeriſchen Staatsoper zu ermöglichen. Dafür vom Funkhaus aus eine von Winter betreute, gute Sendung von Puccinis „Mantel". Die Weltprachtſendung der „Traviata" aus Mailand war von ſchlackenlos künſtleriſcher Geſchloſſenheit. Nicht belangreich die beiden Operetten „Gaſparone" u. „Flotte Burſche". Zuſammengepreßt auf ganze 50 Minuten der „Gaſparone", dafür blieben die „flott" ſein ſollenden Burſchen in der 20 Minuten langen Expoſition hängen. Mit mehr als bemooſten Witzen retteten ſie ſich auf die Plattform einer millimeterdünn gewalzten Handlung.

Immer mehr ſtellt ſich heraus, wie funkwirkſam das Melodram iſt. Beiſpiel hiefür: die orcheſtrale Untermalung des Anderſenmärchens „Die Nachtigall" durch Winternitz. Schön gearbeitete Zwiſchenſpiele (Violine und Klavier) hat Bode der „Weiſe vom Cornett Rilke" mitgegeben.

In den mannigfaltigen Konzertſtunden wird meiſt hervorragende Arbeit geleiſtet. Eine Spezialität des Reichsſenders München. Nur fiel durch die Unzulänglichkeit der eingeſandten Werke die Aprilſendung der „Schöpferiſchen Jugend" ins Waſſer. Ausnahme lediglich die friſch muſikantiſche Bläſerſerenade Ceſar Bresgens. Wir heben weiterhin hervor: prächtige gotiſche Muſik, die Meili ſang; die Cembaloſtunde mit Muſik des 16. Jahrhunderts von Anna Speckner; die Lieder zweier großer Lyriker: Pfitzner und Schoeck und endlich die Feierſtunde für den 80jährigen Adolf Wallnöfer; ſeine Streicherſuite „dem Andenken Händels" gehört verbreitet. von Bartels.

REICHSSENDER LEIPZIG. Mitglieder des Leipziger Sinfonieorcheſters haben eine Kammermuſikvereinigung gegründet, die vor allem Kammermuſik in größerer Beſetzung pflegen will. In der anerkennenswert ſchnell Wirklichkeit gewordenen Sonntagnachmittag-Kammermuſikſtunde gab ſie bereits zweimal Proben eines ſehr kultivierten Zuſammenſpiels. Erfreulicherweiſe brach ſie gleich beim erſten Hervortreten eine Lanze für Ludwig Spohr; mit deſſen d-moll-Doppelquartett op. 65, einem wahren Ohrenſchmaus, lieferte ſie den Beweis, daß man dieſen Meiſter keinesfalls als nur hiſtoriſche Größe werten darf. Schuberts bekanntes F-Dur-Oktett gab den trefflichen Bläſern der Vereinigung Gelegenheit, ihr Können zu zeigen. Nach dieſem verheißungsvollen Anfang wird man ſicher noch manche ſchöne Leiſtung erwarten dürfen. (In der Schubert-Sendung klang die 1. Violine zu ſchrill infolge ungünſtiger Stellung zum Mikrophon.)

In den großen repräſentativen Muſikſendungen machte Hans Weisbach die „Sinfonia domestica" funkwirkſam, ſoweit ſich ein ſolches Werk überhaupt funkwirkſam machen läßt. Tſchaikowſkys „Pathétique" dagegen, die er mit den Dresdener Philharmonikern aufführte, geriet zu moſaikhaft; ich bin mir nicht recht klar geworden, woran das in dieſem Falle liegt. Am erſten Oſtertag vereinigte er zu einer „Tannhäuſer"-Sendung ein auserleſenes Enſemble; genannt ſeien: Fritz Soot als Tannhäuſer — bei dem einige Intonationsſchwankungen feſtzuſtellen waren — Kurt Böhme als Hermann, Paul Schöffler als Wolfram, Maria Müller als Eliſabeth, Eliſabeth Feuge als Venus und Eliſabeth Meinel als Hirt. An einem Feiertag läßt man ſich eine bekannte Theateroper in einer ſolchen Beſetzung natürlich ſehr gern gefallen, beſonders wenn Orcheſter und Soliſten unter einer ſo mitreißenden muſikaliſchen Leitung ſtehen. Doch gerade angeſichts dieſer Sendung muß man betonen, daß der Zukunftsweg der Sendeoper nicht durch dieſe Sendung, ſondern durch die „Euryanthe"-Sendung vorgezeichnet iſt; „Tannhäuſer" war eine wundervolle muſikaliſche Leiſtung, „Euryanthe" aber war eine funkmuſikaliſche Leiſtung.

Auch von einer anderen Seite ſcheint jetzt die Sendeoper in Schwung zu kommen: durch den Einakter. Viele ſehen die Würze des Rundfunks ja in der Kürze der Sendung; dieſer kommt man durch den Einakter zwanglos entgegen. Das mit Lyrik reizvoll durchſetzte Geplauder von d'Alberts „Abreiſe" machte ſich im Lautſprecher wirklich nett aus, die kleinen, durch Wegfall des Bühnenbildes bedingten Änderungen ſind ohne weiteres gut zu heißen, vor allem der Strich am Schluß. Funkwirkſam wird dieſes Luſtſpiel in erſter Linie durch die geringe Zahl der Perſonen; Ewald Böhmer, Hans Fleiſcher und Irma Beilke ſorgten unter Leitung von Theodor Blumer, der hier einmal aus ſich herausging, und unter der Spielleitung von Joſef Krahé für eine Sendung, die man recht bald wiederholt ſehen möchte. Man achte aber dann auf ein beſſeres klangliches Verhältnis zwiſchen Soliſten und Orcheſter, die Begleitung klang teilweiſe zu blaß.

Bei Mozarts Singſpiel „Baſtien und Baſtienne" dagegen war der Eindruck weniger befriedigend. Mit dem Prinzip, die Rezitative einfach ſprechen zu laſſen, kann man ſich wohl einverſtanden erklären, doch fehlte der muſikaliſchen Ausführung die rechte Mozartſche Beſchwingtheit. Der Hauptverſager war aber Lea Welcke-Piltti als Darſtellerin der Baſtienne; wenn dieſe Geſtalt nicht mit friſcher Natürlichkeit und bezaubernder Naivität gegeben wird, wirkt ſie gekünſtelt, zum Teil ſogar albern.

Hoffentlich wird die Pflege des Einakters weitergeführt. „La serva padrona", „Flauto solo", „Abu Hassan" u. a. sind dankbarer Sendestoff. Vor allem ist aber der Einakter das Gegebene für die Sommermonate.

In den volksmusikalischen Darbietungen hörten wir eine Sendung, die einmal wirkliche Volksmusik original vermittelte: Der Hochsteinchor Oberried aus dem Bayerischen Wald bot heimatliche instrumentale und vokale Volksmusik, die tatsächlich ein „gefundenes Fressen" für den Liebhaber der Volksmusik bedeutete; der fabelhafte Ziehharmonikaspieler war Klasse für sich, Volkslieder und „Zwiefache" erquickten durch die Ursprünglichkeit ihres Empfindungsgehaltes. Sehr richtig war es, den Ausführenden auch gleich die Ansage anzuvertrauen, denn der Klang der heimischen Mundart gehört zu dem Klang dieser Musik. (Freilich ziehen diese tüchtigen Musikanten ihre Mundart auch nicht ins Lächerliche, wie das der Leipziger Sender öfters mit Glück und Geschick tut.)

Den Wert einer solchen Sendung kann man erst richtig ermessen, wenn man jene „Volkslieder" damit vergleicht, die uns im Volksliederwettbewerb der Deutschen Musikpremièrenbühne vorgesetzt wurden. Wenn diese Lieder die „Elite" waren, wie muß dann erst der Durchschnitt ausgesehen haben! Den politischen Kampf- und Bekenntnisliedern fehlte der zündende Funke, der solche Gebilde erst lebensfähig macht. Vierstimmigen Liedertafelkitsch kann man heute nur noch solchen Leuten als „Volkslieder" anbieten, die darauf hereinfallen; das Lied „Vorm Elternhaus" entfernt sich jedenfalls nicht allzuweit von der „Rasenbank am Elterngrab", und bei dem erschütternden „Miau" des Katzenliedes blieb kein Auge trocken. Wie war es möglich, das Wesen einer Aufgabe, zu welcher der Führer seinen Namen gegeben hatte, so grotesk zu verkennen.

Auch das Volksliederspiel von Hans Stadler huldigt stellenweise einem viel zu komplizierten Vokalsatz; man nutze doch endlich einmal die für das Volkslied naturgegebene Zweistimmigkeit besser aus! Außerdem waren die vokalen und instrumentalen Abschnitte sehr ungünstig über das Ganze verteilt, sodaß die Kontrastfolge keinen richtigen Rhythmus hatte. Peinlich berührte der sentimentale Schluß, und was Paul Flemings Kußlied, eine ausgesprochene Kunstdichtung, in einem Volksliederspiel zu suchen hat, ist völlig unerfindlich. Die lahme musikalische Leitung verurteilte das Werk vollends zum Tode; ob mangelnde Dirigierbegabung oder mangelnde Funkerfahrung der Grund des Versagens war, kann ich nicht entscheiden.

Auch Walter Sieber gibt in seinem Werk „Der Minne Wundergarten" ein Liederspiel, doch nennt er es „Kammeroratorium". Das für Sopran- und Tenorsolo, kleinen gemischten Chor und kleines Orchester geschriebene Werk verleiht altdeutschen Texten sparsamen, dabei treffenden Ausdruck. Besonders gelungen ist in seiner Einfachheit „Kum, kum, Geselle mein", während das Volkslied „Dat du min Leevsten büst" Anlaß zu einem geradezu hemmungslosen Gefühlsausbruch gibt. Die Zwischenspiele sind Kabinettstücke durchsichtiger Instrumentation. Alles in allem ein recht erfreuliches Werk. Die etwas vorsichtige Wiedergabe unter Blumer vermittelte den Eindruck, daß eine Probe mehr nichts geschadet hätte. Eva Anschütz und Wilhelm Ulbricht konnten befriedigen; dagegen müssen sich die Frauenstimmen des Solistenchores das Vibrieren abgewöhnen.

Hans Kleemann hat in seiner Es-Dur-Serenade (Op. 24) für Streichquartett unterhaltsame Kammermusik im guten Sinne des Wortes geschrieben; sie legt auf besondere Originalität wohl bewußt keinen besonderen Wert, desto mehr aber auf leichte Spielbarkeit und Verständlichkeit. In diesem Sinne ist das vom Halleschen Bohnhardt-Quartett gebotene Werk als wertvoller Beitrag zur kammermusikalischen Hausmusik sehr willkommen. Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER HAMBURG. Der monatliche Rückblick auf die musikalische Arbeit des Institutes hat seinen Ausgang zu nehmen von der „Händel-Stunde", die Eigel Kruttge zusammenstellte und leitete. Ohne daß er Dirigent von Profession wäre, ist doch zuzugeben, daß die stilistische Sorgfalt der Aufführung unüberhörbar war. Die Werkauswahl und -folge (Concerto grosso, Arie „In den angenehmen Büschen" und aus „Xerxes", „Alcina"-Traummusik, Stücke aus „Acis und Galatea" und Orgel-Konzert), durch ebenso knappe wie präzise Kommentare für den Hörer vorbereitet, war wohl geeignet, einige wesentliche Seiten der umfassenden musikalischen Natur Händels im rechten Lichte erkennen zu lassen. Man wundert sich eigentlich, wie verhältnismäßig wenig Händels Werk bisher im Rundfunk ausgewertet wurde. Die Klarheit seines musikalischen Ausdrucks und die wahrhaft leidenschaftlich-großartige Wucht seines Vortrags sollten doch so ausgiebig wie nur möglich (und nötig) einer Musikarbeit zur Grundlage dienen, die wie die unseres Funks das Volk erfassen will. Dazu kommt das ästhetische Argument, daß Händels Musik, stilgetreu ausgeführt, im Rundfunk vorzüglich „durchkommt". Gerade Hamburg hat ja überdies auch biographische Anknüpfungspunkte. Es wäre demnach wünschenswert, dieses Feld hier mit periodischer Stetigkeit zu bebauen. Es ist doch keineswegs notwendig, die Anzeigen eines Dezimalkalenders abzuwerten, um

einen Meister vom Genierang eines Händel auch mit einer gewissen Einseitigkeit zu propagieren.

Eine literarisch-musikalische Gegenüberstellung unter dem bombastischen Titel „Der Worte Kraft, der Töne Macht" litt unter beträchtlichen Unzulänglichkeiten der Deklamation wie Oberflächlichkeit des Musizierens. Das Programm hatte sonst immerhin den Reiz der „Stimmung".

„... und abends wird getanzt unter dem Walzermotto: Hein spielt so schön auf dem Schifferklavier" hieß das vielversprechende Debüt der neuesten Schöpfung Dr. Fritz Paulis, der Tanzkapelle des Senders. Ihr Vorhandensein geht auf organisatorische und an sich richtige und begrüßenswerte Überlegungen zurück. Man hat sich auch erfolgreich bemüht, Spezialisten (Saxophon) für dieses Orchester zu gewinnen, die als beste Vertreter ihres Faches schlechthin ein Gewinn für den Sender sind. Der erste Abend ließ sich, wie gesagt, nicht übel an. Die Form war locker; wo sie zu locker wurde, konnte man das hinnehmen, weil die Veranstaltung ja schließlich ein Wechsel auf die Zukunft sein sollte, die eben alle die Korrekturen in ihrem Schoße bergen kann, die zweckmäßig erscheinen. Es wurde geschmackvoll und klanglich nobel gespielt; Harmlosigkeiten, aber ansprechend. Wenn man gehofft hatte, gerade von diesem Niveau aus werde die Arbeit aufwärtsführen und neue Bezirke der Musik und der — Hörerschaft erschließen, so muß man auf die Erfüllung und leider auch auf deren Anbahnung noch warten. Bis jetzt ist nun doch nur das Vorhandensein einer Tanzkapelle zu konstatieren, die das macht, was auch andere, und nicht immer schlechter, machen. — Was man zuerst für einen Witz hielt, erfuhr dann seine Bestätigung, daß nämlich ein verunglückter Tenor namens Erwin Bolt, seit Jahren im Sender und nicht immer zur Freude der Hörer tätig, zum „Kapellmeister" der Tanzkapelle ernannt ist. Schon der Volksmund hat sich mit dieser Angelegenheit befaßt; was er dazu sagt, ist hier aus naheliegenden Gründen nicht wiederzugeben; aber wir müssen immerhin unserer Verwunderung über dieses Engagement Ausdruck geben, zumal wenn wir an die ebenso verheißungsvollen wie wohldurchdachten Worte zurückdenken, in denen Dr. Pauli vor Mitgliedern der Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker den Aufgabenkreis der Tanzkapelle schilderte. Daß man im Rundfunk Unterhaltungs- und Tanzmusik garnicht wichtig genug nehmen kann, leuchtet schon darum ein, weil die größte Hörerzahl derartigen musikalischen Veranstaltungen ihr Interesse widmet. Gerade darum, sollte man meinen, müsse ein Mann von ganz besonderen musikalischen Fähigkeiten und Kräften für die Kultivierung dieses Zweiges der Tonkunst ausersehen werden. Der Dirigent einer solchen Tanzkapelle, wie sie der Rundfunk des deutschen Volkes im Idealfall brauchte, müßte neben seinen instrumentalen und kapellmeisterlichen Talenten auch wohl in erheblichem Maße kompositorisch begabt sein, wenn aus der Gattung etwas werden soll. Denn hier geht es doch ums Ganze.

Die Aufführung der „Turandot" von Ferruccio Busoni, einer geradezu idealen Rundfunk-Oper, stand in jeder Beziehung unter einem Unstern. Vom Kapellmeister angefangen bis zum Tonmeister gab es Entgleisungen, die hier im einzelnen nicht näher bezeichnet werden sollen; sondern statt dessen wollen wir sagen: Führt das Werk noch einmal und besser auf! Es ist einer Neueinstudierung wert.

An wichtigen Kammermusikaufführungen wären neben anderen die beiden Gastspiele des Berliner Strub-Quartettes anzuführen, das vor allem Regers Werk 109 in Es-dur zu einer ergreifenden Feierstunde werden ließ. Aber auch das Quartett des Senders, das Hamann-Quartett, verdient Anerkennung für die Wiedergabe des F-dur-Quartettes von Mozart.

Dann und wann gaben Rundfunkübertragungen die Möglichkeit, am Verlauf des Flensburger Heinrich Schütz-Jahres, dieser von Johannes Röder verantworteten großartigen und wichtigen Unternehmung der Neubelebung unserer Kirchenmusik, teilzunehmen. Zwar hat der Rundfunk ja nur den Anteil der Übertragungstechnik hieran. Aber dennoch sei nicht unterlassen, sein Verdienst hervorzuheben, daß er diesen „Stoff" sich eingliedert.

Zwei Veranstaltungen an einem Abend, durch ein sehr andersartiges Intervall von zwei Stunden voneinander getrennt, ließen Hamburgs musikalische Vergangenheit und Gegenwart glücklich und eindrucksvoll erstehen. Carl Philipp Emanuel Bach wurde als musikhistorisches Hör-„Bild eines deutschen Meisters in Hamburg" von Willi Richard Wagner lebendig. Es waren zeitgenössische, autorisierte Dokumente zusammengestellt und in Beziehung gesetzt zu den Werken Bachs, sodaß der künstlerische Charakter dieses Mannes unmittelbar für den Hörer lebendig wurde. Charles Burneys plastische Schilderungen boten besonders ergiebiges Material. — Gerade weil von hier bis zu den Musikern der „Hamburger Abendmusik aus dem Manuskript" zeitlich und inhaltlich ein so weiter Weg ist, war diese Konfrontierung so aufschlußreich und anregend. Die Reihe, die sich hier kompositorisch zueinanderfand, Walter Girnatis, Willi Hammer, Gerhard Maasz (der zugleich auch die Werke sauber und lebendig leitete), Ernst Koster, Helmut Paulsen, Paul Treutler,

Ewald Hennies und Hermann Erdlen, ist keineswegs musikalisch uniform. Aber allen Unterschiedlichkeiten zum Trotz überwiegt doch das Einheitliche der „Richtung": die positiven Ziele: Gültige formale und inhaltliche Bindungen; Lokkerung im Gewebe; Transparenz des Satzes; Bekenntnis zur faßlichen Melodie. Wenn etwas bedauerlich an dieser Aufführung war, so nur die Tatsache, daß sie erst zu so später Stunde stattfand und demnach vielen Hörern vorenthalten wurde.

Wesentliche und nachhaltige Eindrücke hinterließen die Gäste des Senders: Walter Gieseking, der Mozarts Klavierkonzert in C-dur (K. V. 467) wirklich meisterlich spielte, und Karl Erb, der Lieder von Schubert und Brahms in jener Vollendung und Endgültigkeit sang, die den Stil dieses einzigartigen Sängers, dieses Vorbilds eines Funksängers (abzusehen von seinen Leistungen in der Öffentlichkeit), ausmachen. Auch ihn konnte man leider erst abends um elf Uhr hören. Auch wäre es zweckmäßiger gewesen, Erb einen Begleiter zu gewähren, der entweder mit der beseelten Art dieses Gesanges vertrauter ist oder sich rascher und völlig darauf einzustellen weiß, als es hier der Fall war. Man hätte auch gern das Klavier in jener Kongenialität behandelt gewünscht, die diesem Sänger angemessen gewesen wäre.

Eduard Künneckes „romantisches Singspiel" „Die lockende Flamme" hat man unter des Komponisten Leitung, mit Martina Wulf vom Hamburgischen Staatstheater (das übrigens im Funkstoff des Senders keine Rolle mehr zu spielen scheint) sozusagen in der Titelrolle, gehört, ohne sonderlich davon erbaut zu sein, wie der eigentliche Operettenstil hier weiter verunklart wird. Es ist schade, weil Künnecke bekanntlich ein sorgfältiger Arbeiter ist.

Hans Pfitzners Geburtstag wurde mit einer nachmitternächtlichen Aufführung des Klavierquintettes begangen; gefeiert darf man wohl nicht sagen, wenn die „Feier" auf eine Zeit angesetzt wird, wo der Hörer zu schlafen pflegt.

Dr. Walter Hapke.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die diesjährigen Bayreuther Festspiele sehen als Dirigenten Richard Strauß, Carl Elmendorff, Heinz Tietjen und Franz von Hoeßlin am Pult. Die Gesamtinszenierung liegt wieder in den Händen von Heinz Tietjen. Das Festspielorchester von 137 Mitgliedern steht unter Leitung von 137 Mitgliedern steht unter Leitung von Konzertmeister Prof. Edgar Wollgandt-Leipzig, der Festspielchor unter Prof. Hugo Rüdel-Berlin. An Solisten wirken mit im „Parsifal": Parsifal: Helge Roßwaenge; Kundry: Marta Fuchs; Amfortas: Herbert Janssen, Jaro Prohaska; Gurnemanz: Ivar Andrésen; Josef von Manowarda. Klingsor: Robert Burg; Titurel: Franz Sauer; Gralsritter: Fritz Marcks, Hans Wrana; Soloblumenmädchen: Franziska von Dobay, Irene Hoebink, Hildegard Weigel, Käthe Heidersbach, Irmingard Scheidemantel, Margery Booth; in den „Meistersingern": Hans Sachs: Rudolf Bockelmann, Jaro Prohaska; Walter von Stolzing: Max Lorenz; Eva: Maria Müller, Käthe Heidersbach; Magdalena: Ruth Berglund; Veit Pogner: Ivar Andrésen, Josef von Manowarda; Beckmesser: Eugen Fuchs; Kothner: Herbert Janssen; Vogelsang: Willy Störring; Nachtigall: Hans Wrana; Zorn: Gerhard Witting; Eißlinger: Gustav Rödin; Moser: Fritz Marcks; Ortel: Edwin Heyer; Schwarz: Franz Sauer; Foltz: Richard Ludewigs; im „Rheingold": Wotan: Rudolf Bockelmann, Jaro Prohaska; Fricka: Sigrid Onégin; Freia: Käthe Heidersbach; Erda: Carin Carlssohn; Woglinde: Frzka. v. Dobay; Wellgunde: Hildeg. Weigel; Floßhilde: Margery Booth; Loge: Fritz Wolff; Donner: Herb. Janssen, Jaro Prohaska; Froh: Mart. Kremer; Fasolt: Ivar Andrésen; Fafner: Jos. v. Manowarda; Alberich: Robert Burg; Mime: Erich Zimmermann; in der „Walküre": Siegmund: Franz Völker; Sieglinde: Maria Müller, Kirsten Flagstad; Wotan: Rudolf Bockelmann, Jaro Prohaska; Brünhilde: Frida Leider; Fricka: Sigrid Onégin; Hunding: Josef von Manowarda; Walküren: Melitta Amerling, Erna Aubel, Carin Carlssohn, Ruth Berglund, Lilly Neitzer, Grethe Kraiger, Margery Booth, Hanna Kerl; im „Siegfried": Siegfried: Max Lorenz; Brünhilde: Frida Leider; Wanderer: Rudolf Bockelmann, Jaro Prohasksa; Erda: Sigrid Onégin; Mime: Erich Zimmermann; Alberich: Robert Burg; Waldvogel: Käthe Heidersbach; Fafner: Josef v. Manowarda; in der „Götterdämmerung": Siegfried: Max Lorenz; Brünhilde: Frida Leider; Hagen: Josef von Manowarda; Gunther: Herbert Janssen, Jaro Prohaska; Alberich: Robert Burg; Gutrune: Kirsten Flagstad; Waltraute: Sigrid Onégin; I. Norn: Sigrid Onégin; II. Norn: Ruth Berglund; III. Norn: Melitta Amerling; Woglinde: Franziska von Dobay; Wellgunde: Hildegard Weigel; Floßhilde: Margery Booth.

Am 4. Juli dieses Jahres wird der bekannte deutsche Komponist Professor Heinrich Zöllner

80 Jahre alt. Aus diesem Anlaß veranstaltet die Stadt Freiburg i. Br., wo Zöllner seinen ständigen Wohnsitz hat, Anfang Juli ein viertägiges Zöllner-Fest unter dem Protektorat des Oberbürgermeisters Dr. Kerber. Das Fest beginnt mit Massenaufführungen sämtlicher Männerchöre, am zweiten Tage folgt ein Festkonzert im Stadttheater, das u. a. Zöllners Dritte Symphonie bringt, eine Kammermusikveranstaltung beendet den dritten Tag, und das Fest schließt mit einer Aufführung der Zöllnerschen Oper „Die versunkene Glocke" im Stadttheater. Die musikalische Leitung hat Kapellmeister F. Konwitschny.

„Neue deutsche Volksmusik Donaueschingen" ist die Bezeichnung für die zeitgemäße Fortsetzung der Donaueschinger Kammermusikfeste. Die erste Musikwoche wird im Herbst 1934 stattfinden. Alle Verleger und Komponisten sind zur Beteiligung aufgefordert. Näheres durch das Musikhaus Kanitz, Donaueschingen.

Die Nationalfestspiele im Weißenburger Bergtheater bringen in diesem Sommer neben Schauspielaufführungen Webers „Freischütz".

Der tschechoslowakische Sängerbund veranstaltete ein mehrtägiges Musikfest mit Werken von Smetana und Dvořak.

In Bad Oeynhausen findet vom 7. bis 9. August ein Niedersächsisches Musikfest statt. In Orchester-, Chor- und Kammermusikveranstaltungen will der musikalische Leiter Werner Gößling jungen Komponisten Niedersachsens das Wort erteilen. Außerdem ist geplant, neue Unterhaltungsmusik in den Kurkonzerten zu bieten.

Die nächstjährige Tagung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik wird, wie anläßlich des Florentiner Musikfestes beschlossen wurde, im September in Verbindung mit einem musikpädagogischen Kongreß in Karlsbad stattfinden.

Die in Kassel in Vorbereitung befindliche Spohr-Feier zum 150. Geburtstage des Meisters wurde nunmehr endgültig auf den 16. und 23. September festgelegt. An Festveranstaltungen sind vorgesehen: Sonntag, den 16. Sept., 11¹/₄ Uhr (Staatstheater) Kammermusikalische Morgenfeier: 1. Streichquartett op. 58 — 2. A-cappella-Chöre — 3. Gedächnisrede — 4. Klarinetten-Lieder — 5. Notturno für Harmoniemusik oder „Nonett"; Sonntag, den 23. Sept., 11¹/₄ Uhr (Staatstheater) Festkonzert: Ouvertüre zu „Faust" — Arien für Sopran aus „Jessonda" und „Faust" — Violinkonzert Nr. 15 — Symphonie „Die Jahreszeiten". Außerdem ist die Neueinstudierung der Oper „Jessonda" in Aussicht genommen. Mit der Feier wird im Foyer des Staatstheaters eine Spohrausstellung verbunden sein.

Die Mozart-Festwoche des Coburger Landestheaters (vom 28. 4. bis 6. 5.) war ein voller künstlerischer Erfolg. Es wurden die 3 bedeutendsten Opern Mozarts, „Figaro", „Don Juan", „Die Zauberflöte", als Festvorstellung mit bester Besetzung gegeben. Aus der Mozartschen Kammermusik spielte das Bochröder-Quartett in bester Wiedergabe das D-dur-Streichquartett und das Klarinetten-Quintett in A-dur. Dadurch, daß die Intendanz einmal Mozart als Schöpfer der deutschen Oper wie als Träger der deutschen Seele in musikalischer Formsprache herausgestellt hat, hat sie sich auch ein Verdienst um unser reines Deutschtum erworben. Tr.

Im Anschluß an das diesjährige Tonkünstlerfest des ADM in Wiesbaden findet eine Konferenz der Delegierten der europäischen Kulturländer statt, die einen Austausch der bodenständigen Werke anbahnen soll.

Kultusminister und Gauleiter Hans Schemm, der den Bayreuther Festspielen ein warmer Freund und Förderer ist, wendet sich in einem Rundschreiben an die deutsche Presse um Unterstützung der diesjährigen Festspiele durch Veröffentlichung aller diesbezüglichen Nachrichten.

Anläßlich der Kulturwoche in Gera gelangte im Festkonzert die Kleist-Ouverture von Richard Wetz unter Professor Heinrich Laber zur Aufführung; das Werk fand stärksten Beifall.

Der Lobeda-Bund der Chöre und Musikgilden veranstaltete Pfingsten ein 2. Pfingstsingen in Würzburg, bei dem Walter Reins drei neue Freiheitslieder, Armin Knabs zwei neue Frauenchöre „Deutschland stirbt nicht" u. Hans Langs „Deutscher Psalm" zur Erstaufführung kamen.

In Potsdam fand vom 5. bis 12. Mai eine erste Reichssingwoche der Deutschen Arbeitsfront gemeinsam mit der Deutschen Studentenschaft statt, deren Leitung bei Walter Hensel lag.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Das Städtische Orchester in Liegnitz feierte das Jubiläum seines hundertsten Sinfoniekonzertes. Das Orchester ist vor 15 Jahren von Karl Gerigk gegründet worden und bildet mit seiner Förderung deutscher Komponisten (Baußnern, Hausegger, Richard Wetz, R. Strauß, Reiters Goethe-Symphonie) einen wichtigen Aktivposten im Musikleben deutscher Mittelstädte.

Der Leiter der Landesmusikerschaft Bayern, Uffinger, wurde in den Verwaltungsbeirat der Reichsmusikkammer berufen. Sein Nachfolger als Landesleiter wurde Erich Kloß vom Reichssender München.

Das Düsseldorfer Sinfonie-Orchester wurde in ein „Orchester der Reichsmusikerschaft

Düsseldorf" umgewandelt. Die musikalische Leitung übernahm Carl Maria Artz.

Mitglieder der „Deutschen Bühne" erhalten 10% Ermäßigung beim Besuch der Bayreuther Festspiele.

In Warschau ist ein Verein „Friedrich Chopin-Institut" gegründet worden, der unter anderem ein Chopin-Museum, ein Chopin-Archiv und eine Chopin-Bibliothek schaffen will. Ferner ist eine vollständige wissenschaftlich redigierte Ausgabe sämtlicher Chopin-Werke geplant. In Konzerten und Vorträgen soll die Erinnerung an Chopin wach gehalten werden, und eine Zeitschrift wird der wissenschaftlichen Chopin-Forschung dienen.

Der Ausschuß für Urheber- und Verlagsrecht der Akademie für deutsches Recht hielt unter dem Vorsitz von GMD Dr. Kilpper seine zweite Sitzung ab. GMD Dr. Rich. Strauß nahm in einem Referat zu Fragen des Urheberrechts Stellung. Vor allem forderte er im künftigen Urheberrechtsgesetz Schutz unserer klassischen Musikwerke vor jeder Verunstaltung und jedem Mißbrauch. Weiter sprach er sich für die Einschaltung des Berufsstandes der Komponisten ins Urheberrecht aus. Die weiteren Beratungen befaßten sich eingehend mit der Frage, in welcher Weise die Reichskulturkammer mit ihren verschiedenen Fachkammern in das künftige Urheberrechtsgesetz einbezogen werden kann.

Der Präsident der Reichsmusikkammer teilt mit: Auf Grund der durch den Präsidenten der Reichskulturkammer getroffenen Entscheidung haben alle in Deutschland tätigen Theaterorchestermusiker, im Film tätigen Komponisten, Kapellmeister, Konzertsänger und sonstigen nachschaffenden Musiker unverzüglich die Mitgliedschaft der Reichsmusikkammer zu erwerben. Die Mitgliedschaft wird für die im Film tätigen Komponisten durch Eingliederung in den „Berufsstand der Deutschen Komponisten", für die übrigen Personen durch Eingliederung in den für sie zuständigen Fachverband „Reichsmusikerschaft" innerhalb der Reichsmusikkammer erworben. Die Zugehörigkeit zur Reichsmusikkammer entbindet die genannten Berufsgruppen von jeglicher Zugehörigkeit zu einer anderen Kammer.

Auf der Tagung aller Volksmusik treibenden Vereine, vertreten durch ihre Spitzenverbände, am 15. April in der Reichsmusikkammer, Berlin, wurde für die dem bisherigen Reichsverband für Chorwesen und Volksmusik, Fachgruppe II: Volksmusik angeschlossenen Vereine der „Reichsverband für Volksmusik e. V." mit dem Sitz in Berlin — Berlin-Charlottenburg 2, Hardenbergstraße 2 — gegründet und durch die Reichsmusikkammer als einziger Fachverband für das gesamte Volksmusikwesen anerkannt. Durch diese Regelung erhalten Volksmusik treibende Vereine und Laienorchester ihre rechtsfähige Vertretung in der Reichsmusikkammer und werden durch die Zugehörigkeit zum „Reichsverband für Volksmusik" mittelbare Mitglieder der Reichsmusikkammer.

Der Gelsenkirchener Musikverein feierte sein 50jähriges Bestehen mit zwei Festkonzerten unter Dr. Hero Folkerts.

In die Landesmusikerschaft Rheinland wurden berufen: Prof. Richard Trunk als Landespflegschaftsleiter für Chorleiter, KM Anton Stock als Landesfachschaftsleiter für Freistehende und Ensemble-Musiker, Prof. Hans Bachem als Landesfachschaftsleiter für katholische Kirchenmusiker, Kammermusiker W. Bernhoeft-Körner als Landespflegschaftsleiter für Rundfunkmusiker.

Auf Anordnung des Präsidenten der Reichsmusikkammer und des Reichsführers des Berufsstandes der Deutschen Komponisten ist der „Bund Hamburger Komponisten und Autoren (BEHAKA.)" aufgelöst worden. Den Mitgliedern des genannten Bundes wurde verboten, sich unter anderem Namen wieder zusammenzuschließen.

Der Breslauer Lehrer-Gesangverein (Ltg. Wilhelm Sträußler) trat kürzlich mit einem verdienstvollen Konzert vor die Öffentlichkeit, bei dem Brahms' Fest- und Gedenksprüche für 8st. gem. Chor, Wilhelm Rinkens' Drei Madrigale f. 3st. Männerchor, Arnold Mendelssohns Gesänge auf Texte von Goethe f. 6—8st. gem. Chor zur Breslauer und Rich. Trunks „Feier der neuen Front" f. Männerchor zur ostdeutschen Erstaufführung kamen.

Der Deutsche Sängerbund wählte auf seiner Berliner Führertagung Oberbürgermeister Meister aus Herne zum Bundesführer, H. Bongard-Saarbrücken zum Stellvertreter.

Die Musikstelle des Zentral-Instituts für Erziehung und Unterricht in Berlin veranstaltet vom 2.—8. Juli in Bischofswerder b. Liebenwalde/Mark ein Singlager für junge Lehrer, das sich mit dem Thema „Volkslied und Nationalpolitische Erziehung" befaßt. Die Leitung liegt in den Händen von Walter Pudelko, Gerhard Schwarz und August Sander. Auskunft erteilt das Zentralinstitut Berlin W 36, Potsdamerstr. 120.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Hochschule für Musik in Stuttgart veranstaltete zu Ehren des 75jährigen Prof. Ernst H. Seyffardt ein Konzert mit eigenen Kompositionen, darunter die Kantate „Aus Deutschlands großer Zeit".

Oscar Esplà, Professor am Konservatorium in Madrid, hielt auf Einladung des Romanischen Seminars der Berliner Universität einen Vortrag über die gegenwärtige spanische Musik.

Hochschulassistent Dr. Herbert Biehle hält im Sommersemester gebührenfreie Vorlesungen über „Das deutsche Lied als Gesangsproblem" im Berliner Institut Biehle, Salzufer 11.

Die Tänzerin Palucca, die zu einer Amerikatournee aufgefordert wurde, veranstaltet in Dresden in den Sommermonaten ab Juni Sommerkurse.

Das Musikhistorische Institut in Frankfurt a. M. veranstaltete eine umfangreiche Ausstellung, die neben einer bemerkenswerten Reihe handschriftlicher Kompositionen alter Meister historische Musikinstrumente, wertvolle Erstausgaben (u. a. Leopold Mozarts berühmte Violinschule) und denkwürdige Dokumente, darunter das Programm der deutschen Uraufführung von „Don Juan" (Frankfurt 1789) aufweist. Eine Sonderschau gibt einen Überblick über die gesamte Frankfurter Theater- und Musikgeschichte.

Das Sternsche Konservatorium (Berlin) eröffnete im Mai eine Abteilung „Schule zur Pflege deutscher Volksmusik" unter Leitung von Ernstguido Naumann. Hier wird zum ersten Male der Laie planmäßig auf einem Volksinstrument (Laute, Bandonion, Mundharmonika usw.) ausgebildet, die Lehrzeit beträgt zwei Jahre, obligatorisch ist damit die Ausbildung in theoretischen Elementarfächern verbunden. Ein besonderer Kursus erzieht zu Laiendirigenten, ein weiterer bildet Lehrkräfte für Volksmusikinstrumente heran.

Die Berliner Staatl. Musikhochschule (Ltg. Prof. Dr. Fritz Stein) hat politische Schulungskurse eingerichtet, die für alle Studenten obligatorisch sind.

Im Juni veranstaltet Felix Weingartner, der Leiter des Baseler Konservatoriums den 6. Meisterkursus für Dirigenten. Dem jungen, an dem Kursus teilnehmenden Dirigenten steht unter anderem ein vollbesetztes Orchester zur Verfügung, und ferner hat er Gelegenheit Konzerte vor Presse und Publikum zu veranstalten.

Die Dirigenten- und Musikkurse im Mozarteum in Salzburg haben für den kommenden Sommer den Maestro für italienischen Gesang Vittorino Moratti verpflichtet. Außerdem werden im Gesang wie bereits in den früheren Jahren Beatrice Sutter-Kottlar-Frankfurt und Emma Wolff-Dengel-Halle/S. unterrichten.

Vom 1. Mai ab ist dem städt. subv. Konservatorium der Musik in Heidelberg als neuer Zweig der Berufsausbildung ein Chorleiterseminar angegliedert. — Durch den ungeheuren Aufschwung der Chorgesangsbewegung in den letzten Jahren werden an den musikalischen Leiter jedes Vereines immer größere Anforderungen gestellt werden müssen. Soll das ganze Chorwesen den volkserzieherischen Wert behalten, soll aus dem Chorgesang eine neue Blüte deutscher Volksmusikkultur entstehen, so zwingt eben diese Entwicklung jedes verantwortungsbewußte Musikinstitut, sich der Erziehung eines allseitig gebildeten Chorleiternachwuchses anzunehmen. — In dieser Erkenntnis eröffnet das Heidelberger Konservatorium eine Chorleiterklasse. Eine systematische und künstlerische Ausbildung in allen praktischen und theoretischen Gebieten der Musik gibt denen, die den Beruf des Chorleiters ergreifen wollen Gelegenheit, sich für die staatliche Prüfung nach den Bestimmungen des Ministeriums für Kultus und Unterricht vorzubereiten. In besonderen Kursen wird auch den schon tätigen Chormeistern die Möglichkeit gegeben, ihre musikalische Ausbildung zu erweitern und zu vervollkommnen.

Die staatliche Privatmusiklehrerprüfung am städtischen Konservatorium Dortmund haben zu Ostern bestanden: Hanna Panke aus Hamm, Klavier; Schwester Edith Petrich aus Bethel, Orgel; Kurt Schulte, Bochum-Werne, Orgel; Robert Bendler, Essen, Orgel und Klavier; Karl Lorenz, Unna, Klavier; Emmi Mathias, Dortmund, Klavier; Albert Wilms, D.-Mengede, Klavier; Grete Justus, Dortmund, Klavier; Sophie Esser, Wanne-Eickel, Klavier; Lini Herbrecht, Unna, Klavier.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Weimar veranstaltete kürzlich eine Arbeitstagung thüringischer Schulmusiklehrer, bei der u. a. Prof. Dr. F. Oberborbeck über „Musik im Leben" und Prof. R. Wetz über „Webers Freischütz und seine Bedeutung für die deutsche Oper und das deutsche Volk" sprachen. Zur Aufführung kamen Boccherinis Streichquintett, Bernhard Kleins Sonate für Klavier und Hermann Zilchers Deutsches Volksliederspiel 1. und 3. Teil.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg feierte den 70. Geburtstag Richard Strauß' mit einem ausschließlich dem Meister gewidmeten Konzertabend. — Ferner geht uns die Nachricht zu, daß die im Aprilheft erwähnte Aufführung von Alfons Stiers „Missa solemnis" durch die genannte Schule nicht, wie gemeldet, von Prof. Keller, sondern von Studienrat Eduard Eichler geleitet wurde.

Das Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig veranstaltete kürzlich eine Sigfrid Karg-Elert-Gedächtnisstunde mit Werken des vor einem Jahre verstorbenen Komponisten.

Die Aschaffenburger Städtische Musikschule (Leitung Direktor Hermann Kundigraber)

verſendet ſoeben einen Bericht über das Schuljahr 1933/34, der aus den beigegebenen Programmen der öffentlichen Konzerte des letzten Winters erkennen läßt, daß die Schule einen weſentlichen Faktor im Muſikleben der Stadt ausmacht. Die Schülerzahl betrug in der Berichtzeit 169.

KIRCHE UND SCHULE

Die neue Orgel in der Maximilianskirche zu Düſſeldorf, die mit ihrem ſchönen barocken Orgelſtuhl voll klingender Kupferpfeifen ein Prunkſtück des alten Renaiſſancebaues am Rhein iſt, ſoll jetzt vollendet werden. Das Werk erhält drei Manuale und Pedal. Sämtliche Pfeifenwerke ſtehen auf Schleifenwindladen. Mit der Konſtruktion und der Berechnung der Pfeifenmenſuren wurde Hans Henny Jahnn beauftragt.

Der Dresdner Kreuzkirchenchor (Leitung Rud. Mauersberger) bringt in nächſter Zeit als Erſt- bzw. Uraufführungen Hugo Diſtlers „Singet dem Herrn“, „Deutſche Konzerte“ von H. Schütz, achtſtimmige Motette von Hans Fährmann, g-moll-Meſſe von Kurt Striegler, Motetten von Thiele, Thieme und Kunze, und am 2. Juni anläßlich der Reichstheaterwoche eine Veſper mit Werken von H. Schütz und R. Strauß.

Anläßlich der Weihe der renovierten Kirche zu Pomßen (zwiſchen Leipzig und Dresden) durch den ſächſiſchen Landesbiſchof weihte Prof. Friedrich Högner die durch die Firma Alfred Schmeißer (Rochlitz, Sa.) erneuerte Orgel der Kirche wieder ein. Dieſe Orgel iſt 1670 von Gottfried Richter in Döbeln erbaut und iſt damit die älteſte Kirchenorgel Sachſens.

Die Kantorei des Kirchenmuſikaliſchen Inſtituts zu Leipzig wird unter Leitung von Kurt Thomas auf Einladung einer Reihe ſiebenbürgiſcher und jugoſlaviſcher Städte in 15 Abendmuſiken alte und neue deutſche Chormuſik dort zu Gehör bringen.

Curt von Gorriſſens Oſterkantate op. 8 kam zu mehrfachen erfolgreichen Aufführungen, ſeine Orgel-Paſſacaglia op. 12 gelangte unter Domorganiſt Horſt Schneider-Bautzen zur wohlgelungenen Ur-Aufführung, und wurde auch kürzlich in der Leipziger Johanniskirche durch Willy Stark geſpielt.

In Landau kam am Karfreitag Bachs Matthäuspaſſion durch die vereinigten Erwachſenen- und Schulchöre unter MD Karl Meiſter zur ausgezeichneten Wiedergabe.

Organiſt Georg Winkler-Leipzig bot im Rahmen ſeiner Orgelvorträge in der Andreaskirche zu Leipzig wertvolle Werke alter Meiſter.

PERSÖNLICHES

GMD Arthur Rother-Deſſau wurde nach einem von Preſſe und Publikum ungewöhnlich günſtig aufgenommenen Gaſtſpiel als Dirigent der Opern „Tannhäuſer“ von Richard Wagner und „Fidelio“ von Beethoven vom Intendanten Wilh. Rode an die Reichsoper Berlin (früher Städtiſche Oper Charlottenburg) für die Dauer von drei Jahren verpflichtet.

Hugo Röhr, Dirigent an der Münchener Staatsoper und Lehrer an der Akademie der Tonkunſt, tritt in den Ruheſtand.

Paul van Kempen, der hochbegabte Dirigent der „Deutſchen Muſikbühne“, übernimmt als Nachfolger des verſtorbenen Werner Ladwig die Leitung der Dresdner Philharmonie.

Dr. Hans Schmidt-Iſſerſtedt wurde muſikaliſcher Leiter der Wanderoper „Deutſche Muſikbühne“.

Luiſe Willer, die langjährige erſte Altiſtin an der Münchner Staatsoper, wurde in gleicher Eigenſchaft an das Deutſche Opernhaus (Berlin) verpflichtet. Als ihre Nachfolgerin wurde Maria Olſzewska an die Münchener Staatsoper berufen.

Nach einer Mitteilung der Leitung des Amſterdamer Concertgebouws wird Willem Mengelberg nach ſeiner Wiederherſtellung die Leitung des Conzertgebouw-Orcheſters wieder übernehmen.

Erich Fiſch, Intendant der Königsberger Oper, iſt zurückgetreten. Ihn vertritt bis Ende der Spielzeit Ewald Lindemann.

Dr. Edgar Groß (Lübeck) wurde Intendant des Aachener Stadttheaters..

Der preußiſche Kultusminiſter Ruſt hat die Profeſſoren Dr. h. c. Graener und Trapp zur Verwaltung von Meiſterſchulen für muſikaliſche Kompoſition bei der Akademie der Künſte in Berlin berufen.

Der frühere Leipziger Operndirektor Walther Brügmann (zuletzt Spielleiter an den Münchener Staatstheatern) wurde von Reichsminiſter Dr. Goebbels als Leiter des vom Reich übernommenen „Theater des Volkes“ (Großes Schauſpielhaus) nach Berlin berufen.

Hans Smarowsky (Gera) wurde als erſter Kapellmeiſter für das Hamburger Staatstheater und Philh. Staatsorcheſter verpflichtet.

Hanns Schulz-Dornburg hat die Leitung der Berliner „Plaza“, die Singſpielveranſtaltungen durchführte, niedergelegt.

Der Rat am Landgericht Würzburg Dr. Armin Knab, der bekannte Komponiſt, wurde auf ſein Anſuchen wegen nachgewieſener Dienſtunfähigkeit auf die Dauer eines Jahres in Ruheſtand verſetzt.

Franz von Hoeßlin wurde von Winifred Wagner und Generalintendant Tietjen eingeladen,

NEUESTE KONZERTWERKE

Kurt Atterberg

Suite pastorale für kleines Orchester . . . . op. 34

Victor Hruby

Variationen über ein eigenes Thema für Orchester

Karl Marx

Passacaglia für großes Orchester

Gottfried Müller

Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied »Morgenrot, Morgenrot« für großes Orchester . . . . op. 2

Sigfrid Walther Müller

Sieben deutsche Tänze u. Fuge für kleines Orchester . . . . op. 49

Günter Raphael

Variationen über eine schottische Volksweise für kleines Orchester . . . . op. 23

Divertimento für Orchester op. 33

Miklós Rózsa

Serenade für kleines Orchester op. 10

Karl Thieme

Erzgebirgische Suite für Orchester . . . . op. 12

Fünf Skizzen für Orchester op. 18

Fünf Variationen über ein Thema von Paul Hindemith für Orchester . . . . op. 21

Kurt Thomas

Serenade f. kl. Orchester op. 10

Erste Spielmusik (Suite) für Schülerorchester . . . . op. 18a

Gottfried Müller: Deutsches Heldenrequiem

nach Worten von **Klaus Niedner**

für vierstimmigen Chor und großes Orchester op. 4

Die Uraufführung findet auf dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Wiesbaden am 6. Juni d. J. unter Karl Elmendorff statt

Zu beziehen durch jede Musikalien- und Buchhandlung

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

in diesem Jahr die musikalische Vorbereitung der Neuinszenierung des „Parsifal“ in Bayreuth zu übernehmen und drei Aufführungen zu dirigieren.

Rudolf Scheel, Oberregisseur der „Deutschen Musikbühne“, wurde in gleicher Eigenschaft an die Städtischen Theater Duisburg-Bochum berufen.

Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda hat Rolf Ziegler, bisher Leiter des Stadttheaters Eisenach, als Intendant der Städtischen Theater in Gladbach-Rheydt bestätigt.

Zum Intendanten des „Städtebundtheaters“ in Neuß (Rheinland) wurde Robert Sawallich ernannt, der bisher dort Dramaturg und Stellvertreter des Intendanten war.

An Stelle von Direktor Ernst Bornstedt, der anfangs Mai ausschied, hat der Regisseur Hermann Nissen die Leitung des Stadttheaters Flensburg übernommen.

MD Kurt Barth aus Flensburg wurde als Dirigent nach Bad Pyrmont berufen. Ein verdienter Aufstieg eines berufenen Künstlers und Kulturpioniers.

Nach Mitteilung der „Neuen freien Presse“ übersiedelt der Berliner Tenor Charles Kullmann nach Wien, wo er für 56 Abende an die Oper engagiert ist.

Fedor Schaljapin beabsichtigt wieder einmal, sich ins Privatleben zurückzuziehen. Diesmal will er Tirol zum Aufenthalt erwählen.

Sir Henry Walford Davies wurde als Nachfolger Elgars zum kgl. Hofkapellmeister ernannt.

Der Münchener Baßbariton Oskar Grauert wurde an die Pfalzoper Kaiserslautern verpflichtet.

Dr. Hans Severus Ziegler wurde zum Stellvertretenden Generalintendanten in Weimar ernannt.

Unser Mitarbeiter Dr. Hans Joachim Zingel wurde auch in diesem Jahre wieder als Harfenist der „Bayreuther Festspiele“ verpflichtet.

Der städtische Musikdirektor Hans Gahlenbeck-Kiel wurde in Anerkennung seiner Verdienste um das dortige Musikleben zum Generalmusikdirektor ernannt.

Die kürzliche Meldung, daß GMD Heinz Dressel zum Intendanten des Lübecker Stadttheaters ernannt worden sei, trifft, wie wir inzwischen hören, nicht zu. Vielmehr wurde Robert Bürkner, bisher in Frankfurt/O. auf den dortigen Intendantenposten berufen. Der neue Intendant hat die Absicht, Gerhart Schjelderups nachgelassene Oper „Drei Nächte“ dort zur Ur-Aufführung zu bringen.

Dr. Götz Mayerhofer-München wurde zum Fachwart für Bayern des kürzlich in Duisburg unter dem Ehrenvorsitz von Prof. Dr. Paul Graener, Prof. Max Trapp, Prof. Richard Trunk, Prof. Dr. Hermann Unger und Prof. Julius Weismann ins Leben gerufenen Arbeitskreises nationalsozialistischer Komponisten bestellt. Anschrift: München, Römerstr. 4/o.

Dr. Fritz Tutenberg wurde von Intendant Egon Schmid als stellvertretender Intendant an die reichswichtigen Freilichtspiele Wunsiedel/Rudolstadt/Weißenburg ab 23. Mai berufen.

Prof. Georg A. Walter wird vom Herbst ab neben seiner Stuttgarter Tätigkeit eine umfassende Lehrtätigkeit in Berlin aufnehmen.

Geburtstage.

Adolf Wallnöfer, bekannter Wagnersänger und Komponist, wurde 80 Jahre alt.

Richard Dannenberg, Konzertsänger in Hamburg, Chordirigent, Organist, wurde 80 Jahre alt.

Prof. Ernst H. Seyffardt, Lehrer und Komponist in Stuttgart (am bekanntesten die Kantate „Aus Deutschlands großer Zeit“), wurde 75 Jahre alt.

Friedrich Strathmann, Kammersänger in Weimar, namhafter Gesangspädagoge, erlebte seinen 70. Geburtstag.

Hans Hielscher, der bekannte Breslauer Balladen-Sänger und Gesangspädagoge, wurde 60 Jahre alt.

Carl Clewing, Schauspieler und Sänger, Professor an der Berliner Musikhochschule, feierte seinen 50. Geburtstag.

Am 20. Mai feierte Prof. Cornelius Preiß in Linz seinen 50. Geburtstag. Er wurde über seinen engeren Wirkungskreis in Linz, wo er das Amt des Musiklehrers an der Bundes-Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalt bekleidet, hinaus, als Vertreter namhafter musikalischer Körperschaften auf internationalen Musikkongressen bekannt. Derzeit ist er Vorstand der Linzer Mozartgemeinde und der Gesellschaft für Haus- und Schulmusik. Aus seiner Feder erschienen Musikerbiographien von Volkmann, Millöcker, Mendelssohn, L. C. Seydler, Jos. Drechsler, R. Stöhr, Karl Zeller, mehrere Opernführer, Meyerbeerstudien, Monographien über das Dachsteinlied, Spezialarbeiten über Mozart in Linz und Oberösterreich, über J. Haydn, den Musikgeschichtsunterricht, den deutschen Volksgesang und Beiträge zur Geschichte der Musik in Oberösterreich und Steiermark. Von seinen Kompositionen seien genannt: vier deutsche Singmessen, das Te Deum, die lateinische Aloisius-Messe, Melodramen, Violinstücke und eine Weihnachtssuite für Orchester.

Lieder im Repertoire fast aller bekannten Sänger und Sängerinnen!
mit Klavierbegleitung

STRAUSS, RICH., Ständchen (h. m. t.)	je 1.80
— — Heimkehr (h. m. t.)	je 1.80
SCHAUB, op. 6. Sechs Lieder (h.)	3.—
1. Frühlingslied, 2. Es ist eine alte Stadt, 3. Sehnsucht, 4. Du und ich, 5. Dem Geliebten, 6. Du bist die Macht.	
REZNICEK, Drei Lieder (h. m.)	je 3.—
einzeln	je 1.80
1. März: Der Himmel blaut (Dr. Owiglaß), 2. Denk es, o Seele: Ein Tännlein grünet wo (Mörike), 3. Der Glückliche: Ich hab' ein Liebchen lieb (Eichendorff).	
MOSZKOWSKI, Liebe kleine Nachtigall (op. 15 Nr. 2, Berühmte Serenade). Neu! (h. m.)	je 1.80
KAUN, Der Sieger (h. m. t.)	je 1.80
HENSCHEL, Morgenhymne (h. m. t.)	je 1.80
HAUSEGGER, Säerspruch (m.)	je 1.80
GRAENER, op. 83. Wilh. Raabe-Lieder (h.)	je 3.—
Inh.: 1. Wunsch und Vorsatz: Kein Tor, kein Türchen, 2. Ein Brieflein für meinen Schatz, 3. Osterhas': Sprang der Osterhas', 4. Es bricht hinein die dunkel Nacht, 5. Volkslied: O Lieb, blas' auf die Flamm'.	
FLEISCHMANN, Ach nur zu Zweien (Frühlingsreigen) (h. m. t.)	je 1.80
DVORAK, Eine kleine Frühlingsweise. (Berühmte Humoreske.) Neu! (h. m.)	je 1.80
BOHM, Still wie die Nacht (h. m. t.)	je 1.80

D. Rahter / N. Simrock / Anton J. Benjamin A.-G.
Leipzig C 1, Täubchenweg 20. Gegr. 1818

PAUL GRAENER'S

SINFONIA BREVE

Ein feingezeichnetes, ganz auf Singen und Klingen eingestelltes Werk. Germania.

. . vielleicht das einzige Konzertwerk unserer Zeit, das nicht nur im Thematischen und Formalen, sondern im Seelischen dem klassischen Stil gerecht wird. Das Orchester.

. . sehr dankbare, vornehm wirkende Musik. Der Reichsbote.

. . letzte Weisheit, letzte Erkenntnis und die ganze Reife seiner Künstlerschaft. Vossische Zeitung.

. . ein mit erlesenem Geschmack hingesetztes sinfonisches Kleingebäude. Allgemeine Musikzeitung.

Eulenburgs kleine Partitur-Ausg. Nr. 520 M. 1.50

Orchester-Material käuflich oder leihweise

Preis nach Vereinbarung.

Ernst Eulenburg, Leipzig C. 1
Königstraße 8

Neuerscheinung

Arabesken

über Themen des Walzers

An der schönen blauen Donau

von Johann Strauß

Für Piano von Schulz-Evler.

Eingerichtet für **2 KLAVIERE** von

OSWIN KELLER

Preis pro Exemplar RM 3.50

Zur Aufführung sind 2 Exempl. erforderlich

Zu beziehen
durch jede Musikalienhandlung

Musikverlag
August Cranz G. m. b. H. Leipzig

Herr Kapellmeister,

Sie suchen Werke
bester Unterhaltungsmusik!

Verlangen Sie zur unverbindlichen Ansicht die Partituren von

THEODOR BLUMER

op. 68 **„Heiteres Spiel"**
(8 Min.)

op. 72 **„Deutsche Volkslieder-Fantasie"**
(16 Min.)

sowie dem neuesten Werk von

CLEMENS SCHMALSTICH

op. 103 **„Amor u. Psyche"**
Eine Liebesgeschichte in 5 Bildern
(17 Min.)

Musikverlag
Wilhelm Zimmermann
Leipzig C 1

Zum 70. Geburtstage von J. V. von Wöß am 13. Juni, zum 60. Geburtstage von GMD Dr. Georg Göhler am 29. Juni und zum 60. Geburtstage von Prof. Dr. Th. W. Werner-Hannover am 8. Juni verweisen wir auf die ausführlicheren Beiträge im „Kreuz und Quer" dieses Heftes.

Todesfälle.

† Prof. Dr. Max Friedländer, führender Musikwissenschaftler, Volksliedforscher, Dozent an der Berliner Universität im Alter von 82 Jahren.

† Antoniette Giannini, Mutter der Dusolina Giannini, selbst musikausübend, in Philadelphia am 17. April.

† August Jung, Komponist und Musikpädagoge in Hamm i. W.

† Marta Brandstäter, bekannte Persönlichkeit des Danziger Musiklebens und Konzertsängerin.

† Jan Mergelkamp, Heldenbariton des Stettiner Stadttheaters, im Alter von 65 Jahren.

† Rudolf Kühnhold, Kammermusiker in Hannover, der noch unter Rich. Wagner und Hans von Bülow gespielt hat, im 93. Lebensjahr.

† Prof. Rudolph Grabofsky, Lehrer an der Sondershäuser Hochschule, 67 Jahre alt.

† in Wien am 10. April im 64. Lebensjahre, Wilhelm August Jurek, der Komponist des weit über Österreich hinaus bekannt und beliebt gewordenen „Deutschmeistermarsches", der als Defiliermarsch des hochberühmten alten österreichischen Infanterie-Regiments der „Hoch- und Deutschmeister Nr. 4" wohl einer der bekanntesten und besten unter den neueren österreichischen Militärmärschen geworden und bis heute geblieben ist.

BÜHNE

Friedrich Klofes Märchenoper „Ilsebill" ist für die Spielzeit 34/35 zur Aufführung an den Bühnen Köln, Braunschweig, Duisburg und Freiburg i. Br. aufgenommen. GMD Friderich in Darmstadt plant eine Aufführung seines großen Oratoriums „Der Sonne-Geist". Konzertaufführungen anderer Werke sind zunächst in Rostock, Dessau, Bielefeld und Plauen in Aussicht genommen.

Das Stadttheater in Liegnitz wird in der nächsten Spielzeit wieder Opernaufführungen bringen.

In Stuttgart wurde eine Württembergische Musikbühne gegründet, die dem werktätigen Volke des württembergischen Landes durch Aufführung guter Opern und Operetten Unterhaltung und Erbauung bringen will. Der Leiter der neuen Bühne ist Artur Heeß-Willrett.

Nach einer Mitteilung des „Hamburger Tageblatts" wird in diesem Jahre in Deutschland eine Oper des römischen Komponisten Vittorio Giannini, Bruder der Dusolina, uraufgeführt.

An die Wiener Oper sind Dusolina Giannini, Lauri Volpi und wahrscheinlich auch Gigli zu Gastspielen verpflichtet worden, während ein Vertrag mit Schaljapin nicht zustande kam.

Augsburg spielt auf seiner Freilichtbühne vor dem Roten Tor vom 14. Juli bis 15. August Wagners „Lohengrin", Bizets „Carmen", Puccinis „Turandot", Mascagnis „Cavalleria rusticana".

Im Stadttheater des kleinen Ortes Schweidnitz in Schlesien wurde die Oper „Orpheus" von Gluck aufgeführt. Hut ab vor solchem ernsten Kunstbekenntnis!

Paul Graeners „Friedemann Bach" ist die letzte Saisonneuheit in Aachen.

In Graz kam kürzlich Wilhelm Kienzls Neubearbeitung seiner Oper „Don Quichote" im Rahmen der Maifestspiele zur ersten Aufführung. Das Werk hatte einen außerordentlichen Erfolg, der anwesende Komponist wurde stürmisch gefeiert.

Die Ende des Krieges in Breslau uraufgeführte Oper „Aebelö" von J. G. Mraczek wird im kommenden Winter im Opernhaus zu Hannover zur Aufführung kommen.

Shakespeares Lustspiel „Was ihr wollt" kam in einer von Arthur Kusterer bearbeiteten Opernfassung am Badischen Landestheater in Karlsruhe zur erfolgreichen Ur-Aufführung.

Kammersänger Toni Weiler (Magdeburg) sang bei der Uraufführung von H. H. Dransmanns Oper „Münchhausens letzte Lüge" am 18. Mai im Stadttheater Dortmund die Titelrolle.

Lortzings „Casanova" hatte bei der Braunschweiger Ur-Aufführung, unter der Leitung des Bearbeiters Dr. Fritz Tutenberg, einen starken Erfolg. Im Anschluß an diesen Erfolg wurde Dr. Fritz Tutenberg eingeladen, in Chemnitz eine Neuinszenierung von Puccinis „Turandot" für den 1. Pfingstfeiertag zu übernehmen.

Das Nassauische Landestheater in Wiesbaden wurde wieder in staatliche Verwaltung übernommen und führt fortab die Bezeichnung Staatstheater Wiesbaden.

Wie den New Yorker Blättern aus St. Louis (Missouri) berichtet wird, hat diese Stadt ein gewaltiges neues Opernhaus erstellt, das 5000 Plätze aufweist. Es wurde dieser Tage mit der Aufführung der „Aïda" eingeweiht. Die Titelrolle lag in den Händen Elisabeth Rethbergs, während die Rolle des Radames von Giovanni Martinelli gesungen wurde.

Der Stadtrat in Brünn beschloß den Bau eines deutschen Theaters.

Soeben erschienen:

Willy Rehberg

Neuer Etüdengang

für Klavier

Eine Sammlung progressiv geordneter Etüden vom

ersten Anfang bis zur Mittelstufe

Heft I Elementarstufe Ed. Schott Nr. 2351
Heft II Mittelstufe Ed. Schott Nr. 2352
je M. 1.80

Die beiden Hefte enthalten 91 Etüden und Übungen von Behrens, Bertini, Biehl, Burgmüller, Cramer, Czerny, Duvernoy, Gretchaninoff, Gurlitt, J. Haas, Hummel, Immetsberger, Köhler, Kullak, Lebert-Stark, Le Couppey, Loeschhorn, E. Pauer, C. Reinecke, Hch. K. Schmid, M. Seiber, P. Zilcher u. a.

Zum erstenmal in zwei Heften das für einen fortschrittlichen Unterricht notwendige Etüdenmaterial. Prof. Willy Rehberg hat dank seiner überlegenen Kennerschaft und pädagogischen Erfahrung diese Aufgabe in hervorragender Weise gelöst: alle wichtigen Etüden-Gattungen im Extrakt, progressiv geordnet. Spezialübungen am Fuß jeder Seite bieten alle Möglichkeiten zur Anpassung des Stoffes an die Individualität des Schülers, zur anregenden Selbstwahl immer neuer Übungsvarianten.

Innerhalb des technischen Stufenganges würde die Sammlung etwa die Stelle der ersten sechs Hefte der berühmten „Etüdenschule" v. O. Thümer einnehmen

Das Studienwerk für jeden Lehrer, der seine Schüler rasch und sicher fördern will.

Ausführlicher Prospekt kostenlos

Die vielgebrauchten Studien-Ausgaben von Willy Rehberg für den fortschrittlichen Klavier-Unterricht siehe Edition Schott-Katalog u. Sonderverzeichnisse

B. Schott's Söhne, Mainz

In meinem Verlag erschien von

Richard Strauß

ORCHESTERWERKE

	RM
Op. 4. Suite für 13 Blasinstrumente	
Op. 40. Ein Heldenleben für groß. Orch. Handpart.	5.—
Op. 60. Orchestersuite zum „Bürger als Edelmann" f. kleines Orch. Handpart.	4.—
Op. 64. Eine Alpensinfonie f. gr. Orchester. Handpart.	6.—
Couperin-Tanzsuite f. kl. Orch. Handpart.	4.—

MÄNNERCHÖRE

Op. 42. Nr. 1. Liebe. Partitur	1.50
Jede Stimme	—.40
Op. 42. Nr. 2. Altdeutsches Schlachtlied. Partitur	2.50
Jede Stimme	—.60
Op. 76. Die Tageszeiten (Der Morgen. Mittagsruh. Der Abend. Die Nacht.). Ein Zyklus für Männerchor u. Orch. nach Gedichten von Jos. von Eichendorff. Klav.-Auszug	10.—
Handpart.	3.—

Die „Tageszeiten" gelangen auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest in Wiesbaden zur Aufführung.

LIEDER

Op. 41. Fünf Lieder. Text deutsch u. engl.

Nr. 1. Wiegenlied (auch mit Orch.)	2.50
Nr. 2. In der Campagna	1.50
Nr. 3. Am Ufer	1.50
Nr. 4. Bruder Liederlich	2.—
Nr. 5. Leise Lieder	1.50

Ausgaben hoch und tief.

DIE NEUESTEN LIEDER DES MEISTERS SIND:

Op. 77. Gesänge des Orients. Text deutsch, engl. u. franz.

Nr. 1. Ihre Augen	2.—
Nr. 2. Schwung	2.50
Nr. 3. Liebesgeschenke	2.50
Nr. 4. Die Allmächtige	2.50
Nr. 5. Huldigung	3.—

Ausgaben hoch, mittel, tief.

BEARBEITUNGEN für ORCHESTER bzw. SALONORCHESTER

Op. 41. Nr. 1. Wiegenlied (mit Violinsolo) S. O.	2.50
Op. 76. Nr. 1. Der Morgen. Orch.	6.—
S. O.	3.50
Nr. 2. Mittagsruh. Orch.	5.—
S. O.	3.—
Nr. 3. Der Abend. Orch.	5.—
S. O.	3.—
Nr. 4. Die Nacht. Orch.	7.50
S. O.	4.—

Bitte meine Spezialverzeichnisse zu verlangen. Ansichtssendungen bereitwilligst.

F. E. C. LEUCKART, LEIPZIG C 1
Gegr. 1782 Egelstr. 8

KONZERTPODIUM

Ernst Peppings „90. Psalm" für Chor wird in diesem Sommer von Universitätschören in Leipzig und Berlin aufgeführt.

Die Eisenacher Sängerschaft veranstaltete unter Leitung von Dr. F. Haubold ein Gedächtniskonzert für Wilhelm Rinkens.

Der Straßburger Madrigalchor brachte Hugo Distlers „Choralpassion" zu erfolgreicher Aufführung unter Leitung von MD E. Stricker.

Die Hirschberger Singakademie feierte ihr 50jähr. Bestehen durch ein Festkonzert.

Prof. Gust. Havemann hat Hermann Zilcher eingeladen, am 10. Juni in Berlin anläßlich der dortigen Musikwochen in einem Festkonzert sein letztveröffentlichtes Orchesterwerk „Tanzfantasie" op. 71 zu dirigieren.

Prof. Julius Dahlke veranstaltete in Berlin zugunsten des Studentenhilfswerkes einen Mozart-Abend, der sehr erfolgreich verlief.

Der Konservatoriums-Chor Jena brachte die Matthäuspassion von Schütz in einer eindrucksvollen Wiedergabe zu Gehör. Solisten waren Wilh. Ulbricht-Leipzig (Evangelist), der einen allseitigen Erfolg errang und Fritz Hering (Christus), ein hoffnungsvoller Schüler Reinh. Gerhardts. Prof. Eickemeyer begleitete die Rezitative auf der Orgel, während der Chor a cappella sang. Die Leitung der Aufführung lag in den Händen Prof. Briegers.

Das Städtische Orchester Bielefeld (Ltg. MD Werner Gößling) gestaltete sein 8. Sinfoniekonzert zu einer Richard Strauß-Feier.

Der Musikverein Kaiserslautern (Ltg. Rudolf Barbey) sang kürzlich nach Werken von Bach, Brahms, Händel, V. Lachner, Fr. Hegar die „Feier der neuen Front" von Richard Trunk.

Das städtische Orchester Essen (Ltg. Johannes Schüler) veranstaltete einen Hans Pfitzner-Abend, bei dem der Komponist sein Konzert für Klavier mit Begleitung des Orchesters op. 31 (Solistin Dorothea Braus) selbst leitete.

Anton Bruckners Neunte Symphonie erklang kürzlich in einem Konzert der Württembergischen Staatstheater zu Stuttgart unter GMD Carl Leonhardt.

Hans Wedigs Passionskantate für 2 Soli, gem. Chor und Orchester kam am 8. Mai unter MD Johannes Schüler in Essen zur Ur-Aufführung. Sein Klavierkonzert op. 7 kommt in Berlin durch Wilhelm Backhaus zur Uraufführung.

Walter Niemanns „Kleine Sonate für Klavier" op. 98 Nr. II e-moll kam im Rahmen eines Konzertes in Coburg durch Elisabeth Knauth-Leipzig zum Vortrag.

Markus Koch vertonte die „Hymne an Deutschland" von Joseph Maria Lutz für Männerchor, Baritonsolo und großes Blechorchester. Das Werk kam am 1. Mai in Amberg zur Ur-Aufführung und wird demnächst auch in München erklingen.

In Breslau fand die Ur-Aufführung eines Singspiels von Christa Niesel-Lessenthin „Der alte Fritz hats gesagt" mit der Musik unseres Mitarbeiters Paul Mittmann statt, das von Publikum und Presse beifällg aufgenommen wurde.

Richard Wetz' Violinkonzert, von Heinrich Schachtebeck glänzend vorgetragen, gelangte unter Leitung des Komponisten im letzten Symphonie-Konzert der Landeskapelle in Altenburg zur Aufführung. Am gleichen Abend kam unter Leitung von Dr. H. Drewes der „Hyperion" für Bariton, gem. Chor und Orchester von R. Wetz in einer vortrefflichen Aufführung (Solist: Otto Plisser) zu Gehör. Beide Werke wurden mit stürmischem Beifall aufgenommen.

Prof. Dr. Felix Oberborbeck, nahm in einem Sonderkonzert, bei dem die sämtlichen Remscheider Vereine mitwirkten, und in dem Beethovens „Ehre Gottes an die Natur" und „Eroica", Brahms' Altrhapsodie, Regers „An die Hoffnung" und „Der Einsiedler" (Solisten Johanna Egli-Berlin und Ewald Kaldeweier-Bochum) zum Vortrag kamen, Abschied von seinem bisherigen Wirkungskreis und wurde bei dieser Gelegenheit stark gefeiert. Der Städtische Singverein ernannte ihn zu seinem Ehrendirigenten.

Der Madrigalchor Recklinghausen veranstaltete gemeinsam mit dem Collegium musicum (Leitung Bruno Hegmann) wiederum einige wertvolle Abende: „Musik am Hofe Friedrich des Großen" mit Werken von J. S. Bach, Ph. E. Bach, G. Ph. Telemann und Friedrich dem Großen (Ltg. Hans Boeke) und „Kammermusik" mit Werken von Bach, Bruckner, Armin Knab, H. Zilcher, Ludw. Weber und Hans Wiltberger.

Werner Trenkner, städt. Musikdirektor in Oberhausen, veranstaltet zur Feier des 60. Geburtstages von Richard Wetz (im Februar 1935) einen Abend im Rahmen der Anrechts-Konzerte, der nur Werke dieses Komponisten bringen wird.

Der Hamburger Komponist und Pianist Hans Hermanns gab im Hause Norbert Sloman am Harvestehuderweg einen Kompositionsabend vor geladenen Gästen, unter denen auch der Regierende Bürgermeister Kromann und Gattin waren. Es wurde u. a. auch das Manuskript — Symphonisches Klavierkonzert f-moll — vorgetragen, bei dem Friedel Hermanns die Klavierstimme spielte.

Hans Joachim Koeltreutters zwei Eichendorff-Chöre („Mondnacht" und „Abendstimmung") und ein Lied im Volkston für eine Singstimme, Klavier und Flöte kamen kürzlich in Karlsruhe zur Erstaufführung.

SOEBEN ERSCHIENEN!

GESCHICHTE der MUSIKAESTHETIK

von

Rudolf Schäfke

468 Seiten. Preis gebd. Ganzleinen RM 12.50

Das Werk ermöglicht zum erstenmale einen Überblick über die gesamte Entwicklung der Musikanschauung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bisher existierten lediglich Einzeldarstellungen bestimmter Zeitabschnitte. Die vorliegende Schrift kommt daher, schon rein äußerlich, von der Totalität des Stoffes aus gesehen, einem starken praktischen Bedürfnis entgegen, zumal das Gebiet der Musikästhetik heute führende Bedeutung innerhalb der Musikwissenschaft erlangt hat.

Die Ausstattung ist mustergiltig

Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

SEVČIK

op. 6

VIOLINSCHULE

für Anfänger (Halbtonsystem)

ist noch immer das grundlegende Studienwerk für angehende Geiger

Ausgaben:
Heft 1—7 . . je RM 1.25
Band I. II broschiert je RM 3.75
in 1 Bde. kplt. brosch. RM 7.50
in 1 Bde. kplt. gebd. RM 9.—
Melodienbuch . . RM 1.50
Etüden im Halbtonsystem zu Heft 1—4 von Rehak . . . RM 3.—

Lehrplan u. Kataloge kostenfrei!

Bosworth & Co., Leipzig C 1

KAUFT BILLIGE BÜCHER!

Die Versandbuchhandlung für Kultur- und Geistesleben

Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

liefert innerhalb des Deutschen Reiches spesenfrei — bei umfangreichen Bestellungen auch Ratenzahlung — Bücher jeglich. Art u. Richtung, auch antiquarisch!

Einige Beispiele für Musiker:

RIEMANN, MUSIKLEXIKON, 11. Auflage, 2 Bände Ganzleinen, antiquarisch, aber sehr gut erhalten (Ladenpreis RM. 75.—) **39.50**

HANDBUCH DER MUSIKGESCHICHTE von Guido Adler. 2. völlig umgearb. Auflage reich illustriert 1300 S. II Bände Ganzleinen leicht beschädigt anstatt RM. 63.— **nur RM. 33.90**

BRUCKNER von E. Kurth. 2 Bände, 1352 S. geb. Leinen anstatt RM. 31.50 **nur RM. 16.—**

SMETANA von E. Rychnovsky. 360 S. geb. Leinen anstatt RM. 9.— **nur RM. 5.50**

u. a. m.

Verlangen Sie unverbindlich unsere Preisliste

Neuerscheinung!

Wir treiben Hausmusik

Album vorklassischer Meister.

Für Schule und Haus in der Urfassung herausgegeben und für den praktischen Gebrauch eingerichtet von

Prof. Dr. Max Seiffert

kompl. n. RM. 2.—, Ergänzungsstimmen: Violine I n. RM. 0.50, Violine II n. RM. 0.25, Cello n. RM. 0.40, Viola u. Violine III n. RM. 0.15.

Für das häusliche Musizieren hat bis heute eine wirklich gute Sammlung gefehlt, die auf die verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten Rücksicht nimmt. Wie häufig kommt es vor, daß nicht nur 1 Geiger, sondern 2 und mehr, daß auch mal ein Flötist, ein Cellist oder Gambist, ein Bratscher unversehens hereinschneit. Auf diese Möglichkeiten ist bei der Zusammenstellung des Albums weitgehend Rücksicht genommen. Und damit ist es eben das praktische Hausmusik-Album!

Die langsamen Sätze, die es bringt, eignen sich auch für den Vortrag in der Kirche. Da fast alle Stücke auch chorisch, also mehrfach, besetzt werden können, da vielfach auch an Stelle der Streichinstrumente, oder gemischt mit ihnen, Blasinstrumente verwendet werden können, so ist das Album für die Schul-Orchester von besonderem Wert.

Die meisten Stücke sind nur von mittlerer Schwierigkeit. Der billige Preis von RM. 2.— für das komplette Album und die vorzügliche Ausstattung machen das Album besonders empfehlenswert.

KISTNER & SIEGEL-LEIPZIG

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

MD Hermann Kundigraber in Aschaffenburg teilt mit, daß er bereits vor 3 Jahren eine Grünewald-Symphonie komponiert habe, die den gleichen Titel trägt wie Paul Hindemiths jüngstes Orchesterwerk und die sich zum Teil auch derselben Satzüberschriften bedient.

Josef Haas komponiert eine Oper nach dem Schauspiel „Tobias Wunderlich" von Hermann Heinz Ortner.

Werner Egk arbeitet an einer Oper „Die Zaubergeige" nach Pocci von Ludwig Andersen.

Felix Weingartner arbeitet an einer Begleitmusik zum zweiten Teil von Goethes Faust. Die ersten beiden Akte brachte er im Züricher Stadttheater zum Vortrag.

Spohrs Oper „Jessonda" wurde von Theodor Mühlen (direkter Nachkomme Spohrs) und Erwin Dressel neu bearbeitet.

Prälat Lorenzo Perosi vollendete ein Chorwerk „Veni Sancte Spiritus" und arbeitet an einer Überprüfung seiner Ambrosius-Messe, sowie an einer Papsthymne.

Der in Straubing lebende Komponist Max Kanzlsperger hat die Partitur zu einem nationalen Chorwerk: „Deutschlands Erhebung", das in drei Teile — Sieg, Trauer, Treuschwur — zerfällt, vollendet.

Alex Grimpe arbeitet gegenwärtig an einem Zyklus für Flöte und Klavier.

Karl Hasse beendete die Komposition eines neuen größeren Chorwerkes, einer kantatenartigen „Hymne von Johannes Kepler" für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester, dessen Text in der lateinischen Urfassung sich am Schlusse von Keplers Werk „Mysterium Cosmographicum" vom Jahre 1596 findet und dessen freie Übersetzung von Ludwig Töpf herrührt.

Der junge Karlsruher Komponist Hans-Joachim Koeltreutter hat soeben „Acht leichte Variationen über ein Thema von Kurt Thomas" für Klavier beendet und sie Kurt Thomas zugeeignet. Das Werk stellt eine in Harmonie und Rhythmus farbige und interessante Komposition dar, die keine übermäßig großen Anforderungen an den Spieler stellt. Das Thema ist dem Scherzo aus der Flötensonate a-moll von Kurt Thomas entnommen. K.

Wie der Berufsstand der deutschen Komponisten in der Reichsmusikkammer mitteilt, hat er über das „Genfer internationale Urheberregister" Erkundigungen eingezogen. Vor kurzer Zeit waren nämlich in der deutschen Presse Mitteilungen erschienen, nach denen die deutschen Autoren aufgefordert wurden, ihre Werke beim „Genfer internationalen Urheberregister" anzumelden und sich dadurch gewisse Rechte zu sichern. Das Ergebnis dieser Nachforschungen läuft darauf hinaus, daß es sich schwerlich um eine ernst zu nehmende Einrichtung handelt. Wie der Berufsstand der deutschen Komponisten weiterhin mitteilt, ist rein rechtlich die Einrichtung des „Genfer internationalen Urheberregister" für den Schutz des Urhebers ohnehin bedeutungslos, da dieser Schutz gemäß Artikel 4 der „Berner Übereinkunft" von allen Förmlichkeiten unabhängig ist.

VERSCHIEDENES

In einer kleinen jugoslawischen Stadt starb einer der beiden letzten Verwandten Franz Schuberts. Er hieß Josef Schubert und besaß, wie eine Belgrader Zeitung meldet, viele wertvolle Erinnerungen an den Komponisten. Der Bruder des jetzt verstorbenen Josef Schubert hat die Tradition der Familie fortgeführt: Dieser letzte Schubert ist Musiker und leitet ein Orchester in Argentinien.

In der Bibliothek des Stockholmer Musikhistorischen Museums hat der bekannte Musikhistoriker Adolf Sandberger ein neues Haydn-Manuskript entdeckt. Es ist dies ein „Divertissement für Bariton-Camba, Altvioline und Violoncell". Es wurde dort als von unbekanntem Verfasser stammend aufbewahrt.

In Rom will Mussolini einen Palast der Musik für 10 000 Menschen erbauen lassen.

Die Joh. Gottl. Casparini-Orgel des Pfarrdorfes Neukirch bei Tilsit (1756) wurde unter Denkmalschutz gestellt.

Bei einer Versteigerung in London erzielten 380 wertvolle Briefe von Franz Liszt nur den Preis von 175 Pfund Sterling. Es handelt sich um Briefe aus den Jahren 1871—1886, die an die Baronin Olga von Meyendorff, die Schwester der Madame de Stael gerichtet sind. Die Briefe geben ein vollständiges Bild der letzten sechzehn Lebensjahre des großen Musikers. In dem letzten Schreiben, datiert vom Juli 1886, beklagt sich Liszt, daß ihn ein nicht endenwollender Husten plage. Zwei Wochen später ist er dann in Bayreuth gestorben.

Die Stadt Braunschweig bereitet eine Spohr-Gedächtnisausstellung vor.

Das in der Brienner-Straße gelegene Haus, in dem Richard Wagner während seines Münchener Aufenthalts wohnte und u. a. große Teile des „Tristan" schuf, ist von der Berufsgenossenschaft der Münchner Hausfrauen erworben worden. Das Haus war später im Besitz

Spielmusiken

aus »Organum« herausgegeben von Professor D. Dr. **Max Seiffert**

III. Reihe. Kammermusik.

4. VIERDANCK, Johann
Triosuite für 2 Violinen, Violoncello u. Klavizimbel (1641)
kpltt. . . . . M. 2.—
Duplierstimmen . . . . . je M. —.50

9. KRIEGER Johann Philipp (1649—1725)
Partie Fdur für Bläser (Ob. I, II, Engl. Horn, Fagott) oder Streicher (Viol. I, II, Viola, Vcello u. Kbaß) bzw. Bläser u. Streicher, mit Cembalo. („Feldmusik" 1704, Nr. III)
Partitur (zugl. Cembalo-Stimme) . M. 2.—
4 Duplierstimmen . . . . je M. —.40

15. ERLEBACH, Philipp Heinrich (1657-1714)
Ouvertüren-Suite Cdur für Streicher (Ouvertüren, 1693 Nr. 3). (2 Violinen, 3 Violen, Violoncello, Baß u. Cembalo)
Partitur . . . . , M. 3.—
Viol. I/II, Vcello/Kbaß . . je M. —.60
Vla I, II, III . . . . . je M. —.40

16. ERLEBACH, Philipp Heinrich (1657-1714)
Ouvertüren-Suite dmoll für Streicher (Ouvertüren, 1693 Nr. 4), (2 Violinen, 3 Violen, Violoncell, Baß u. Cembalo)
Partitur . . . . , M. 3.—
5 Duplierstimmen . . . . je M. —.40

17. SCHNITTELBACH, Nathanael (1633-1667)
Suite für Streicher und Cembalo. 1. Pavana; 2. Galliarda; 3. Allemande; 4. Ballo; 5. Sarabande
Partitur (zugl. Cembalo-Stimme) . M. 1.75
4 Duplierstimmen . . . . je M. —.25

19. THEILE, Johann (1646-1724)
Suite für Violine, 2 Violen, Violoncell und Cembalo
kpltt. . . . . M. 2.50
4 Duplierstimmen . . . . je M. —.25

22. PACHELBEL, Johann (1653-1706)
Partie für 5 Streicher und Generalbaß
Partitur . . . . , M. 1.50
5 Stimmen . . . . je M. —.25

26. FORCHHEIM, Joh. Wilhelm (1635-1682?)
Suite für 5 Streicher und Generalbaß
Partitur . . . . , M. 1.50
5 Stimmen . . . . je M. —.25

Durch die Herausgabe dieser Werke aus der Zeit vor und um Joh. Seb. Bach hat Max Seiffert nicht nur den Konzertorchestern, sondern vor allem auch den Laien- (Schul-) Orchestern eine neue und artgemäße Literatur erschlossen. Nicht mehr Bearbeitungen, sondern gegenwartsnahe Original-Werke, die technisch von Laien-Musikern zu bewältigen sind, liegen vor.

Soeben erscheint als

31. J. A. SCHMIERER, *Ouvertüren-Suite* für Streicher und Cembalo („Zodiacus" 1698)
Partitur . . . . , M. 2.—
5 Stimmen . . . . je M. —.25

Der Komponist bestimmte dieses köstliche Werk für „Comödien, Taffel-Musicen, Serenaden und solcherley erfreuliche Zusammenkünffte". Auch die Chordirigenten täten gut daran, diese Literatur in ihr Konzertprogramm aufzunehmen, soweit sie Orchester zur Verfügung haben.

KISTNER & SIEGEL / LEIPZIG

Unentbehrlich für jeden Geiger, Lehrer und Schüler!

HERMA STUDENY

DAS BÜCHLEIN VOM GEIGEN

8°, 110 Seiten. Geheftet Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80

dazu: „ÜBUNGSBEISPIELE" 4°, Mk. 2.—

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

des Gründers der „Münchener Neueſten Nachrichten", Julius Knorr, dann ſeines Sohnes Thomas Knorr und deſſen Frau, die in einem Flügel eine wertvolle Gemäldegalerie angelegt hatten.

Das „Volkskundliche Archiv für Pommern" (Greifswald, Stralſunderſtraße 10/I) bittet um Mitteilungen über unbekannte pommerſche Volkslieder.

Die Wiener Philharmoniker traten unter der Leitung von Bruno Walter eine größere Kunſtreiſe an, die ſie über Feldkirch, Zürich, Baſel und Straßburg nach Paris, London, Brüſſel und Rouen führte.

Das Württembergiſche Staatstheater veranſtaltet in den Sommermonaten Juli—September eine Theaterausſtellung.

Das vom Reichsſender Frankfurt a. M. an Herrn Gerhard Hüſch, Berlin-Zehlendorf, Adalbertſtraße 57, abgeſandte Orcheſtermaterial der ſechs Fjeldlieder Yrjö Kilpinens iſt bisher nicht eingetroffen, was hiermit Verlegern und Veranſtaltern zur Kenntnis gebracht ſei, mit dem ausdrücklichen Hinweis darauf, daß das Aufführungsrecht dieſer Lieder Herrn Gerhard Hüſch allein zuſteht.

FUNKNACHRICHTEN.

Werke des Komponiſten Reinhold J. Beck (Thale a. H.) werden zur Zeit vielfach zur Aufführung gebracht. Der Reichsſender Leipzig brachte „Kinderlieder" und „Stücke für Violoncello und Klavier"; ein Zyklus „Des Freiherrn Börries von Münchhauſen Feldlagerlieder aus dem dreißigjährigen Kriege" wird im Reichsſender Königsberg und Hamburg zur Uraufführung gelangen.

Hans Pfitzner dirigierte am 4. Mai (anläßlich ſeines 65. Geburtstages) in der „Stunde der Nation" ſeine Symphonie für großes Orcheſter in cis-moll und drei Geſänge für Bariton (Soliſt: Georg Hann).

Das Komitee der Schweizeriſchen Radiogeſellſchaft in Bern hat ſich entſchloſſen, die Subvention für Radio-Orcheſter dem Genfer-Studio zur Verfügung zu ſtellen, wodurch auch die Exiſtenz des bekannten, unter der Leitung von Erneſt Anſermet ſtehenden „Orchestre de la Suisse romande" geſichert iſt.

Bernhard Seidmann ſpielte im Radio Beromünſter Klavierwerke von Max Reger.

Im Einvernehmen mit Frau Winifred Wagner wurde die Geſamtdispoſition für die Wagner-Sendungen des Rundfunks durch den Reichsſendeleiter an Dr. Otto Strobel, den Archivar des Hauſes Wahnfried, übertragen.

Der Berliner Rundfunk bot Orcheſterwerke von Alfred Schattmann und Hans Bullerian.

Die Wiener Ravag widmete kürzlich eine Kompoſitionsſtunde öſterreichiſcher Komponiſten der Gegenwart Johann Nepomuk David. Dabei kamen ſeine Toccata super „In dich hab' ich gehofft, o Herr!", Lieder der Mechthild von Magdeburg für Sopran und Orgel, Partita super „Mit Fried und Freud fahr ich dahin!", Drei Cantiones chorales für vierſtimmigen Chor und Stabat mater für vier- bis ſechsſtimmigen Chor zum Vortrag.

Paul Hindemiths „Symphonie Mathis der Maler" wird am 17. Mai als Rundfunk-Uraufführung von dem Reichsſender Köln und am 23. Mai vom Reichsſender Hamburg geſendet.

Der Reichsſender Breslau brachte in einem Abendkonzert am 17. April die drei — im Juliheft 1933 der „ZFM" beſprochenen — Sopranlieder mit Orcheſter des Berliner Komponiſten Walter Graeber.

Herbert Bruſt ſchrieb im Auftrag des Oſtmarken-Rundfunk die Muſik zu Ernſt Wiecherts „Großem Totenſpiel", welches am Karfreitag aufgeführt wurde. Am 12. April gelangten in der „Stunde der Nation" ſeine „Maſuren-Bilder" op. 32 (eine Hörfolge für kleines Orcheſter) zur Uraufführung.

Die Wiesbadener Pianiſtin Grete Altſtadt ſpielte am 3. Mai im Reichsſender Köln Griegs a-moll-Kavierkonzert unter Wilhelm Buſchkötter.

Herm. Zilchers neueſtes Orgelwerk „Tanzfantaſie" kam an zwei aufeinander folgenden Tagen im Rundfunk durch die Reichsſender München (8. Mai) und Breslau (9. Mai) zur Aufführung. Der Komponiſt war eingeladen, ſein Werk in Breslau ſelbſt zu leiten.

Dresden. Im Rahmen ſeines Jugendfunks brachte der Reichsſender Leipzig wiederum eine Darbietung des Hausorcheſters des Realgymnaſiums in der Lößnitz. Die Spielfolge dieſer Muſikſchar hatte auch diesmal ihr beſonderes Gepräge, weswegen man ſie gerne wiederhörte: „Tanzmuſik aus fünf Jahrhunderten" war der Hauptteil dieſer Sendung, welche, wie immer, eigene Ausgrabungen in der Bearbeitung des Leiters, Studienrat Walter Flath, brachte. Wir heben hier heraus die ungemein friſche Wiedergabe der Paduane und Gaillarde von Groh (1612), eine Kompoſition von großem Reiz: eine Paduane mit entzückenden Echo-Effekten und die Gaillarde von hinreißendem Schwung, der mit großer rhythmiſcher Prägnanz

Erfolgreiche Konzertmusik

E. Wolf-Ferrari

Serenade Es-dur für 5 stimm. Streichorchester.
Nr. 387a Partitur . . . . M. 4.—
Nr. 387b Stimmen (Violine I/II, Viola, Violoncello, Baß à M. 1.20) . . . . M. 6.—

Das sympathische Werk dieses bekannten romanischen Meisters gehört zum internationalen Repertoire des Rundfunks und aller bedeutenden Konzertgesellschaften.

Rudolf Moser

Op. 32. Concerto grosso für Streichorchester u. Cembalo (oder Klavier)
Nr. 2616 Partitur . . . . M. 4.—
Nr. 2617 Stimmen kompl. (Dupl.-St. à M. —.60) . M. 7.—
op. 42 Nr. 2. Variationen für Orchester
Nr. 2553 Partitur . . . . M. 4.—
Nr. 2554 Stimmen (Dupl.-St. à M. —.60) . . . M. 11.—
op. 44. Konzert für Violoncello, Streichorchester, Continuo, (Cembalo oder Klavier) ad. lib. und Pauken. Nr. 2614 Partitur . . . . M. 4.—
Nr. 2615 Stimmen kompl. . . . . M. 7.60
(Violoncello-Solostimme M. 1.—, Streichquintett M. 4.— (Dupl.-St. à M. —.80), Pauken M. —.60, Continuo (Cembalo oder Klavier) M. 2.—
Nr. 2618 Klavierauszug . . . . M. 2.—

Rud. Moser ist ein souveräner Musiker von sympathischer, geistiger Haltung und innerlicher Ausdrucksfähigkeit, der Satz- u. Klangmittel mit überlegener Selbstverständlichkeit beherrscht.

Walter Niemann

Schloß Durande. Romantische Suite für Orchester nach Worten von Eichendorff. Instrumentiert u. arrangiert für jede Besetzung vom Duo bis zum kleinen Orchester von **Curt Beilschmidt.**
I. Das Schloß auf dem Berge (Heroisch. Präludium) Nr. 2560
II. Sarabande . . . . Nr. 2561
III. Fremder Dudelsackpfeifer (Burleske) . . . Nr. 2562
IV. Galante Unterhaltung (Gigue) . . . . . Nr. 2563
Direktionsstimmen: Klavier, Harmonium, Violine I à M. —.20 resp. M. —.30
Begleitstimmen . . . . à M. —.10

Walter Niemann ist die musikalische Ausdeutung der wundervollen Eichendorff'schen Romantik ganz prächtig gelungen. Das von einem hervorragenden Kenner des Orchesterklangs instrumentierte Werk wird vom Rundfunk, Orchestervereinen und Schul- und Hausorchestern sehr oft aufgeführt.

Joseph Haydn

Schottische u. walisische Volkslieder mit Triobegleitung (Klavier, Violine od. Flöte u. Violoncello) Rev. u. mit deutschen Texten herausgeg. von **Bernh. Engelke.** 4 Hefte mit zus. 36 Liedern. I/II Nr. 2450/1. III/IV Nr. 2595/6. Jedes Heft (Part. mit Stimmen) M. 3.—. Dubletten der Begleitstimmen à M. —.50. Heft 3 und 4 enthalten Lieder mit Texten von Herm. Löns. Sämtl. Lieder sind auch für Gesang mit Klavierbegl. allein ausführbar.

Richard Strauß

Burleske d moll für Klavier und Orchester.
Nr. 404a Klavierstimme (mit unterl. II. Klavier) M. 6.—
Nr. 404b Partitur . . . . M. 20.—
Nr. 404c Orchesterstimmen (Dupl.-St. à n 2.—) M. 30.—
Nr. 1781 Partitur. Studienausgabe (16⁰) . . M. 3.—

Dieses schöne Werk des großen Meisters bedarf keiner Empfehlung mehr. Es gehört seit Jahren zum Repertoire aller größeren Orchester des In- und Auslandes und gelangt in jeder Saison wiederholt zur Aufführung.

Eduard Erdmann

op. 10. Symphonie für großes Orchester.
Nr. 2268 Partitur . . . . M. 15.—
Nr. 2269 Stimmen (Dupl.-St. à M. 2.—) . . . . M. 30.—

Auf dem Weimarer Tonkünstlerfest mit durchschlagendem Erfolg aus der Taufe gehoben, wurde das Werk seitdem wiederholt in zahlreichen Städten des In- u. Ausl. aufgeführt

H. Marteau

op. 20. Serenade für 9 Blasinstrumente.
Nr. 2248 Partitur (16⁰) . . . . M. 1.50
Nr. 2249 Stimmen (Flöte I/II, Oboe I/II, Klarinette I/II, Baß-Klarinette, Fagott I/II) . . . . . M. 6.—

„Alles klingt heiter und frohgemut in dem mit feiner Kenntnis der Instrumente orchestrierten Werk. Musikalischer Humor macht das ganze reizvoll, das in einem Gusse ohne mühsame Reflexion geschaffen erscheint.
Vogtl. Anzeiger und Tageblatt, Plauen.

Emil Kronke

Op. 14. Symphonische Variationen über ein nordisches Thema für Klavier und Orchester.
Nr. 1451 Ausgabe für 2 Klaviere zu 4 Händen M. 3.—
Nr. 1493 Partitur . . . . M. 10.—
Nr. 1494 Orchesterstimmen (Dupl.-St. à n 1.—) M. 12.—

J. Ph. Rameau

Pièces de clavecin en concerts für Cembalo, Geige und Gambe. Bearbeitet für Klavier, Violine I/II, Bratsche, Violoncello und Baß von **Walter Rehberg.**
I c moll Nr. 2532, II G dur Nr. 2534, III A dur Nr. 2536, IV B dur Nr. 2538, V d moll Nr. 2540. Part. I u. V à M. 1.50 Part. II, III, IV, à M. 2.—, Stimmen à M. —.40

Typus und Struktur der Rameau'schen Konzerte sind für die Entwicklung des modernen Kammerkonzertes geradezu wegweisend. Welch delikates Musizieren in intimem Rahmen geht hier vor sich! In dieser, unseren modernen Aufführungsmöglichkeiten angepaßten Form ist diese Musik einem großen Kreis wieder zugänglich zu machen. „Die Bearbeitung befleißigt sich äußerster Durchsichtigkeit, und so liegen in diesen fünf Kammerkonzerten kleine Juwelen einer galanten, gracilen Kunstepoche vor, deren melodiöser Zauber mit Recht unserer Zeit zurückgewonnen ist". Zeitschrift für Musik.

Steingräber-Sonderprospekt „Kammer- und Orchestermusik" kostenfrei

STEINGRÄBER VERLAG / LEIPZIG

herauskam. — Zwei Variationsreihen „Von der Allemande zum Deutschen Tanz“ zeigten in kompositorisch sehr geschickter Darstellung die Wandlung zur Polka-Mazurka einerseits, und anderseits über Menuett, Ländler hinweg bis zum Wiener Walzer. — Drei altösterreichische Tänze bot man in einer munteren Wiener Schrammel-Besetzung. Zum Schluß folgten drei Tanztypen des 20. Jahrhunderts. — Die abwechslungsreiche Folge enthielt noch eine Vokal-Gruppe, in der uns besonders „Der Hohenfriedberger“ interessierte; hierin ist ein wundervolles, merkwürdiger Weise ziemlich unbekanntes Gedicht von Liliencron vom Leiter der Veranstaltung auf den Hohenfriedberger Marsch komponiert worden. Auch die übrigen Gesänge: „Wär' ich ein Knab' geboren“, „Es springt ein güld'ner Bronnen“ (Rosegger) und „Heimat“ waren Kompositionen des Leiters, der hiermit eine ausgesprochene Begabung für das Volksliedmäßige bewies. Wir möchten diesem jugendlichen collegium musicum gern wieder begegnen! Paul August Koch.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Kammersänger Lauritz Melchior singt in diesen Tagen Wagnerrollen in London, bei den Deutschen Festspielen in Brüssel und bei den Tristan-Festaufführungen der Großen Oper zu Paris.

Einen ungewöhnlichen Dirigentenerfolg errang Paul Scheinpflug in Warschau, wo er an der Spitze der Philharmonie P. Graeners „Sinfonia breve“ und J. Weismanns „Tanzsuite“ zur Erstaufführung brachte.

Walter Gieseking erntete auf seiner nordamerikanischen Konzertreise besondere Erfolge.

In Anwesenheit der Prinzessin Maria von Italien, Mussolinis, des Duces Tochter, Gräfin Edda Ciano, und des deutschen Botschafters von Hassell veranstaltete Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern sein zweites Konzert im Augusteum. Auf dem Programm standen Mozarts „Kleine Nachtmusik“, die drei Vorspiele zu „Palestrina“ von Pfitzner, die „Dritte Leonorenouvertüre“ und die „7. Symphonie“ von Beethoven. Der Beifall steigerte sich zum Schluß der Darbietungen zu einem wahren Orkan. Furtwängler mußte noch die „Tannhäuser“-Ouvertüre zugeben.

Die deutsche Opernspielzeit in Südamerika wird wegen des Pesosturzes etwas eingeschränkt. Der „Nibelungenring“ wird nicht aufgeführt. Gespielt werden: „Die Walküre“, „Der Fliegende Holländer“, „Verkaufte Braut“, „Arabella“ und die „Matthäuspassion“. Mozarts „Cosi fan tutte“ wird unter Fritz Busch von den italienischen Künstlern gesungen. Die deutschen Sänger sind: Pistor, Wörle, Großmann, Kipnis, Fleischer, Schweebs (der künftige Frankfurter Bassist) und die Damen Teschemacher, Branzell, Nemethy, Kallab und Ritter.

Zwei Divertimenti von Karl H. Pillney und Max Trapp kamen in Amsterdam zur Erstaufführung.

Fritz Busch dirigierte in Kopenhagen Beethovens „Neunte“ mit stürmischem Erfolg.

Prof. Wilhelm Kempff errang stärkste Beachtung als Veranstalter von zwei Klavierabenden in Oslo. Ende Juni wurde er zu einer größeren Konzertreise nach Südamerika verpflichtet.

Das Elly-Ney-Trio (Elly Ney — Wilhelm Stroß — Ludwig Hoelscher) wurde bei seinem ersten Auftreten in Italien begeistert aufgenommen. Im vollbesetzten Saale Scambati spielten die Künstler Beethoven, Schubert und Brahms. Das Trio spielte ferner auf einem Empfang der deutschen Botschaft am Vatikan sowie in der Provinz. Die Presse in Rom berichtet von einem der bewundernswürdigsten Konzerte dieser Saison.

Der Wuppertaler Klarinettist Oskar Kroll, der sich besonders für die Neubelebung der deutschen Literatur für Soloklarinette einsetzt, kehrte von einer sehr erfolgreichen Konzertreise nach Oberitalien zurück, wo er mit der Pianistin Mally Kann Kammermusik der Romantik und Werke von Hubert Pfeiffer zu Gehör brachte. Beide Künstler wurden eingeladen, im folgenden Winter wieder dort zu konzertieren und in Mailand moderne Musik zu spielen sowie ein eigens für sie komponiertes Werk des bekannten italienischen Komponisten Salvatore Musella zur Uraufführung zu bringen.

Günther Ramin wird einer Einladung nach Südamerika folgen und dort im Herbst in etwa 30 Konzerten deutsche Orgelmusik spielen.

Nach uns vorliegenden Pressestimmen fand Kurt Beythiens Sinfonie in 4 Sätzen in einem New Yorker Konzert sehr herzliche Aufnahme bei Publikum und Presse.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA I. Vj. 1934: 2266. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

FORSCHUNGSARBEITEN DES MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN INSTITUTES DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

Band I

HELMUT SCHULTZ

Johann Vesque von Püttlingen

Oktavformat, 286 Seiten mit 134 Notenbeispielen

Geheftet Mk. 8.—, in Buckram gebunden Mk. 10.80

Ein wertvoller Beitrag zur Geschichte des nachschubertschen Liedes!

SOEBEN ERSCHIEN:

Band II

WALTER GERSTENBERG

Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis

Oktavformat, 158 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen und einem 6seitigen Thematischen Katalog

Geheftet Mk. 6.—, in Buckram gebunden Mk. 8.80

hierzu

Domenico Scarlatti: 5 Klaviersonaten

(Bisher ungedruckt)

Quartformat, 22 Seiten Mk. 3.—

Ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der Klaviermusik im 18. Jahrhundert!

Gustav Bosse Verlag Regensburg

Deutsche Musikbücherei

Begründet und herausgegeben von Gustav Bosse

1. Friedrich Nietzsche: Randglossen zu Bizets Carmen 2.50
2. Arthur Seidl: Hellerauer Schulfeste . 2.50
3. A. B. Marx: Wege zu Beethoven . . . 3.—
4. August Weweler: Ave Musica! . . 3.—
5. Arthur Seidl: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst . . . . 4.—
6. Albert Lortzing: Gesammelte Briefe 4.—
7. Bruno Schuhmann: Musik u. Kultur. Aufsätze von Ehlers, Hausegger, Marsop, Niemann, Prüfer, Riesenfeld, Steinitzer, Stephani, Sternfeld, Storck u. a. . . . . . 4.—
8. Arthur Seidl: Straußiana 3.50
9. Hans Weber: Richard Wagner als Mensch 2.50
10. Otto Nicolai: Musikalische Aufsätze 3.—
11. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 1: Die Werke . . . . 4.—
12. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 2: Kreuz- und Querzüge . . . . 5.—
13. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 3: Zur Wagnergeschichte . . . . 4.—
14. Theodor Uhlig: Musikalische Schriften . . . . 5.—
15. Carl Phil. Em. Bach: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen (i. Vorb.)
18. Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler Band 1 . 6.—
19. Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler Band 2 . 6.—
20. Franz Gräflinger: Anton Bruckner 3.50
21. Max Arend: Zur Kunst Glucks . . . 3.50
22. Alfred Heuß: Vom musikalisch Schönen. Psychologische Betrachtungen . . . 3.—
23. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze Band 1 . . . . . 5.—
24. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze Band 2 . . . . . 5.—
25. Edgar Istel: Wagnerstudien (i. Vorb.)
30. Hans von Wolzogen: Großmeister deutscher Musik . . . . 4.—
31. Hans von Wolzogen: Musikalische Spiele („Wohltäterin Musik", „Flauto solo" u. a.) . . . . 4.—
32. Hans von Wolzogen: Wagner und seine Werke . . . . 4.—
33. Hans Teßmer: Anton Bruckner . . . 3.50
34. Gustav Schur: Erinnerungen an Hugo Wolf . . . . 3.—
35. Heinrich Werner: Der Hugo Wolf-Verein in Wien 3.50
36. August Göllerich: Anton Bruckner Band 1 . . . . 5.—
37. August Göllerich — Max Auer: Anton Bruckner Band 2
    1. Teil: Textband . . . . 6.—
    2. Teil: Notenband . . . . 11.—
38. August Göllerich — Max Auer: Anton Bruckner Band 3
    1. Teil: Textband . . . . 13.—
    2. Teil: Notenband . . . . 11.—
40. Arthur Schopenhauer: Schriften über Musik 3.50
41. Hermann Stephani: Über den Charakter der Tonarten . . . . 3.—
42. Helene Raff: Joachim Raff . . . . 5.—
43. Otto Nicolai: Briefe an seinen Vater 5.—
44. Wilhelm Matthießen: Die Königsbraut. Musikalische Märchen 3.50
45. Heinrich Schütz: Gesammelte Briefe und Schriften . . . . 7.—
46. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius Band 1 . . . . 5.—
47. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius Band 2 . . . . 5.—
48. Hugo Wolf: Briefe an Henriette Lang . 3.—
49. Anton Bruckner: Gesammelte Briefe 3.50
50. Hans Teßmer: Der klingende Weg. Ein Schumann-Roman 3.50
51. Anton Michalitschke: Die Theorie des Modus 3.50
52. Hans von Wolzogen: Lebensbilder 3.—
53. Heinrich Werner: Hugo Wolf in Perchtoldsdorf . . . . 3.—
54. Max Auer: Anton Bruckner als Kirchenmusiker . . . . 4.—
55. Anton Bruckner: Gesammelte Briefe. Neue Folge . . . . 5.—
56. Hans Joachim Moser: Sinfonische Suite in 5 Novellen 3.50
57. Ludwig Schemann: Martin Plüddemann und die deutsche Ballade . . . . 4.—
60. Heinrich Werner: Hugo Wolf und der Wiener akademische Wagner-Verein . . 3.50
61. Friedrich Klose: Meine Lehrjahre bei Bruckner . . . . 7.—
63. Wilhelm Fischer-Graz: Beethoven als Mensch . . . . 6.—

Almanache der Deutschen Musikbüchere erschienen bisher:

1. Almanach auf das Jahr 1921 . . . . . 2.—
2. Almanach auf das Jahr 1922 . . . . . 2.—
3. Almanach auf das Jahr 1923: „Das deutsche Musikdrama n. Richard Wagner" . . . . 2.—
4. Almanach auf das Jahr 1924/25: „Die deutsche romantische Oper" 4.—
5. Almanach auf das Jahr 1926: „Wiener Musik" . . . . 7.—
6. Beethoven-Almanach auf das Jahr 1927 . . . .

Die Preise verstehen sich für schöne Ballonleinenbände mit Goldprägung
Sämtliche Werke werden auch in guten Ganzpappbänden (jeder Band M. 1.— billiger) geliefert
Alle Preise verstehen sich in Reichsmark

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

101. JAHRGANG

HEFT 7 *1934* *JULI*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

Cherubino

musikalische Novellen von
Anna Charlotte Wutzky

MUSIKALISCHE ERZÄHLUNGEN UND NOVELLEN
UM
HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT, WEBER
STRAUSS, NICOLAI, LORTZING, BRAHMS

Ballonleinen Mk. 6.–

Die Kritik sagt: „Trotz der Verschiedenheit des Milieus und der Persönlichkeiten hat es die Dichterin mit großem Geschick verstanden, da ganz frei erfindend, dort an eine tatsächliche Begebenheit anknüpfend, immer aus dem Geist der Zeit heraus, entzückende Bilder zu schaffen".

Das auch der Ausstattung nach vorzügliche Werkchen ist für Geschenkzwecke besonders geeignet!

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN
Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1934 HEFT 7

INHALT

Dr. Erich Valentin: Otto Jochum 717

* * *

Tonkünſtlerfeſt des ADMV in Wiesbaden:

Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger: Feſtrede anläßlich des 70. Geburtstages von Dr. Richard Strauß 723
GMD Prof. Dr. Peter Raabe: Die Muſik im Dritten Reich (Vortrag) 726
Dr. Fritz Stege: Das Wiesbadener Tonkünſtlerfeſt 733
Jón Leifs: Neue Muſik, ihre Entdeckung und Förderung 736

* * *

Bertha Witt: Friedemann Bach 738
E. A. Molnar: Willi von Moellendorff † 742
Dr. Rudolf Huesgen: Zum 80. Geburtstage Heinrich Zöllners 744
Dr. Fritz Stege: Ch. W. Gluck und der Opernſtil der Zukunft 745
Dr. Fritz Stege: Berliner Muſik 747
Dr. Horſt Büttner: Muſik in Leipzig 749
Prof. Dr. Hermann Unger: Muſik im Rheinland 751
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Muſik 752
Helmut Meyer von Bremen: Meiſterwerke der Tonkunſt unterhalten ſich 754
Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels von Oberſtudiendirektor Otto Miehler . . 760
Guſti Conrad: Muſikaliſches Figuren-Preisrätſel 761

Neuerſcheinungen S. 763. Beſprechungen S. 764. Kreuz und Quer S. 767. Ur- und Erſtaufführungen S. 770. Muſikfeſte und Tagungen S. 771. Konzert und Oper S. 781. Rundfunk-Kritik S. 788. Muſikfeſte und Feſtſpiele S. 792. Geſellſchaften und Vereine S. 793. Hochſchulen, Konſervatorien und Unterrichtsweſen S. 794. Kirche und Schule S. 795. Perſönliches S. 796. Bühne S. 798. Konzertpodium S. 798. Der ſchaffende Künſtler S. 800. Verſchiedenes S. 800. Funknachrichten S. 802. Deutſche Muſik im Ausland S. 802. Kulturſchallplatten-Kritik 8. 804. Aus neuerſchienenen Büchern S. 710. Ehrungen S. 710. Preisausſchreiben S. 712. Verlagsnachrichten S. 712. Zeitſchriftenſchau S. 712.

Bildbeilagen:

Otto Jochum 717
Willi von Moellendorff 732
Heinrich Zöllner 733

Notenbeilage:

Otto Jochum: „Schluckala" aus der Sammlung „Schwäbiſche Liedchen".

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr *RM* 3.60, Einzelheft *RM* 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag) Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Fritz Gysi: „Richard Strauß" (In der Sammlung „Die großen Meister der Musik"). Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Potsdam.

Überall im Straußschen Klavierlied mischt sich das Ursprüngliche mit spekulativen Elementen. Seine Geistesgegenwart und Raschheit im Zupacken, die ihn in allen literarischen Lebensschichten heimisch werden läßt, verleitet ihn unter Umständen zu Machinationen, welche die Meisterschaft im Handwerklichen allzu ostentativ betonen. So sucht man unter der Oberfläche des virtuosen Spiels oft vergeblich nach einer aus den Erlebnisgründen geschöpften Liedidee, oder billige Konzessionen an den inferioren „Zeitgeist" zerstören die Keime zu eigenkräftiger, das Modische ausschaltender Entwicklung. Daher das Schlagerhafte, Schußgewandte und Pseudo-Ekstatische einzelner Nummern („Ständchen", „Cäcilie"). Jedenfalls hat Strauß nicht unwesentlich dazu beigetragen, gewisse Schalheiten und Reizmittel des im literarischen Kunstgewerbe sich auslebenden „Jugendstils" der Musik zu applizieren. So ist denn, gleichzeitig mit dem Artifiziellen, manchmal ein triviales Surrogat in seine Lyrik gedrungen, das vom Kitschigen nicht weit entfernt ist.

Wie reich aber, neben diesen gleisnerischen und süßlichen Produkten, erscheint die Zahl der wirklich ins Herz der Dinge treffenden, aus Selbsterlebtem gestalteten, das Menschliche in geläuterter Form widerspiegelnden Klavierlieder! An Überzeitliches freilich wagt man auch da nicht zu denken (wie ja überhaupt bei Strauß der instrumentalen Präponderanz gegenüber alles Gesangliche im Nachteil bleibt). Strauß bildet sich wohl seinen eigenen Liedstil, jedoch er erfüllt ihn nicht mit der das Typologische überwindenden absoluten Kraft seiner Persönlichkeit.

EHRUNGEN.

Rudolf Freiherr von Procházka, der hervorragende sudetendeutsche Tondichter und Musikforscher, wurde zum Ehrenmitglied des Prager Deutschen Kammermusikvereins ernannt. U.

Wilhelm Furtwängler, Wilhelm Backhaus und Richard Strauß ist die Ehrenmitgliedschaft der Wiener Philharmoniker zuerteilt worden.

Die Preußische Akademie der Künste hat die von ihr für hervorragende Leistungen preußischer Kunsthochschüler im Jahre 1926 gestiftete Medaille dem Musikerfeldwebel Friedrich Deifenroth vom Ausbildungs-Bataillon Inf.-Rgt. 15 in Marburg, der die Reifeprüfung bei der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik mit Auszeichnung bestanden hat, verliehen.

Der um die Bruckner-Forschung hochverdiente Präsident der Bruckner-Gesellschaft Prof. Max Auer erhielt als erster Europäer die Ehrenmedaille der Bruckner-Society of America.

In Schlaggenwald bei Bodenbach wurde eine Gedenktafel für den Komponisten Albert Marterer enthüllt, der 260 Tondichtungen, darunter 116 Männerchöre schuf.

Hans Pfitzner wurde anläßlich seines 65. Geburtstages in München durch die Überreichung der Goethe-Medaille für Wissenschaft und Kunst, die ihm der Reichspräsident verlieh, geehrt.

Der bekannte Pianist Hans Beltz, ein geborener Schweriner, wurde vom Preußischen Staatsministerium zum Professor an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin ernannt. Professor Beltz gastierte auch in diesem Winter wieder zweimal in der Landeshauptstadt.

Der deutsche Meister Felix Draeseke (7. 10. 1835 — 26. 2. 1913) lebt in der Zeit der deutschen Erhebung mit seinen kernhaften, überragenden Schöpfungen im Bewußtsein des deutschen Volkes wieder auf. Die 1932 gegründete Felix Draeseke-Gesellschaft bereitet die 100. Wiederkehr seines Geburtsjahres als Draeseke-Jahr 1935 vor. An Orchesterwerken liegen vor: Sinfonie in G-Dur. Sie erbrachte mit ihrer Frische, dem virtuosen, im Sonderdruck erschienenen Scherzo und dem herrlichen Adagio Erfolge, die ihn zeitweilig über Brahms triumphieren ließen. Sinfonie in F-Dur. Seine volkstümlichste, verdankt ihre Entstehung Eindrücken des 70er Krieges. Von besonderer Schönheit der heroische, trauermarschähnliche 2. Satz, der Tanzsatz in Ciaconna-Form und der brillante Schluß mit seiner Fuge. In früher Abkehr von der schweren Symphonik seiner Zeit hat Draeseke hier reichen Humor in überzeitliche Stilmittel gebannt. Sinfonia tragica. In Holland, England, Amerika mit höchster Achtung aufgenommen. Noch heute sind die Aufführungen zu Leipzig unter Nikisch unvergessen. „Eins der wuchtigsten Stücke in der neueren deutschen Sinfonik. Diese muß auf Grund dieser Leistung, nach dem Tode von Brahms und Bruckner, in Draeseke ihre Spitze erblicken. Das gewaltige Werk schildert einen tragischen Lebenslauf, den Kampf einer zum Glück angelegten Natur, mit dem harten Schicksal." (Kretzschmar). „Der letzte Satz ist eine der größten Leistungen in der absoluten Musik aller Zeiten." (Gg. Goehler.) Serenade. Eine der liebenswürdigsten Orchesterkompositionen der neueren Zeit. Ersichtlich in glücklichen Tagen entstanden, zeigt sie uns den charaktervollen und kunstgewaltigen Tonsetzer als einen

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE SAITE

Professor Georg A. Walter
übernimmt ab 1. September eine Gesangsausbildungsklasse am **Konservatorium Klindworth-Scharwenka**-Berlin.
Privatanmeldungen: Berlin W 57, Bülowstraße 88 b. Stahl

Gelegenheits-Kauf!
Cembalo „Neupert"
8', 4' u. 16', Laute wie neu
Mk. 880.— zu verkaufen.
A. W. angen. Zahlungsweise.
Näh. durch die Inseratenabteilung der ZFM, Chiffre 26634.

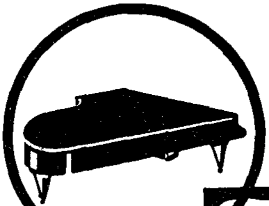
Klavichorde
4½ u. 5 Oktaven baue ich in handwerklicher Einzelarbeit. Die Güte meiner Instrumente kann jederzeit durch eine Ansichtssendung unter Beweis gestellt werden. Bitte Prospekt anfordern. Günst. Zahlungsbeding.
Hermann Moeck, Celle 5

„Der Volkserzieher",
Blatt für Familie, Schule u. Volksgemeinschaft erscheint monatl. Preis 1.75 M. vierteljährlich. Probenummern vom Verlag. Dieses Blatt rückt die Not unseres Vaterlandes in bezug auf die Vernachlässigung geistiger und seelischer Werte und des echten Deutschtums in das rechte Licht und wirbt um Helfer zum Aufbau
Der Volkserzieher-Verlag, Rattlar, P. Willingen, Waldeck.

Händel:
„Frohsinn und Schwermut" und
„Sieg der Zeit und Wahrheit"
in neuer Bearbeitung leihweise!
Dr. Buschmann, Rostock, Orleansstr. 8

Auch Klaviere und Flügel erziehen!

Ob gut oder schlecht, das hängt davon ab, was für ein Instrument man hat. Wenn Sie ein echtes **Grotrian-Steinweg Klavier** besitzen, wissen Sie, daß ein **guter** Erzieher zu Hause ist, denn sein Klangcharakter ist von uns mit solcher Liebe und Sorgfalt gepflegt, daß Ihr musikalisches Gefühl dadurch ständig höher entwickelt wird.



Grotrian-Steinweg

Fabrik in Braunschweig / Vertreten in der ganzen Welt

Idyllendichter von reinster Naivität und köstlichstem Humor". (Herm. Kretzschmar.) Vom Rundfunk heute sehr bevorzugt. — Auskunft durch die Felix Draeseke-Gesellschaft, e. V., Dresden-A. 24, Eisenstuckstr. 22 B. Im Namen des Vorstandes:
Prof. Dr. Herm. Stephani.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

In einem Wettbewerb um das beste Orchesterwerk, veranstaltet vom „Daily Telegraph" in London, wurden drei Ouvertüren von Cyril Scott, Frank Tapp und Arnold Cooke mit dem 1.—3. Preis ausgezeichnet.

Bei dem Wettbewerb um die beste Komposition des vom Deutschen Sängerbunde (Nordmärkischer Sängerbund) gegebenen Textes „Kämpfet singend, singet kämpfend, deutsche Brüder! Gott im Herzen, auf den Lippen deutsche Lieder!" ist Studienrat Paul Daubitz, Chormeister des Kreises Angermünde als Sieger hervorgegangen.

VERLAGSNACHRICHTEN.

In der neugeschaffenen Chor-Collection Litolff, die mit Hermann Simons großen Zyklen „Choräle der Nation" und „Arbeiter, Bauern, Soldaten", sowie mit seinen „Jahresliedern" und „Neckmärchen" ihr Erscheinen begann, sind soeben weiterhin erschienen: Der Männerchor-Zyklus „Heilige Saat" (nach Texten von Bethge und Sturm) und der Zyklus „Kinderland" für Frauen- oder Kinderchor (Bethge) von Hans Albert Mattausch, ferner „Deutscher Minnesang" von Wilhelm Weismann, zehn Lieder und Madrigale zu 3, 4 und 5 Stimmen. In Vorbereitung ist ein Heft Lönslieder von Emil Jürgens.

Aus dem Nachlaß Wilhelm Bergers, der am 9. 8 seinen 73. Geburtstag feiern würde, sind die folgenden Werke in den Afa-Verlag übergegangen: Festmarsch und Dramatische Tondichtung für großes Orchester, Konzertstück für Klavier und Orchester, Serenade für 12 Bläser, Klavier-Quartett und Trio und Heldenklage für Soli, Chor und Orchester. Konzertveranstalter und Sender seien nachdrücklichst auf diese bedeutenden Werke des bisher allzusehr vernachlässigten, echt deutschen Tonsetzers hingewiesen.

Paul Graeners „Goethelieder" (4 Lieder op. 94 bei Litolff), die nach dem Urteil der Fachwelt „zum Wertvollsten aus der Feder des feinsinnigen Komponisten gehören", sind jetzt auch mit Orchester in einer Instrumentierung des Komponisten erschienen. Die Erstaufführung fand im letzten Sinfoniekonzert der Berliner Staatsoper unter Erich Kleiber durch Anni Konetzni mit großem Erfolg statt.

Ein unbekanntes Konzertwerk von W. A. Mozart wird demnächst (bei Litolff) erscheinen. Es handelt sich um ein Konzert in B-dur für Fagott (oder Violoncello) mit Orchester, das von Professor Max Seiffert in Stimmen aufgefunden und als eines der bisher verschollen gewesenen, von Mozart für den Grafen Dürnitz komponierten Konzerte erkannt wurde. Nach Seifferts bündiger Stilkritik stammt dieses Konzert aus den Jahren 1775—1777 und übertrifft das bereits bekannte Fagottkonzert in B (komponiert im Jahre 1774; Köchel 2 Nr. 191) besonders im Schlußrondo an hinreißender Spielfreudigkeit und Lebendigkeit.

Wolfgang Lenter, Tenor
Berlin-Zehlendorf, Jägerhorn 6
Fernruf: H 4, Zehlendorf 0179

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Johannes Böhm: „Der Dresdener Kreuzchor" („Der Freiheitskampf" Dresden, 27. Mai).

Herbert Windt: Vertonte Arbeit (Hallische Nachrichten, 30. Mai 1934).

Walter Trienes: Tätige Mitarbeit des Volkes zur Schaffung einer wahren Volkskultur (Westdeutscher Beobachter, 6. Juni): Notwendig wird sein, die vielen Kräfte, die im Musikleben wirksam sind, zusammenzufassen und einheitlich zu leiten, die Zahl der Konzerte, die man dem Hörer bietet, nach dem wirklich vorhandenen Bedürfnis einzurichten. Denn die Zahl der Konzerte ist kein Maßstab für die Blüte des Musiklebens einer Stadt. Sonst würde die Zeit unmittelbar vor dem Kriege und der Nachkriegszeit einen Höchststand der Musikkultur darstellen, während sie sich im Urteil der Geschichte als ein eindeutiges tiefes Wellental erweisen wird. Wichtiger als diese äußeren Zeichen ist die Schaffung einer neuen Musikkultur durch Aktivierung jener Volksgenossen, die bisher von dem Musikgut der Nation ausgeschlossen waren, eine Aktivierung, die nicht eine Nachahmung des augenblicklichen Zustandes will, sondern zurückführt zu einer wahren Volkskultur als dem unversiegbaren Kraftquell deutschen Lebens und unseres Volkes.

Curt Rücker: Von der Wahrhaftigkeit im Darstellungsprozeß (Allg. Thüringische Landeszeitg. Weimar, 3. Juni): Unser herrlichstes Zeugnis

„So, wie einst der ‚Zupfgeigenhansl' jungdeutsches Singen erst richtig fundierte, wird das ‚Lobeda-Singebuch' eine Volksmission am singenden Deutschland zu erfüllen haben!"

Lobeda-Singebuch

Band 1: Für Männerchor. Volkslieder und volkstümliche Gesänge. Herausgegeben von Carl Hannemann unter Mitarbeit von Erwin Lendvai und Walter Rein. Leinen RM. 4,50. Ab 25 Stück je RM. 4,—; ab 50 je RM. 3,60; ab 100 je RM. 3,20.

Band 2: Für Männerchor. Originalkompositionen älterer und lebender Meister. Herausgegeben von Carl Hannemann unter Mitarbeit von Erwin Lendvai u. Walter Rein. Preise wie Bd. 1.

Band 3: Für gemischten Chor. Herausgegeben von Carl Hannemann unter Mitarbeit von Walter Rein und Hans Lang. Leinen RM. 2,50. Ab 25 Stück je RM. 2,25; ab 50 je RM. 2,15; ab 100 je RM. 2,–.

Kleines Lobeda-Singebuch für Männerchor. Eine Auswahl von Chören aus Band 1 und 2. Kart. RM. 1,–.

Chorhefte aus dem Lobeda-Singebuch

Heft 1: Tanz mir nicht mit meiner Jungfer Käten! (Tanz- und Scherzlieder). Heft 2: Regiment sein Straßen zieht! (Soldaten- und Landsknechtslieder). Heft 3: O Deutschland, Deutschland, Vaterland! (Neue Vaterlandsgesänge). Heft 4: Tausend Räder müssen sausend gehn! (Lieder der Arbeit). Heft 5: Ein guter Wein und fröhlich sein! (Trinklieder und Kanons). Heft 6: Das Lieben bringt groß' Freud'! (Lieder der Liebe). Preis jedes Heftes RM. –,60.

MÄNNERCHOR ODER SINGENDE MANNSCHAFT

Männerchor in der Entscheidung. Von Georg Götsch und Ludwig Kelbetz. Kart. RM. 1,50. / In dieser lebendigen und kämpferischen Schrift zeigen die beiden in der musikalischen Erneuerungsbewegung stehenden Verfasser den Weg und die Aufgabe des deutschen Männerchores im neuen Deutschland. Die Schrift ist besonders wertvoll, weil sie ganz aus der Praxis kommt und darum wieder voll für praktische Arbeit im Männerchorwesen, des Chorwesens schlechthin, ausgenutzt werden kann. Die Abschnitte „Geist und Handwerk des Chorabends" und „Chorleiterschulung" können als eine Schule der Chorpraxis angesprochen werden.

Verlangen Sie ausführliche Sonderprospekte!

Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg

deutschen musikalischen Fühlens und Denkens, das unvergleichliche deutsche Volkslied, zeigt uns, daß bei größter Wahrhaftigkeit im Darstellungsprozeß stets die schlichteste, einfachste Form gewählt wurde und wird. Lernen wir daraus: große Ideen und Empfindungen können nicht einfach genug ausgesprochen werden. Nur so stellt sich die Form als der vollkommenste Ausdruck, als ein mit der Notwendigkeit organischer Bildung entwickeltes Etwas der Idee dar, nur so kann deutsch-nordisches Vollendungsstreben zum Ausdruck kommen.

AUS ZEITSCHRIFTEN:

„Deutsche Musikzeitung" Köln, Nr. 5, Mai 1934. „Was wird aus musikbegabten Kindern?" von Dr. Gerhard Tischer.

Ein gewaltiger Schatz an Musik ist in der Kulturwelt vorhanden. Große Meister, voran solche von deutscher Art, schufen und hinterließen uns einen reichen Besitz.

Wie erhalten wir ihn, und wie übermitteln wir ihn der kommenden Generation? Oder geht er verloren?

Es wird zurzeit vielerorts gegen das Konzert alten Stils gewettert, auch von amtlichen Stellen, besondes von solchen der HJ. Die Bilderstürmer sind wieder in Tätigkeit. Das Konzert soll ein Requisit der verflossenen Zeit sein, die manchmal als verdorben, jedenfalls als endgültig abgetan hingestellt wird. Opern, Sinfonien, Oratorien sind — so heißt es — nicht mehr zeitgemäß, sind keine volksverbundene Kunst; sie werden abgelehnt; zum mindesten erscheint die pflegliche Behandlung des Musikgutes aus dem 19. Jahrhundert nicht erforderlich.

Es gab eine Zeit, in der große Kunst dieser Zeit, wir sprechen von Beethoven, Schubert, Schumann, Bruckner und Brahms, groß dem Thema wie der Ausgestaltung nach, im Volk verwurzelt war. Und eben die gewaltigsten Zeugnisse aus jener Zeit kommen nun in Gefahr. Wenn die Feierstunde des Volkes keine Sinfonieabende und Oratorien mehr kennt, wenn nach dem Muster des Funks „aufgelockert" wird, sodaß nur Kostproben bleiben, wenn man sich fürchtet, dem Hörer etwas zuzumuten, und ihn deshalb, dem niederen Masseninstinkt schmeichelnd, mit Kabarettkünsten erheitert, dann wird die Tradition bald unterbrochen sein, und man wird unsere Klassiker und Romantiker — gegen letztere ist man zurzeit besonders unduldsam — wirklich bald nicht mehr kennen, und nach Jahrzehnten neu entdecken müssen, wenn andere Zeiten einen anderen Geschmack und größere historische Gerechtigkeit bringen.

Zweifellos entsteht eine neue Literatur der Zeit durchaus erfreulicher Art auf dem Gebiet des volkstümlichen Liedes. Sie kann und soll durch neue Musikerzieher im Rahmen der Hitlerjugend auch in der jungen Generation gepflegt werden. Aber wer löst mir das Rätsel, wie man — in der Großstadt lebend —, wo der Schulweg eines Kindes hin und zurück $1^1/_2$ Stunden in Anspruch nimmt, und wenn Spielturnen im Freien stattfindet, sogar 2 Stunden, ein musikalisch begabtes Kind, das jetzt vielleicht Bach-Präludien spielt, und hoffentlich eines Tages Beethovensonaten, weiterhin zum Musizieren bringen kann, wenn es müde zwischen 1 und 2 aus der Schule kommt, 1—2 Nachmittage durch Spielturnen mit den notwendigen Wegen beansprucht ist, oder an 2 Nachmittagen, sowie an manchem Sonntag durch die HJ. so besetzt ist, daß es kaum seine Schularbeiten schafft. Ohne gründliches Üben hat kein noch so begabter Mensch eine anständige Technik gewonnen, die ausreicht, um sich mit unseren musikalischen Meisterwerken, dem Schönsten, zu beschäftigen, was der deutsche Genius geschaffen hat.

Es handelt sich dabei um mehr als eine Passion, die man eventuell zugunsten einer größeren Sache unterdrücken müßte. Wer hat noch Vermögen, durch das er seiner Erben Zukunft sicher stellen könnte? Mancher muß damit rechnen, daß sein Kind eines Tages sein Brot durch musikalisches Wissen und Können verdienen wird; dies aber zu erwerben, hat nicht Zeit, bis es die Schule mit ihren vielen Anforderungen hinter sich hat. Was Hänschen nicht gelernt hat in seiner Jugend, das lernt Hans auf musikalischem Gebiet bestimmt nicht mehr!

Muß und soll ich noch darauf hinweisen, wie die heutige Beanspruchung der Kinder überhaupt das ganze Familienleben, das doch auch heute noch die Urzelle des Staates sein soll, in Gefahr bringt. Schule mit Schulweg und Schularbeiten samt HJ.-Dienst nimmt die Kinder so in Anspruch, Berufsarbeit samt Parteipflicht ebenso die Eltern welche sich daran beteiligen, daß man sich in vielen Familien kaum noch zum gemeinsamen Essen trifft, an ein eigentliches „Familienleben" mit und ohne häusliches Musizieren nicht mehr gedacht werden kann. Gelegentliche Freizeiten, von der Organisation auf bestimmte Termine gesetzt, bieten diese Möglichkeit nicht. Pflege des Familiensinns und seelisches Eingehen der Eltern auf ihre Kinder sind zarte Pflänzchen, zu deren Gedeihen man die glückliche Stunde, in der sich das Herz der Kinder aufschließt, geduldig abwarten muß; die echten und wertvollen Familientage kann man nicht vorher im Kalender anstrei-

chen und vorbereiten, weder bei den Großen noch bei den Kleinen.

Ich weiß, daß dieſe und ähnliche Sorgen viele Eltern, und zwar gerade die beſten, beſchäftigen. Die Kinder, erfüllt von des Tages Anſprüchen und zumeiſt freudig beanſprucht durch die Kameradſchaft von Schule und HJ, kümmern ſich nicht darum. Die Eltern haben das Erforderliche herbeizuſchaffen. Die Kinder entlaufen aus natürlichem Inſtinkt gerne der Aufſicht; die Pflicht, neben den Schularbeiten auch noch muſikaliſch ernſthaft zu arbeiten, erſcheint ſelbſt den Begabten unter ihnen als ungerechte Sonderbelaſtung gegen die Kameraden. Was ſpäter einmal daraus wird, kümmert ſie nicht!

Dürfen wir es darum überſehen, oder die Sorge denen überlaſſen, die behaupten, Jugendführer zu ſein, aber meine Fragen bislang nicht beantwortet haben, wie ich mein Kind bei der heutigen Beanſpruchung durch Schule und Jugendorganiſation vom Elternhaus her noch beeinfluſſen und eventuell unter Bewilligung der nötigen Frei- und Eigenzeit, die das Kind ſchließlich auch haben muß, auf den Meiſterberuf vorbereiten kann.

Mit tönenden Phraſen iſt das nicht erledigt, und auch der beſte Wille eines Fremden kann dieſe Dinge nicht zwingen, die in das innerſte Familienleben eingreifen und zugleich das zukünftige Kulturleben der Nation weſentlich beeinfluſſen werden.

Aus einem Aufſatz von Richard Münnich „Die nationale Revolution der Muſik“ im Maiheft der „Zeitſchrift für Schulmuſik“ (Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde).

Ich kann den Anfang zur nationalen Revolution der Muſik nicht da ſehen, wo man ängſtlich rückwärts ſchaut und das Einhergehen in altgewohnten Gleiſen, auch das Einhergehen im überlieferten tonalen Gleiſe, zum Kennzeichen deutſcher Muſik machen will. Nachdem die auf der Kadenz der drei Hauptharmonien beruhende Tonalität ſich immer mehr durch Zwiſchenharmonien, Modulationen, Chromatiſierung und Enharmonik uſw. erweitert hat, muß ſie notwendig einmal dieſen alten Rahmen ſprengen, und, wenn man für die Sprengung dieſes allzueng gewordenen Rahmens das freilich törichte und auf keinerlei ernſte Muſik paſſende Wort „Atonalität“ geprägt hat, ſo braucht wegen dieſer töricht voreiligen Theorie nicht die damit bezeichnete Muſik in Bauſch und Bogen töricht und voreilig zu ſein. Muſik beweiſt ihren Wert nicht in einleuchtender, begrifflicher Kennzeichnung, ſondern vor dem befähigten und gutwilligen Ohr. Dieſes Ohr wird, um größere Muſikabläufe in weitausgeſponnenen Formen aufnehmen zu können, freilich immer irgendwie „gebildet“, „geſchult“ ſein müſſen. Auf dem Gebiete ſolcher großen Formen mag die nationale Revolution noch viele Kampf- und Entwicklungs-Abſchnitte vor ſich haben, ehe ihr der Durchbruch gelingt. Der Anfang von unten aber kann jeden Tag für jede Stunde mitten unter uns beginnen. Nur mögen unſere jungen Tonſetzer, denen dieſe Aufgabe obliegt, nicht vergeſſen, im Kampfe um die nationale Revolution der Muſik ſich zum Vorbild und Wegweiſer den politiſchen Nationalſozialismus zu nehmen, der eben deshalb, weil er national iſt, auch ſozialiſtiſch iſt. D. h.: als revolutionäre Muſiker können ſie nur neue Muſik ſchaffen, als nationale Muſiker nur deutſche, als ſozialiſtiſche Muſiker aber haben ſie mit ſolcher Muſik den Anfang zu machen, die jedes fähige und gutwillige Ohr in unſerem Volke „Schulung“ und „Bildung“ hörend aufnehmen kann.

„Leipziger Illuſtrierte“, J. J. Weber, Verlag, Leipzig, brachte zum 7. Juni ein reichhaltiges Richard Strauß-Heft mit zahlreichen Bildern und einem Aufſatz von Johannes Reichelt, Dresden: „Richard Strauß, der Künſtler und Menſch“.

„Reichszeitung der deutſchen Erzieher“, Bayreuth, April 34. „Die Schulmuſik im Dritten Reich“ von Carl Schulz, Tegel.

„Der Neue Weg“, Berlin, Nr. 5. „Aufgaben unſerer Opernbühnen“ von Dr. Hanns Niedecken-Gebhard.

Die Tonwort-Vierteljahrsſchrift „Muſikaliſche Volksbildung“, die bei Litolff im 7. Jahrgang erſcheint und der Verbreitung des Ideengutes von Carl Eitz ſowie der praktiſchen Arbeit mit dem Tonwort dient, wird jetzt von Kantor Adolf Strube-Berlin herausgegeben. Als Schriftleiter zeichnet Dr. Franz Rühlmann-Berlin.

Der Deutſche Muſikpädagogiſche Verband in der Tſchechoſlowakei will eine neue muſikaliſche Monatsſchrift „Die Muſikſtunde“ herausbringen. Die Zeitſchrift, die Proben alter und neuer Muſik aufzeigen ſoll, dient in erſter Linie der Belebung der Hausmuſik.

5 neue Klavierwerke von Emil Frey

Vierte Suite für Klavier, op. 58 . . . . . RM. 3.50

„Der zweite der vier Sätze bildet den strahlenden Mittelpunkt. Das stampfende Kopfmotiv steigert sich hier zu hinreißender Leidenschaftlichkeit voll diabolischer Glut. Mit Leichtigkeit ließe es sich zu einer Szene des Jüngsten Gerichts (Dies irae) in einer Totenmesse ausweiten. Im dritten Satz erscheint die Dämonik zur Anmut umgebogen, was früher mit drohender Gebärde um sich schlug, wird hier zum festlichen Hymnus.“ Dr. W. M., Basel.

Fünfte Suite für Klavier, op. 62 . . . . RM. 2.50

„Frey geht seine eigenen Wege, er rennt keiner Modeneuheit nach, sondern schafft in der Stille. Trotzdem nimmt seine Musik leidenschaftlich teil an dem Gegenwartsgeschehen, sie hat einen Zug ins Große und Monumentale.“ Allgem. Musikztg. Berlin.

Sechste Suite für Klavier, op. 66 . . . . RM. 3.50

„Ein heiliger Ernst und lebensstarker Wille geht durch seine Werke, die ein kerniges, teils knorriges, wurzelstark im Landschaftlichen gebundenes Wachstum verraten. Seine vor allem interessierenden instrumentalen Kompositionen ruhen letzten Endes auf tonaler Basis auch bei freiester kontrapunktischer Stimmführung.“ Rhein. Volkswacht, Basel.

Die drei Suiten bilden den zweiten Teil einer Folge:

„24 Klavierstücke in allen Tonarten, in Form von 6 Suiten“

Sie sind zum Konzertgebrauch auch einzeln od. i. anderen Zusammenstellungen spielbar. Die Suiten 1 bis 3 sind noch nicht erschienen

Zehn kleine Klavierstücke für den Unterricht, op. 59 . . . . RM. 2.—

Andantino / Dudelsack / Marsch / Männerchor / Gavotte / Walzer / Traum / Scherzino / Kampflied / Tanz

„Eine abwechslungsreiche Folge von Fantasien, Tänzen usw. zur Belebung des Unterrichtes, welche an die verschiedensten technischen und musikalischen Aufgaben heranführen. Einige Stücke sind infolge ihrer neuzeitlichen Haltung als Einführung in das moderne Hören besonders brauchbar.“

Bewußt gewordenes Klavierspiel und seine technischen Grundlagen

Anhang: Drei Etüden für die rechte Hand von Cramer, Clementi u. Chopin, tastenbildlich genau symmetrisch für die linke Hand bearbeitet, RM. 5.—

„Hier haben wir endlich ein Werk, welches mit allen veralteten Zwangsvorstellungen aufräumt und die für das heutige Klavierspiel nützlichen (weil zweckmäßigen) Bewegungsarten in übersichtlicher und knapper Form darstellt und mit geistreich erfundenen Übungsbeispielen illustriert.“ Béla Bartók.

„Ich bitte Sie, dem Verfasser meine Bewunderung auszusprechen für die ebenso klare als knappe Darstellung sowie für die treffend ausgedachten Übungen, deren ich noch mehr wünschte! . . . sehr bedeutend und aufschlußreich für jeden Pädagogen. Auch die Schüler sollten es aufmerksam durchdenken.“ José Vianna da Motta.

2. Auflage nach wenigen Monaten! Französ. Ausgabe erscheint in Kürze, engl. Ausgabe in Vorbereitung!

Zur Einsicht erhältlich durch jede Musikalienhandlung sowie vom Verlag

GEBR. HUG & CO., LEIPZIG/ZÜRICH

Otto Jochum

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1934 HEFT 7

Otto Jochum.

Von Erich Valentin, Magdeburg.

Es war auf dem Frankfurter Sängerbundesfest des Jahres 1932. Gleich das Eröffnungskonzert vermittelte verheißungsvoll die Uraufführung eines oratorischen Werkes, dessen Schöpfer im Verlaufe des Festes in der alten deutschen Kaiserkrönungsstadt verschiedentlich noch zu Worte kam: der Name Otto Jochum, dem Eingeweihten gewiß nicht mehr fremd, ließ aufhorchen. Von welcher Seite man das Schaffen dieses wahrhaft gottbegnadeten Musikers betrachtete, von neuem bekundete sich dem, der offenen Herzens und offenen Sinnes in diese Welt hineinzuschauen sich bemühte, daß es sich hier um eine ausgeprägte, starke Persönlichkeit handelte. Schon beim ersten Anhören wurde man gewahr, welche gestaltenden Kräfte sich auswirkten. Nicht allein die Tatsache, daß sich Jochum des Volksliedes in einer (vor allem für den Männerchor) bis dahin ungebräuchlichen Form annahm, sondern auch die allgemeine geistige und seelische Haltung, die sich in seiner aufrichtigen und geradezu von jeder Effekthascherei freien Intensität offenbarte, machten die Quellen mit aller Deutlichkeit erkennbar, die Jochum selbst als die ursächlichen Momente seines Schaffens nennt: das Volkslied und den Choral. Auch ohne die in diesem Falle wirklich verdiente Auszeichnung der auf dem Sängerbundesfest zur Aufführung gebrachten Werke mit dem von der Preußischen Akademie der Künste in Verbindung mit dem Musikausschuß des Deutschen Sängerbundes verliehenen Preis (anläßlich der Bewerbung um den vom Reichsministerium des Innern und dem Preußischen Kultusministerium gestifteten Staatspreis), auch ohne diese sozusagen offizielle Ehrung, die einmal ausnahmsweise das berühmte, sonst so berechtigte Wort Bülows Lügen strafte, wäre Jochum über die Grenzen seines engeren Kreises hinausgedrungen. Denn das schon über 50 opera umfassende Schaffen des 35jährigen Schwaben ist in einer inneren, organisch gewordenen Konsequenz auf der Grundlage der im Boden, im Volksbewußtsein verwurzelten Tradition aufgebaut, zugleich aber mit einer höchst erfreulichen Gegenwartsbetontheit entwickelt. Dieses Verwachsensein mit der Scholle, mit der blutverbundenen Arteigenheit des deutschen Menschen und der deutschen Seele, die aus jeder Note lebendig herausklingt, ist es, das Jochum kennzeichnet; in seiner überreich spendenden Produktivität spiegelt sich das Bild der Landschaft, ein kostbares Stück der Heimat wider. Die Klarheit und Lauterkeit seiner von religiöser Gläubigkeit getragenen Gesinnung, die weit über das Konfessionelle hinausgeht, bestimmt das hohe Ethos seiner Musik. Und gerade dieses Ethische, das in gleicher Weise seinen launigen Humor aus der Sphäre des Alltäglichen erhebt, darf man als das die besondere Bedeutung des, im originalen Sinn des Wortes, schöpferischen Musikers Jochum darstellende Merkmal betrachten. In der in ihrer ganzen Wesentlichkeit auf der Urkraft

des Volksliedes beruhenden Stilistik ist als das eigentliche, das gestaltende Motiv die tiefe Religiosität zu erkennen, deren aus dem unmittelbaren Gotterlebnis in der Natur geborene Inbrunst durch keine dogmatischen Grenzen beengt ist. Wenn man von dieser Seite her Jochum zu verstehen und zu erfassen versucht — eine Mühe, die sich lohnt —, dann zeigt sich mit sprechender Anschaulichkeit, daß sich in diesem aller Experimentiererei und allen modischen Spekulationen einer vergangenen „Kultur"-Periode abholden Menschen der Typ, das Bild des deutschen Musikers herausbildet. Der Werdegang Jochums, sein Werk und seine Absicht bestätigen und ergänzen diese Hypothese.

Die Jochums, in ihrer rassischen Eigenheit durchweg dinarisch, sind im schwäbischen Bayern, in Ostschwaben beheimatet, verweisen ihre Abstammung aber noch weiter nach Süden, ins Tiroler Land, in den Arlberg, nach Montafon. Musikalität und Begabung für alle geistigen Dinge und Fragen sind die Erbteile der Familienglieder, in deren Ahnenreihe sich auch der Wittenberger Professor Georg Joachimus, ein Schüler des Kopernikus, befindet. In der schwäbischen Heimat der Jochums kam auch Otto Jochum als das älteste von vier Kindern — seine Brüder Eugen und Georg Ludwig sind Dirigenten — zur Welt: am 18. März 1898 wurde er in Babenhausen geboren. Dort, im Schulhaus des Stammsitzes der Fürsten Fugger wuchs er auf, in einer glücklichen, von Musik erfüllten Jugend. Sein Vater, ein Volksschullehrer, betreute als Leiter verschiedener Musikvereine und einer Singschule das rege Musikleben des Marktstädtchens. In dieser Umgebung, die dem aufnahmefreudigen Knaben mancherlei Anregung bot, wuchs das musikalische Interesse heran; mit ihm erhielt die ursprüngliche Musikalität, die sich früh zeigte, schon in der Kindheit das Fundament, ja, eine gewisse Richtung, in der sich heute seine Anschauung von den Zielen und Werten der Musik bewegt. Als Jochum, der Familientradition folgend, mit dreizehn Jahren die Lehrer-Präparandenschule in Mindelheim bezog, konnte er zur Aufnahmeprüfung seine erste Komposition, einen Marsch vorlegen. In Mindelheim geschah es, daß ihn Bach und Reger zu beschäftigen begannen; besonders mit Reger befaßte er sich derart, daß er ein ganzes Jahr hindurch nur in seiner Klangwelt zu leben vermochte. Auch in der praktischen Musikausübung betätigte er sich und betreute während der Studiengottesdienste die alte Pfarrkirchenorgel, eine Funktion, die er in erweitertem Umfang auf der Lehrerbildungsanstalt in Lauingen fortsetzte. Diese Lauinger Jahre sind insofern bedeutsam, als sich Jochum die Romantik in Chopin, Schumann, Wagner, Liszt und Brahms erschloß, eine Begegnung, die in eben dem Maße entscheidende Gültigkeit hat wie seine eingehende Beschäftigung mit Bach und Reger und sein aktives Eindringen in die Probleme der liturgischen Kirchenmusik. Der Ausbruch des Weltkrieges, der den jungen Lehramtskandidaten entflammte, unterbrach diesen Prozeß keineswegs. 1916 trat Jochum als Freiwilliger in das Heer ein und verbrachte als bayerischer Kanonier seine Ausbildungszeit in Mainz, wo er im Stadttheater das erste Erlebnis der Oper, das in ihm haften blieb, auf sich wirken ließ. Auf sein inständiges Bitten wurde er im Juni 1917 „Kv" geschrieben. Vierzehn Monate stand er an der Front, in Rumänien und Frankreich, unerschrocken, pflichttreu und für die deutsche Sache begeistert. Das einschneidende Ereignis des Frontkampfes steigerte seine Schaffenskraft. Es entstanden neue Kompositionsversuche sowie Aufzeichnungen über die „Farbenskala der Tonarten", wie sie sich, so schreibt er selbst, „mir schon in den frühen Jugendtagen intuitiv aufdrängte und kurz nach dem Krieg in einem eigenen Büchlein „Farben und Töne" skizziert wurde". Der Krieg war beendet. Jochum kehrte heim, musikhungrig und fest entschlossen, den Lehrerberuf aufzugeben und auf der Münchener Akademie das Musikstudium zu ergreifen. Die Räterevolution und die traurigen Jahre der Inflation vernichteten Pläne und Wünsche. Er wurde nun doch Lehrer, mit Freuden wurde er es, zumal da ihn sein Weg, jetzt als Musiklehrer, wieder nach Lauingen führte. Dann nach Augsburg. Der Eintritt in diesen Wirkungskreis kommt dem Anfang einer neuen Lebensperiode gleich, einer Zeit, die die schöpferische Potenz und mit ihr die erzieherische Aktivität zur Berufsaufgabe anregte und endgültig festlegte. Seine persönliche, freundschaftliche Fühlung mit Albert G r e i n e r, seinem spä-

teren Mentor, und dessen einzigartiger Singschule, deren Leitung Jochum am 1. September 1933 als Nachfolger Greiners übernahm, schuf die Grundlagen zu seinem Lebenswerk. Greiner führte ihn in sein Reich ein, in die Welt des Volksliedes, das ja die Welt, das ureigenste Gebiet Jochums werden sollte, er öffnete ihm Sinn und Ohr für das chorische Singen, für den volkshaften Stil einer wirklichen Gemeinschaftsmusik, auf deren Boden die meisten und schönsten Werke Jochums gewachsen sind. Es spricht aber für das künstlerische Verantwortungsgefühl und Pflichtbewußtsein Jochums, daß er trotz seiner reichen Tätigkeit als Organist, Dirigent und trotz anderer musikalischer Ämter sich nicht mit sich zufrieden gab, sondern seinen von Jugend auf gehegten Wunsch, durch ein geschlossenes Kompositionsstudium ans Ziel zu gelangen, zu realisieren suchte. Zunächst waren es die Studien am Augsburger Konservatorium, die er in den Jahren 1921/22 bei Fritz Klopper und 1924/26 bei Heinrich Kaspar Schmid trieb. Endlich 1926 sollte es ihm gelingen, unter Beibehaltung seiner musikpraktischen Tätigkeit und seines Lehramts, den Besuch der Akademie in München zu ermöglichen. Gustav Geierhaas und Joseph Haas, dessen Kompositionsmeisterklasse er von 1928 an auf drei Jahre hinaus angehörte, wurden seine Lehrmeister. Hier an dieser Stelle, mit dem Jahre 1928, in dem sich die ersten Verleger seiner Werke annahmen, beginnt der Name Jochums in das deutsche Musikleben einzudringen.

Eine Charakteristik Otto Jochums und seines Werkes ist ohne diese Schilderung seines Werdeganges nicht möglich. Denn die bemerkenswerte Eigentümlichkeit seiner Schaffensgebiete, seiner Stiltendenz und seiner Anschauung ist eng mit diesen Voraussetzungen verknüpft. Obwohl schon in den Tagen der Kindheit seine überragenden musikalischen Fähigkeiten zum Durchbruch gelangt waren, so ist gerade in dieser Zeit der Empfänglichkeit aller Eindrücke, die das sonnige Leben in der Natur, in dem blühenden Garten der Gotteswelt vergibt, eben die Milieugebundenheit, in der die Jugend Jochums steht, das einzig für seinen Weg ausschlaggebende Moment. In allen Werken dringt dieses kosmische Verhältnis, diese gesunde, den innersten Geheimnissen der Dinge, die zwischen Himmel und Erde sind, zugewandte Urwüchsigkeit durch, die nicht kraftgeschwellt ist, sondern einen erfrischenden Hauch lyrischer Zartheit (beileibe nicht sentimentaler Schwächlichkeit) in sich trägt. Die ungeheuere Vitalität, die aber zugleich aus seiner herzhaft lachenden Derbheit klingt, ist das Erbgut seiner süddeutschen Heimat und ihrer Lieder. Auf diesen in der menschlichen Entwicklung fußenden Gegebenheiten der seelischen Veranlagung, die in ihrem Wesenskern etwas von dem, Gott sei Dank, unsterblichen romantischen Deutschen birgt, erwächst die künstlerische Entwicklung. Man konstatiert in der Orientierung seines Schaffens die Richtung, nach der es ihn drängt: es ist, wie bereits hervorgehoben wurde, das Volkslied und es ist der Choral. In ihnen beiden ist die Wandlung verankert, die sein Schaffen aus der instrumentalen Denkart (Orgel) schon nahe am Anfang auf die Basis des vokalen Empfindens und Gestaltens verschiebt. Man muß das als das vielleicht wichtigste Kriterium anmerken. In verschiedener Hinsicht ist es maßgeblich für die Beurteilung der personellen Note in der Stilistik, die ihm eigen ist. Verfolgt man den Weg gleich von op. 1, der Marienmesse, die im Jahre 1923 entstand, an, so findet man mit op. 10, der 1927 konzipierten „Missa angelica", den Einschnitt sichtbar markiert. Die allein vorherrschenden romantischen Einflüsse, vermischt mit Klangsymptomen des Impressionismus in der Art Puccinis, treten zugunsten der Betonung des von Bach und Reger beeindruckten Formalstils zurück. Aber schon im Gradualienwerk op. 14 (beendet 1931) ist das Eigenwesen so ausgeprägt, daß die Unbedingtheit irgendwelcher von anderer als von der eigenen Seite her wirkenden Kräfte keine Geltung mehr hat. Bereits im op. 12, der groß angelegten, impetuosen Orgel-Passacaglia und Fuge künden sich die harmonischen und klanglichen Züge an, die Jochums Stil verkörpern. Die Klangfreude, die sich in kühnen, aber tonal entwickelten Akkordauftürmungen, in einer daraus resultierenden Reibungsharmonik, in den Quarten- und Quintenkoppelungen als typisch zeigt und vor allem in den ungewöhnlichen Choralharmonisierungen hervortritt, diese Klanggestaltung erhält ihre Auflockerung durch die Hinwendung zu kammermusikalisch sich beschränkender Ökonomie

und polyphoner Gliederung. Dieſe Vokalpolyphonie, die auch in den Inſtrumentalwerken vorherrſchend iſt, gemahnt in ihrer Geſchloſſenheit an die Größe des Paleſtrina-Stils, ohne daß aber damit in irgendeiner Weiſe archaiſtiſchen Spielereien und Imitationen Raum gegeben wäre. Vielmehr erſcheint als das Beſondere an der Stilart Jochums, daß faſt durchgängig die als Ausgangspunkt genommene vorklaſſiſche Form (Fuge, Kanon, Paſſacaglia uſw.) mit einer aus romantiſcher Vorſtellung geborenen Klanglichkeit verquickt iſt. Jochum folgert eine Stilſyntheſe, die in ihrer Konſequenz aufmerken läßt. Dazu kommt noch eine ſein Formbewußtſein hervorhebende Bevorzugung der zykliſchen Formgeſtaltung. Das gilt nicht allein für die Meſſe, für die von ihm nur gelegentlich berückſichtigte ſonatenhafte Form, ſondern auch für die Volkslied- und Chorſätze, die den größten Platz im bisherigen Werk Jochums einnehmen.

Das aus dem Vokalen ſchöpfende Klanggefühl Jochums wird naturgemäß da am plaſtiſchſten, wo die Inſpiration, wo der Einfall (im Sinne Pfitzners) durch das Wort beſtimmt iſt. Seine Meſſen, deren er elf ſchrieb, vermögen davon Zeugnis abzulegen. Die Vielgeſtaltigkeit des Ausdrucks und der zur Verwendung kommenden Mittel iſt ein beredtes Beiſpiel. Dieſe Meſſen, die bis auf die nach Worten ſeines Dichterfreundes Arthur Maximilian Miller verfaßte „Brautmeſſe“ (op. 21) dem liturgiſchen Gebrauch zugedacht ſind, atmen die inbrünſtige edle Frommheit, die den Wortlaut des Ordinariums durchſtrömt. Dabei iſt intereſſant, daß Jochum unter Verzicht auf alle extenſiven Effekte an den Born zurückgeht, aus dem die Alten ſchöpften. Dieſe Tatſache iſt nicht allein ſtiliſtiſch merkwürdig — die Lucien-Meſſe op. 40, eine a cappella-Meſſe, dürfte in dieſer Hinſicht wohl als muſtergültig bezeichnet werden —, ſie formt das Prinzip, nach dem Jochum die Meſſe als Formtyp aufbaut. Vergleicht man beiſpielsweiſe die Marienmeſſe (op. 1) und die „Missa angelica“ (op. 10), erkennt man bereits die unbedingte Unterſchiedenheit der Konzeption, der, ſagen wir, ſtimmungsgemäßen Anpaſſung an das Wort, die indeſſen bei beiden aus ein und derſelben liturgiſchen Abhängigkeit entſtanden iſt. Aber das op. 10, das als das entſcheidende Werk für die ganze kompoſitoriſche Laufbahn Jochums anzuſehen iſt, gibt in der Konzentration, in der Gewähltheit der Mittel und in dem formalen Gleichmaß den Hinweis auf ſeinen Meſſeſtil, der aus der beſten Tradition herrührend, einen neuen zukunftweiſenden Meſſencharakter verkörpert. Neben der „Missa angelica“, die für Chor, Kammerorcheſter und Orgel geſchrieben iſt, iſt die Lucien-Meſſe, die in der a-moll-Meſſe (op. 53), dem jüngſten Werk, ein generelles Gegenſtück erhalten hat, als die ſtärkſte Erſcheinung der neuen Kirchenmuſik zu betrachten. Beſtimmend für dieſes Urteil iſt die durch die a cappella-Beſetzung bedingte Formklarheit. Überhaupt iſt gerade die überraſchende Vielfalt der äußeren Geſtaltung durch die Verſchiedenartigkeit der Beſetzungen (a cappella: op. 2, op. 11, op. 40, op. 53; Chor und Orcheſter: op. 1, op. 10, op. 29; Chor bzw. Soli und Orgel: op. 17, op. 21, op. 25 und op. 52, die Missa „Salve regina“, die zum tauſendjährigen Beſtehen des Stiftes Einſiedeln 1934 verfaßt wurde), iſt dieſe Unterſchiedenheit das hauptſächliche Merkmal ſeiner „kirchentonalen“ Kunſt.

Die Kirchenmuſik iſt der eine Faktor im Werk Jochums. Mit der Meſſe, die durch ihn in ihrer würdigen, aus dem innerſten Erleben aufkeimenden Haltung jene wirklich ſakrale Bedeutſamkeit erhält, die ſie in den Blüteperioden der Kirchenmuſikgeſchichte hatte und darum hier einer Reform zu entſprechen ſcheint, mit der Meſſe ſind es die kleinen liturgiſchen Formen und die geiſtlichen Lieder (Mariengeſänge op. 19 und op. 30), die im Mittelpunkt ſtehen. Das Gradualienwerk op. 14, das Offertorienwerk op. 15 und der Alleluja-Chor op. 16a würden genügen, eine geſchloſſene Charakteriſtik der geiſtlichen Muſik Jochums zu liefern. In dieſen Kleinformen gibt er ſich, ähnlich wie in ſeinen Volksliedſätzen, am unmittelbarſten in den Sonderheiten ſeiner, bei aller Herbheit und kühnen Kombinatorik, ausdrucksreichen und nuancierten Sprache. Der gregorianiſche Choral, der auch in den Meſſen, vor allem im choraliter-Credo der Lucien-Meſſe, als Grundlage hervortrat, iſt unter Anlehnung an den ordo Romanus in den nach dem proprium de tempore geordneten Gradualien und Offertorien der Anhaltspunkt. Seine Verwendung iſt polyphon, unter thematiſcher Be-

nützung des Chorals; die einfache, psalmodierende Form tritt am intensivsten in dem „Adjutor in opportunitatibus" (aus op. 14) zutage, dessen Orgeluntermalung in seiner für Jochum kennzeichnenden Quintenparallelik an die Organaltechnik des Mittelalters gemahnt. In den chorischen Sätzen, deren inhaltliche Darstellung betont und mit Absicht dem Wort entlehnt ist (man beachte die Detaillierung der Ausführungsvorschriften!), verleiht Jochum dem Vokalklang eine wirksame, dramatische Gegensätzlichkeit, die schon in den Messen zu finden ist.

In der Tat hat sich Jochum auch in der dramatischen Form, in der Oper, versucht. Seine Oper „Der Kämpfer Gottes", nach einer Dichtung von Wilhelm Dauffenbach (op. 48), ist Fragment. Aber immerhin genügt hier die Feststellung, daß es sich um eine geistliche Oper handelt, wenngleich man ganz fehl urteilen würde, wollte man glauben, daß Jochum nur nach dieser Seite hin tendieren würde. Seine großen humordurchsprühten Liederzyklen und die Tatsache, daß eine komische Oper, in der Holzschnitthaftigkeit Hans Sachs' gehalten, der Einakter „Mannsteufel und Weibsteufel" von A. M. Miller, im Entstehen ist, beweisen treffend das Gegenteil. Aber das Streben zur großen, umfassenden Darstellungsform im Sinne der geistlichen, oratorischen Oper hat Jochum auch auf das Oratorium hingelenkt, in dem das durch die Musik verdeutlichte Wort die szenische Vorstellung des epischen Geschehens trägt. Das Oratorium „Der jüngste Tag", dessen Dichtung Miller schuf — die enge Freundschaft zwischen diesem begabten Immenstädter Dichter und Zeichner und Jochum hat seit 1925 zu mancher erfolgerprobten Zusammenarbeit geführt —, das Oratorium steht schon seines eschatologischen Stoffes wegen auf einsamer Höhe. Die Apokalypse findet ihre Deutung: der letzte Mensch vor der Unendlichkeit Gottes. Seit Bestehen der Oratorienform und ihrer biblischen Gattung des oratorio latino, seit Carissimi ist dieser eschatologische Gedanke oft und in berühmten Beispielen (Schneiders „Weltgericht") ausgedrückt worden,[1] aber die unbedingte, nur auf das Prinzipielle gerichtete Handlung der Idee ist so stark, daß das Werk als Anfang einer neuen, in den Gesetzen der alten Form aber gefestigten Oratorik angesehen werden kann. Der lyrisch-hymnische Grundton der Dichtung, die Jochum bis in die letzte Feinheit hinein inhaltlich und deklamatorisch nach der das Wort in den Vordergrund stellenden aesthetischen Regel der Musikdramatik von Monteverdi bis Wagner („l'orazione sia padrona del armonia e non serva") ausschöpft, drängt den Charakter des Oratoriums, im Sinne der Formalaesthetik der oratorienhaften „musikalischen Dramen" eines J. H. Rolle, auf die Ebene einer lyrisch-visionären Erlebnisschilderung. Das ist das Überwältigende an dem dreiteilig nach den Abschnitten „Der letzte Mensch", „Die Vollendung der Natur" und „Auferstehung und Gericht alles Fleisches" gegliederten Werkes, das einen „historicus", einen Evangelisten in der Gestalt des „Künders" aufweist. In der Vereinheitlichung und Verbindung der überlegen gemeisterten kontrapunktischen Formen (z. B. Choraldoppelfuge am Schluß) und der romantisch eindringlichen Sinnbildlichkeit der von Wagner und Bruckner herkommenden, aber durchaus selbständig entwickelten Orchestersprache (Vorspiel zum dritten Teil, sowie die impressionistisch gefärbte „Erscheinung Mariae" u. a.) offenbart sich am sinnfälligsten der autogene Stil Jochums, der noch nachträglich, nach der erfolgreichen Frankfurter Uraufführung, einige Änderungen in der Instrumentation durch Auflockerung des von Hause aus gelegentlich zu massiven Gefüges angebracht hat. Ohne jeden Zweifel ist dieses gewaltige Oratorium der Höhepunkt im bisherigen Gesamtwerk Jochums.[2]

Wenn bereits oben bemerkt wurde, daß es irrig wäre, seine Einstellung nur nach dieser kirchlichen Seite hin zu vermuten, so geben uns die sogar den größeren Teil ausmachenden Lieder, Volksliedsätze und Chöre ein anschauliches, lebendiges Bild von seinem erdenfrohen, Welt und Heimat in sich widerspiegelnden Humor, der beglückend optimistisch ist wie der Haydns und das Wort F. Th. Vischers bestätigt, daß auch in den kleinsten Dingen, die den

[1] Georg Straßenberger hat in Zusammenhang mit Jochums Oratorium darüber eine aufschlußreiche Studie veröffentlicht.

[2] Vgl. meinen Uraufführungsbericht „Neue Wege und Ziele des Männerchors" (Septemberheft 1932 der „ZFM").

ſchwachen Menſchen bewegen, etwas von der Größe ſeiner Welt lebt. Und gerade der Umſtand, daß Jochum das V o l k s l i e d zum Thema wählt, macht den Wert ſeiner weltlichen Schöpfungen ſo eigengeprägt. Auch in den geiſtlichen Werken fanden wir das Volkslied als Baſis, ſo in der „Meſſe zur Chriſtnacht" (op. 29), die die herrlichen Weihnachtslieder zum Leitgedanken erhebt, in der geiſtlichen Vokal-Suite „Nun freu' dich, aller Frauen Preis" (op. 33), in deren Mitte eine kunſtvolle „Litanei"-Paſſacaglia ſteht. Da iſt aber das Meiſterwerk der 18 Hefte umſpannenden Sammlung alter Volksweiſen in neuem Gewande „Aus unſerem Singſchulgarten", in dem (ſchon 1928 mit op. 8 beginnend und vorläufig bis op. 51 fortgeführt) die ſchönſten Blumen und Blüten ſprießen. Die Sammlung, in der deutſche Lieder aus allen Zeiten in ſinnvoller Bearbeitung, teils unbegleitet, teils von inſtrumentalen Kontrapunkten umrankt, enthalten ſind, iſt Albert Greiner gewidmet, eine Dankesbezeugung an den verdienten Meiſter, mit dem Jochum das einem volkstümlichen Oratorium gleichende „Weihnachtsſingen der Augsburger Singſchule" (1932) herausgab, jener Schule, der auch ſein erzieheriſch-inſtruktives Schulwerk entſprungen iſt. Hier iſt ein Werk entſtanden, das man das Vermächtnis der deutſchen Volksſeele nennen möchte, ein Werk, in dem der Begriff von dem gemeinſchaftsbildenden Zweck der Muſik tatſächlich und greifbar geworden iſt. Unverſiegbar ſchier ſprudelt der Quell gelöſter, ſprühender Laune und wunderſam beſinnlicher Beſchaulichkeit. Das iſt es auch, was in den übrigen weltlichen Schöpfungen Jochums hervorragt. Die entzückenden „Schwäbiſchen Liedchen" (op. 23), nach Gedichten von Miller für eine Singſtimme und Klavier geſetzt, zeigen die erquickende Lebenskraft, die ſeinen M ä n n e r c h ö r e n innewohnt. Auf dieſem Gebiet liegt eine der bedeutſamſten Aufgaben, die Jochum vollendete. Das Männerchorſchaffen, das ſeit den Tagen der Spätklaſſik und der Frühromantik in die tiefſten Tiefen degradiert war, erhielt durch ihn neuen Auftrieb. Jochum, der die Notwendigkeit einer Reform erkannte, ſtellte die Forderung obenan: E r z i e h u n g z u m V o l k s l i e d d u r c h d a s V o l k s l i e d ! Er knüpfte an das an, was er im „Singſchulgarten" ſchon verwirklicht hatte, und ſchuf kammermuſikaliſch begrenzte und lediglich auf die Klangfähigkeiten des Männerchors abgeſtimmte Geſänge, vornehmlich Volksliedbearbeitungen, die endlich den Weg freilegten, den der Männerchor einzig gehen kann. Symboliſch iſt der Titel der z. T. begleiteten, in op. 44 fortgeſetzten Volksliedreihe „Die Luſt hat mich gezwungen" (op. 34), der die Zyklen (!) „Muſikantenbrevier", heitere a cappella-Chöre (op. 37), „Der Schüchterne", ein Tanz in ſechs Runden (op. 46) und „Der Poet", dreiſtimmige Chöre (op. 47), zur Seite zu ſtellen ſind. Aber noch in anderer Weiſe hat Jochum die quantitativ üppige, qualitativ ſpärliche Literatur bereichert: ſchon op. 6 bringt zwei vaterländiſche Chöre (darunter Will Veſpers „Mahnung"), op. 13 iſt eine Ballade „Herr Jörg von Frundsberg", op. 39 erſchließt mit den „Motetten" auch die geiſtliche Muſik dem Männerchorſtil, während op. 42, die „Zuverſicht" (Miller), eine „Hymne in ſchweren Tagen" das Gebiet des orcheſterbegleiteten Männergeſangs in einer ungewöhnlichen, klanglich ausgeglichenen Form betritt. Nimmt man noch die gemiſchten Chöre hinzu (op. 4, op. 20, zykliſche Geſänge nach Goethe-Worten, in denen die Inſtrumentalſuite vokaliter verwandt iſt, op. 30, op. 31, drei vaterländiſche Hymnen, von denen Dehmels „Deutſches Lied" dem Männerchor zugedacht iſt, op. 35, op. 36, geiſtliche Motetten, op. 38, ein Walzerzyklus „Liebesſpiegel", und op. 50, eine Hymne „An das Vaterland"), wenn man dieſe Chorwerke und die Lieder danebenreiht, dann wird offenkundig, daß Jochum zu den Muſikern gehört, die jetzt, in den unvergleichbaren Tagen der Wiedergeburt des deutſchen Volkes und der deutſchen Nation, zu den Pionieren am kulturellen Aufbauwerk zu zählen ſind.

Ein Wort über ſeine I n ſ t r u m e n t a l m u ſ i k mag das Bild runden. Auch hier iſt das vokale Element dominierend. Der Orgel-Paſſacaglia und Fuge (op. 12) liegt das Hauptthema der „Missa angelica" zugrunde, die Abendmuſik für Kammerorcheſter, op. 49, „Der Herzbrunnen", ſtellt den fünf Bildern der Serenade Volksliedthemen als Deviſe voran. Das Bacchanal aus der geiſtlichen Bühnenmuſik „Kaſtulus", das op. 7, iſt für Frauenchor mit Klavier geſchrieben, ein ausgeſprochenes Frühwerk, das einen kraſſen Gegenſatz bildet zu der

reifen Größe der, in der Expoſition aus Pfitznerſchem Geiſt ſtammenden Paſſacaglia oder der anmutigen Serenade. Höchſt konzentriert in der Formgebung iſt das Joſeph Haas gewidmete d-moll-Streichquartett (op. 22), das im erſten Satz (Fuge) und im Menuett (Kanon) am auffallendſten iſt. Außer dieſen Inſtrumentalſätzen ſchrieb Jochum noch Orgelvor- und -zwiſchenſpiele zur „Missa pro tempore" op. 2 und die Quartettvariationen über ein eigenes Thema (op. 3). Zu erwähnen iſt ferner die Muſik zu Millers Frundsberg-Drama „Ritter, Tod und Teufel", das im April 1934 am Augsburger Stadttheater zur Uraufführung gelangte.

In dieſer Geſamtheit zeigt ſich uns Otto Jochum. Der geiſtliche Muſiker, der trotz der liturgiſchen Zweckmäßigkeit ſeines Schaffens — Bach und Bruckner gleich — überkonfeſſionell iſt und gerade darin auch dem, der nicht auf der gleichen Bekenntnisgrundlage ſteht, eben als geſtaltender Muſiker und Künder chriſtlicher Gläubigkeit bahnbrechend erſcheint, und mit ihm der weltliche Muſiker, der die innerſten Weſensformen des Deutſchen in ſeinem Volkslied erfaßt, beide ſind es in ihm, die uns berechtigen, in Jochum einen Künſtler zu ſehen, deſſen Händen die deutſche Muſik unſerer Gegenwart ihr Schickſal getroſt anvertrauen kann und darf.

Feſtrede anläßlich des 70. Geburtstages von Dr. Richard Strauß.

Gehalten von Siegmund von Hausegger, München
am 7. Juni 1934 zu Wiesbaden
bei der Tonkünſtlerverſammlung des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins.

Wenn der Allgemeine Deutſche Muſikverein in feſtlicher Weiſe des bevorſtehenden 70. Geburtstages Meiſters Richard Strauß gedenkt, ſo gilt unſere Feier dem Ehrenpräſidenten des Vereins, dem von der Staatsregierung des Dritten Reiches berufenen Führer des deutſchen Muſikweſens, dem genialen Meiſter der deutſchen Tonkunſt.

Mit der Geſchichte des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins iſt der Name Richard Strauß auf das Engſte verbunden. Von 1901 bis 1909 leitete Dr. Strauß den Verein, deſſen Ehrenvorſitzender er wurde, nachdem er wegen Arbeitsüberlaſtung den Vorſitz niederlegen mußte. Mit ſeinem Amtsantritt beſann ſich der Verein wieder in beſonderem Maße auf ſeine ihm von Franz Liſzt zugewieſene Aufgabe, ſich im Sinne fortſchreitender Entwicklung zu betätigen. Gemeinſam mit Friedrich Röſch ſchuf Strauß im Allgemeinen Deutſchen Muſikverein einen Sammelpunkt der geſamten Intereſſen des deutſchen Muſiklebens. Mit Unvoreingenommenheit und Wohlwollen ſollte alles echte, auf Begabung und Können beruhende künſtleriſche Schaffen unterſtützt werden. Kaum einer der namhaften deutſchen Tondichter, der nicht von Seiten des Vereins Beachtung und Förderung erfuhr. Reger, Pfitzner, Schillings, Weismann, Delius, Baußnern, um nur einige der führenden Namen zu nennen, gaben den Programmen der Tonkünſtlerfeſte Klang und Bedeutung. Aber auch außerhalb des Vereins gab Strauß ein Beiſpiel hochherzigen und weitblickenden Eintretens für das Schaffen der Zeitgenoſſen. In den Jahren 1901—1903 leitete er, ein echter Jünger Franz Liſzts, die faſt ausſchließlich den Werken der Jüngeren gewidmeten Konzerte des Berliner Tonkünſtlerorcheſters. Unermüdlich erwies er ſich auch ſonſt bei jeder Gelegenheit als ein tatkräftiger Freund der ſchaffenden Jugend.

Keinen Geeigneteren konnte Reichskanzler Adolf Hitler mit dem Führeramt der deutſchen Muſik betrauen. Strauß und Friedrich Röſch gründeten die Genoſſenſchaft deutſcher Tonſetzer und ſchufen damit den Komponiſten die Möglichkeit, ihre durch das Geſetz gewährleiſteten Rechte ſelbſtändig zu verwerten. Gegen den erbitterten Widerſtand von Verlegern, Konzertunternehmern und — ſeltſamerweiſe — einem Teil der Komponiſten ſelbſt wurde dieſes Werk vollbracht. Heute erblicken wir in Richard Strauß den Begründer

des Berufsſtandes deutſcher Tonſetzer, den Vorkämpfer für den Schutz des Kunſtwerkes ſowie für die Ausgeſtaltung eines die kulturellen und ſozialen Rechte des Schaffenden in jeder Hinſicht wahrenden Urheberrechtes. Aber auch die anderen lebenswichtigen Gebiete, wie das der Muſikerziehung oder der Muſikpflege in Konzert und Theater, werden in das Bereich ſeiner beratenden und aufbauenden Tätigkeit einbezogen.

Nicht minder aber ſind es Bedeutung und Art ſeines Schaffens, die dem Allgemeinen Deutſchen Muſikverein Anlaß geben, ſeiner Perſönlichkeit an dieſer Stelle in Verehrung zu gedenken.

Der junge Richard Strauß, von Brahms kommend, unter dem Einfluß Alexander Ritters für die große Kunſt Wagners und Liſzts gewonnen, der Schüler und Nachfolger Hans v. Bülows, ſtand mitten in dem Kampf für eine die Welt bewegende große Sache. Ihn erfüllte der glühende, unbedingte Glaube an ſie, aber nicht im Sinne eines unfruchtbaren, ſich in blinder Nachahmung erſchöpfenden Epigonentums. Denn zugleich war es der Glaube an ſich ſelbſt und die gerade durch das Beiſpiel ſeiner großen Vorbilder erhärtete Erkenntnis, ſeinen eigenen Weg finden zu müſſen. Wohl führen ſtarke Beziehungen von Wagner zu „Guntram", der ohne Parſifal nicht denkbar wäre, von Liſzt zu ſeinen ſymphoniſchen Werken. Aber die durch ſeine Geiſtesart ihm gewieſene Grundeinſtellung war bei Strauß eine völlig andere als bei Wagner und Liſzt. Wir können Strauß nicht gerecht werden, wenn wir ihn in eine Wagnernachfolge hineinpreſſen und in ſeinen dramatiſchen Werken den Verſuch erblicken, Wagners Dramen fortzuſetzen. Strauß will mit eigenem Maßſtab gemeſſen ſein.

Richard Wagners Schaffen iſt Bekennertum. Die Kämpfe ſeines Inneren verdichten ſich ihm zu dramatiſchen, nach außen projizierten Geſtalten. Wagner ſelbſt iſt es, der in dieſen lebt. Er war Tannhäuſer, Holländer, Siegfried, Wotan, Triſtan, Parſifal. Sein Schaffen iſt ein im höchſten Sinne lyriſches, ſeine Muſik das große, hinreißende Lied ſeiner dramatiſch bewegten Seele, gebunden und bedingt durch ſeine dichteriſchen Viſionen. Das perſönlich Individuelle weitet ſich ihm zum allgemein Typiſchen, darin mit Beethovens Art verwandt. Beide ſind ſich ſelbſt nicht nur Mittelpunkt, ſondern auch Welt; in ihrem perſönlichen vollzieht ſich das Leben der Menſchheit.

Anders bei Strauß. Er ſtellt ſich dem ihm von außen gegebenen Weltbild gegenüber. Seine Phantaſie iſt das Organ, mit dem er alle Züge desſelben aufnimmt, ihre Strahlen in ſeiner Seele, wie in einem Brennpunkt, ſammelnd, in der ſie die ſchöpferiſchen Kräfte entzünden. Während Wagner das Weltbild ſubjektivierend auf den geiſtigen Mittelpunkt ſeines eigenen Weſens bezieht, bleibt es für Strauß Objekt. Bewegen ſich die von Wagner behandelten dichteriſchen Stoffe in einem durch ſeine Perſönlichkeit beſtimmten, geſchloſſenen Kreis, ſo ſtrömen ſie bei Strauß von allen Richtungen zuſammen. Was in den Bannkreis ſeiner Phantaſie tritt, wandelt er in Muſik und gibt dieſer ſinnfälligſten, wiederum zum Gegenſtändlichen der Erſcheinung zurückſtrebenden Ausdruck, ſie mit der ganzen Wärme ſeines Gemütes durchdringend. „Salome", „Elektra", „Ariadne", „Roſenkavalier" bedeuten nicht Bekenntniſſe einer Lebenspilgerſchaft, aber ſie ſind muſikgewordene Widerſpiegelung des Weltbildes. Wagner, der Dramatiker, iſt in erſter Linie Dichter, wenn auch ſeine Dichtung aus dem Geiſte der Muſik geboren iſt. Strauß iſt ſtets, auch als Dramatiker, Muſiker. Alles wandelt ſich ihm zu tönendem Leben, oft auch das ſcheinbar der Muſik Unzugängliche. Ja, er ſelbſt und ſeine Umwelt werden ihm zu Muſik und es bedeutet keinen Widerſpruch, wenn er in „Feuersnot", „Heldenleben", „Domestica" und „Intermezzo" von ſich kündet. Er ſtellt ſeine eigene Individualität, ſein perſönliches Erleben in die Welt der Erſcheinung. Er iſt Epiker, nur daß er das erſchaute Weltbild nicht erzählt, ſondern in Muſik umwandelt.

Die Art des Straußſchen Schaffens kann mit der Mozarts verglichen werden. Auch bei dieſem der überquellende Drang nach muſikaliſcher Geſtaltung aller mit offenem Herzen empfangenen Eindrücke, auch bei ihm die Fähigkeit, alles, ſelbſt das Spröde und Alltägliche, wie etwa die burleske Intrigue in „Coſi fan tutte", in das verklärte Reich der Muſik zu erheben.

„Figaro", „Don Juan", „Zauberflöte" ſind ihm das faſzinierende Abbild des Daſeins, in der „Zauberflöte" allerdings verbunden mit ſagenhafter Myſtik. Sie entflammen ſeine phantaſieerfüllte Seele, die, was ſie empfangen, tauſendfach geſteigert zurückgibt. Wenn Mozart auch nicht wie Strauß ſich ſelbſt als Objekt erſchaut, ſo iſt ihm doch mit dieſem gemeinſam der Abſtand von den Dingen des Lebens, der ihm die Wundergabe des Humors verleiht. Und der gleiche, aus der Überlegenheit eines gütigen Herzens ſtammende Humor iſt es auch, der Richard Strauß befähigt, Eulenſpiegel, Don Quichote, ja in „Domestica" und „Intermezzo" ſich ſelbſt und ſeine Nächſten mit allen individuellen Eigenheiten zum Objekt muſikaliſcher Darſtellung zu machen.

Falſch wäre es aber, bei Betonen der unterſcheidenden Merkmale den ſtarken, ſeine ganze Entwicklung beſtimmenden Zuſammenhang mit Wagner und Liſzt zu überſehen. Mit einer Lebendigkeit, Schärfe der Auffaſſung und Intuition ohnegleichen nahm der jugendliche Strauß Alles, das Erlernbare wie das Unnachahmliche dieſer Vorbilder, in ſich auf. Steigerung von Rhythmik und Harmonik, Weitung der melodiſchen Linie, Plaſtik eines in gewaltigſte Dimenſionen ſtrebenden Aufbaues, Reichtum und letzte Differenzierung des Klanglichen, höchſte Prägnanz der muſikaliſchen Charakteriſierung, alles Eigenſchaften, die das Straußſche Schaffen in einzigartiger Weiſe kennzeichnen, ſie waren in der Schule dieſer Meiſter herangereift, die ſchönheitsfreudige Grazie und Elaſtizität der Darſtellung jedoch war ihm durch Mozart erſchloſſen. Aber Strauß hat ihnen noch ein Geheimnis abgelauſcht: den Ruf ſeiner eigenen Seele zu vernehmen und unbeirrbar ihm zu folgen, das Geheimnis allen Schaffens, allen Fortſchritts überhaupt. Der Fortſchritt, wie Liſzt ihn meint, iſt nicht der Wahn des Beſſermachenwollens, auch nicht eine auf Abſtraktion beruhende „Richtung", ſondern die Kraft, aus dem eigenen Schöpferdrang heraus Neues zu geſtalten.

Und deshalb iſt Richard Strauß in Werken und Wirken ein Führer des Fortſchritts, weil er das Beiſpiel gab, wahrhaft gegen ſich ſelbſt ſeinen ihm arteigenen Weg zu gehen, nicht aber weil er etwa, wie Böswilligkeit und Unverſtändnis ihn beſchuldigten, die Senſation des um jeden Preis Neuen anſtrebt. Seine Muſik in irgendwelche Beziehung zu den deſtruktiven Elementen der jüngſtverfloſſenen „Moderne" bringen zu wollen, wie dies verſucht wurde, iſt widerſinnig. Von der Chromatik des Triſtan ausgehend, ſoll er angeblich die Feſſeln der Tonalität geſprengt haben und ſo zum Wegbereiter der Atonalität geworden ſein. Wer dies behauptet, überſieht, daß keine Diſſonanz in ſeinen Werken nachzuweiſen iſt, die, ſo kühn ſie auch ſei, nicht den elementaren Zug nach tonaler Entſpannung hätte. Atonalität aber leugnet jede tonale Bindung. Nach dem ewigen Geſetz der Polarität kann die Diſſonanz ihre Rechtfertigung nur in der Konſonanz finden; dies unterſcheidet ſie vom Mißklang. Gerade Strauß beweiſt, daß alle Freiheit der harmoniſchen Behandlung ihren Sinn im Geſetz begründet. Freiheit iſt, unter dem Schein ſeiner Aufhebung, Erfüllung des Geſetzes. Atonalität iſt, auch wenn ſie ſich auf erklügelte Gedankenkonſtruktionen beruft, Verneinung. Strauß iſt aber ſeinem ganzen Weſen nach Bejaher.

Freilich, nur dem Meiſter iſt es gegeben, das Geſetz, ſei es in ſeiner Strenge oder in ſeiner Freiheit, zu erfüllen. Dieſe überwältigende Meiſterſchaft iſt ein weſentlicher Zug des Straußſchen Schaffens. War mit dem Schlagwort von der unendlichen Melodie, mit der Emanzipierung von den Formen der abſoluten Muſik, mit dem Kampf gegen klaſſiziſtiſches Epigonentum die Gefahr wild-genialer Zuchtloſigkeit gegeben, ſo wahrte ſich Strauß den klaren Blick dafür, daß kein großes Kunſtwerk ohne Meiſterſchaft entſtehen kann, auch hierin Richtung und Beiſpiel gebend.

So verbinden ſich in Richard Strauß Genialität des Schöpfertums, Meiſterſchaft des Könnens, Wahrhaftigkeit der künſtleriſchen Geſinnung und unbedingte Treue gegen ſich ſelbſt, um ihn der ſein zu laſſen, als den wir ihn lieben und verehren: der geniale, überragende, echt deutſche Meiſter der Tonkunſt, Führer, Wegbereiter und Vorbild zugleich für unſere Zeit, für unſere Jugend.

Bedeutung und Eigenart seiner Werke eingehend zu würdigen, muß ich mir in diesem Rahmen leider versagen. Auch ist jeder Versuch, Schaffen und Wesen einer so vielseitigen Schöpfernatur in Worten zu umschreiben, von vornherein zur Unvollkommenheit verurteilt. Was ungesagt bleibt, unmittelbar und mit der ganzen Kraft des Lebens künden es der gesamten Kulturwelt seine Persönlichkeit, seine Werke. Seien wir uns in dieser Stunde des Glückes dankbarst bewußt, Richard Strauß den Unsrigen nennen zu dürfen, ihn in deutschen Landen schaffen und wirken zu sehen. Fassen wir die Gefühle tiefer Verehrung, Dankbarkeit und Liebe zusammen in dem einen heißen Wunsch: Möge der Meister aus der reichen Fülle eines ungetrübten Lebens noch lange die deutsche Kunst mit den Gaben seines Genius beschenken, noch lange als Führer des deutschen Musiklebens uns voranschreiten!

Die Musik im Dritten Reich.

Vortrag, gehalten von Peter Raabe, Aachen
am 7. Juni 1934 zu Wiesbaden
bei der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Der Umstand, daß alle Vertreter der deutschen Kultur als erste Gruppe von der Regierung des dritten Reiches in der Reichskulturkammer berufsständig zusammengefaßt worden sind, ist von einer noch größeren sinnbildlichen als praktischen Bedeutung. Die Regierung hat mit dieser Tat zu erkennen gegeben, daß sie die Kultur als die wichtigste Grundlage des Volkslebens anerkennt, daß die Erneuerung dieses Volkes eine Erneuerung des Volksgeistes sein muß und daß alle wirtschaftlichen Fortschritte, ja alle Errungenschaften der Macht des Reiches zu keinem dauernden Glücke des deutschen Volkes führen würden, wenn nicht der Geist und die Seele dieses Volkes stark und spannkräftig sind. Das Wort: „Der Mensch lebt nicht vom Brod allein" ist für den Staatsmann so bindend wie für den Priester. Die Geschichte lehrt, daß dem Sturze der Völker immer der Untergang ihrer Kultur vorherging. Sie lehrt übrigens auch, daß das einzige, was von den Völkern übrig bleibt, die Zeugnisse ihrer Kultur sind. Was wir von den Ägyptern, den Assyrern, ja auch von den Griechen und Römern wissen, ist nur das, was ihre Künstler geschaffen, ihre Denker gedacht, ihre Geschichtsschreiber überliefert haben.

So hätten also eigentlich von jeher die Regierungen und Verwaltungen der Kunst und der Wissenschaft eine bevorzugte Stelle im Bereiche ihrer Tätigkeit einräumen müssen. Das ist leider nicht immer und nicht überall geschehen, wenn auch nicht verkannt werden soll, daß sich hin und wieder in den Verwaltungen Männer gefunden haben, die von der Bedeutung der Kultur durchdrungen waren und ihr nach Kräften genützt haben. Aber das waren für die Kultur und ihre Träger glückliche Zufälle und Ausnahmen. Die planmäßige Sicherung, die der deutschen Kultur zukommt hat sie bisher weder in der Gesetzgebung noch in der behördlichen Unterstützung gefunden. Wenn das jetzt anders wird, wenn die ungeheure Kraft deutschen Geistes, nicht mehr wie bisher zersplittert wird, sondern zusammengerafft, wenn Künstler und Gelehrte nicht mehr einen unersetzlichen Teil ihrer Lebensenergie dazu verwenden müssen, denen, die ihre Beschützer sein sollten, klar zu machen, daß die Kultur nicht unwichtiger ist als die Kartoffelversorgung der Städte oder die Straßenreinigung, dann wird Deutschland auf allen Geistesgebieten unüberwindlich dastehen. Am zweifellosesten auf dem Gebiete der Musik, deren Vergangenheit heller strahlt als die irgendeines anderen Volkes der Erde.

Das wesentlichste Ziel des Nationalsozialismus ist die Wiederaufrichtung des deutschen Menschen. In einer Zeit der Gärung wie wir sie jetzt erleben, liegt es immer nahe, daß an die Stelle von unverrückbaren Begriffen Schlagwörter gesetzt werden, über deren Bedeutung man sich nicht einig ist. Es liegt ferner nahe, daß beim Arbeiten mit diesen Schlagwörtern übertriebene Forderungen aufgestellt werden. Wenn wir uns heute also hier damit beschäftigen

wollen, den Anteil der Musik an der Wiederaufrichtung des deutschen Menschen festzustellen, so müssen wir uns zunächst darüber klar werden, was unter dieser Aufrichtung zu verstehen ist.

Es gilt durchaus nicht, etwa einen neuen Menschenschlag herzustellen, einen Übermenschen züchten zu wollen. Es ist daher falsch, ungerecht und verhängnisvoll, so zu tun, als ob es nicht von jeher Deutsche gegeben hätte, denen man nur nachzueifern braucht, um das zu werden, was man unter dem erneuerten oder wiederaufgerichteten Deutschen zu verstehen hat. Alles Streben des Staates sowohl wie des Einzelnen hat — um es mit ganz kurzen und einfachen Worten zu sagen — nur dahin zu gehen, daß jeder Deutsche tüchtig, gut und vaterlandstreu ist. Das Leben solcher Menschen wird glücklich sein, auch wenn es bescheiden geführt wird, und ein Staat, dessen Bürger der Mehrzahl nach so sind, wird stark und geachtet sein.

Wer darüber nachdenkt, was die Musik dazu tun kann, das hohe Ziel zu verwirklichen, die Menschen tüchtig, gut, vaterlandstreu und damit glücklich zu machen, dem werden sich zwei Fragen zur Beantwortung aufdrängen:

1. wie muß die Kunst beschaffen sein, die läuternd auf die Gemüter einwirken kann, und auf welchen Wegen ist sie an das Volk heranzubringen, und
2. was kann der Staat tun, was **muß** er tun, um die Bestrebungen der Künstler auf diesem Gebiet zum Erfolg zu führen?

*

Beide Begriffe: der des Volkes und der der Musik, schließen zahlreiche Abstufungen in sich. Die Ziehharmonika kann helfen, den Menschen gut und glücklich zu machen, und die Missa solemnis von Beethoven kann es auch. Aber nicht beide bei derselben Person. Hier kommt es jetzt darauf an, nicht in bester Absicht etwas Verkehrtes zu tun.

Der Mann, der des Abends nach der Arbeit seine Ziehharmonika spielt und vielleicht dazu ein Lied summt, ist dabei glücklich. Man soll ihn nicht unglücklich machen, indem man ihm etwas anderes, höher Stehendes zeigt, das doch nicht sein dauernder Besitz werden kann. In einer rheinischen Stadt hat man beim vergangenen Osterfest durch Vermittlung der Organisation „Kraft durch Freude" Scharen von Arbeitern in eine Aufführung der „Matthäus-Passion" geführt. Es ist möglich, daß der eine oder andere darunter gewesen ist, dem zum Bewußtsein kam, daß ein großes, gewaltiges Kunstgeschehen sich vor ihm vollzog; die Mehrzahl der Zuhörer aber war — wie die Mitwirkenden deutlich beobachten konnten — ratlos, gelangweilt und hatte wahrscheinlich das Gefühl, daß sie hier fehl am Ort war. Jedenfalls packten die Zuhörer im Laufe des zweiten Teiles ihre Butterbrote aus und ihren Kartoffelsalat und genossen so den Rest der Passion als Unterhaltungsmusik zum Abendessen.

Bei den wenigen aber, die von einem solchen Kunstereignis wirklich in tiefster Seele ergriffen worden sind, liegt die Gefahr nahe, daß die Arbeit des Alltages für sie zur Frohnarbeit wird, während deren sie sich sehnen nach einem Idealbild des Lebens, das ihnen der Natur der Dinge nach nur sehr selten in Gestalt großer Kunstleistungen geboten werden kann. Man darf nicht glauben, daß die Musik als eine Kunst des Gefühles dem Minderkultivierten verständlicher sei als etwa die Dichtkunst. Im Gegenteil, es ließe sich viel eher denken, daß z. B. ein Bergmann in seinen Mußestunden gute Dichtwerke läse, als daß er sich mit Bach oder Bruckner beschäftigte. Aber auch der Beschäftigung des einfachen Mannes mit der Dichtkunst sind natürliche Grenzen gezogen und es wäre eine Versündigung am Volke, wenn man das Experiment machen würde, Handarbeiter heranzuziehen, die des Sonntags die „Kritik der reinen Vernunft" oder die „Wahlverwandtschaften" lesen, und die dann des Montags früh wieder mit Hacke und Grubenlampe abziehen, um Kohlen zu fördern. Die Aufgabe, dem Volke die rechte Kunst zu bringen, kann nicht in Angriff genommen werden, ehe das weggeräumt ist, was bisher der Verbreitung wahrer Volkskunst im Wege gestanden hat. Dieses Kulturfeindliche, der Schlager, der Filmkitsch, der Revueoperettenschund hat sich ganz unversehens eingeschlichen und hat eine Macht errungen, die nur sehr schwer zu brechen sein wird. Es kommt hier darauf an, die Wurzeln des Übels zu finden und auszureißen.

Allerdings sind die Künstler selbst völlig außerstande, hier etwas Nutzbringendes zu tun, weil ihnen eine gewaltige Macht gegenübersteht, das ist das Geld derer, die mit schlechter Kunst glänzende Geschäfte machen — nicht nur gemacht haben, sondern auch heute noch machen. Wer etwa dreißig Jahre zurückdenken kann, wird sich erinnern, auf welche Weise das Kino schnell zu einem Ansehen gelangte, das stark genug war, alles aus dem Felde zu schlagen, was für das schwer gefährdete Theater etwa gesagt wurde. Die minderbemittelte Bevölkerung der Städte bevorzugt zur Befriedigung ihres Unterhaltungsbedürfnisses bekanntlich das Kino. Was nützen alle wirklich künstlerisch ausgestalteten Volkssymphoniekonzerte und Theatervorstellungen, wenn dieselben Menschen, die dadurch für die Kunst gewonnen werden sollen, zehnmal so oft ins Kino gehen als ins Konzert oder Theater. Dabei soll nicht verkannt werden, daß das Kino auch sehr wertvolle Eindrücke vermittelt. Bei der Fülle dessen aber, was es bieten muß, überwiegt das Minderwertige. Alle, die sich für das Volk und seine Aufwärtsentwicklung einsetzen, hören es nicht gern, daß dieses Volk eigentlich gar kein wirkliches Bedürfnis nach echter Kunst hat. Und doch ist es so, und es ist ganz falsch, den Kopf in den Sand zu stecken. Ein Beispiel aus letzter Zeit für hunderte: in Aachen spielte Elly Ney, wie sie, die ihrer hohen Sendung bewußte Künstlerin, es gern tut, ohne jedes Entgelt für die Arbeitslosen, die wiederum ohne jedes Entgelt die Morgenfeier besuchen durften. Der Erfolg war, daß in dem 1100 Personen fassenden Saale kaum 100 Erwerbslose sich eingefunden hatten. Hätte man 1100 Karten für irgendeinen Kinoschund ausgegeben, sie wären sicher alle benutzt worden. Das Volk ist daran unschuldig, das k a n n nicht wissen, was hoch steht und was nicht. Hier können nur einschneidende gesetzgeberische Maßnahmen helfen Es wird aber Zeit, daß etwas geschieht, denn die Geschmacklosigkeit wird immer ärger und dringt über die Mauern der Kinotheater hinaus: Ist es nicht widerwärtig, daß das urteils- und ahnungslose Volk durch die raffinierte Reklame der Kinobesitzer zu der Albernheit verleitet wird, den Kinosternen bei ihrer Ankunft auf den Bahnhöfen Huldigungen zu bereiten, wie sie wirkliche Werte schaffenden Menschen selten oder nie bereitet werden? Zeigt nicht e i n Blick in alle illustrierten Zeitungen, daß mit diesen, für die deutsche Kultur nun wirklich nicht sehr wichtigen Filmdarstellern ein Kultus getrieben wird, der sich nur mit dem ebenso albernen Kultus vergleichen läßt, den man an Boxergrößen und ähnliche Kulturträger verschwendet? Wer darüber zu reden wagt, der wird meistens als Nörgler angesehen, der den so beliebten Freunden der Öffentlichkeit ihre Erfolge nicht gönnt. Mir ist das von jeher sehr gleichgültig gewesen. Ich weiß, daß es sich hier um etwas viel Ernsteres handelt als um Vorliebe für oder Abneigung gegen irgendwelche Leute. Ich weiß, daß das Herunterziehen unseres Volkes in Geschmacksniederungen unausbleiblich eine sittliche Schädigung zur Folge hat. Denken wir doch einmal an die letzten Jahre zurück, welche Verwilderung da das Leben auf der Straße angenommen hatte! Ist das nicht etwa eine Folge der falschen Richtung, die man dem ganzen Volksleben gegeben hatte?

Wenn die Musik im Dritten Reich allmählich — denn so etwas braucht Zeit und Ruhe — an das Volk herankommen und ihm die Freude bringen soll, die es zur Arbeit und zum Lebenskampfe stählt, so muß vorher mit eisernem Besen ausgekehrt werden, was diesem Volke den Sinn mit Unkunst benebelt. Um immer wieder von dem Manne zu reden, der nach des Tages Arbeit die Ziehharmonika in den Arm nimmt: ihm wird man die Volkskunst bringen können, die ihn beglückt, ihn wird man in seinem ganzen Wesen, in seinem Denken und Fühlen heben können, wenn man ihm den Gassenhauer als noch weit über dem Schlager stehend zeigt und wenn man ihm statt beider das einfache, aber schöne und vielseitige Lied bringt, möge das nun überliefertes Volkslied oder erst jetzt, eben für die Bedürfnisse dieses Arbeiters geschaffenes Lied sein.

Freilich müßten sich darum nun die Künstler tatsächlich kümmern. Es ist merkwürdig, daß das bisher so wenig geschehen ist, denn die Musiker selbst hätten ja nur Vorteil davon. Die bildenden Künstler, die Maler und die Bildhauer, sind in solchen Dingen den Musikern immer um ein paar Jahrzehnte voraus. (Sie machen übrigens auch alle künstlerischen Krisen entspre-

chend früher durch: der Kubismus war etwa zwei Jahrzehnte vor der Atonalität da; und ſo geht es faſt immer.) Sie haben die kunſtgewerblichen Arbeiten in ihr Bereich mit einbezogen, ohne daß ihnen deswegen ein Stein aus der Krone gefallen wäre. Im Gegenteil, ſeitdem auch bedeutende und namhafte Maler Plakate zeichnen oder Bucheinbände entwerfen, ſind nicht nur die Plakate beſſer und die Bücher ſchöner geworden, ſondern die ganze Künſtlerſchaft iſt damit in einen Beruf eingerückt, der vielen von ihnen Brot und eine durchaus nicht unbefriedigende Arbeit verſchafft. Für entſprechende Arbeiten auf dem Gebiete der Muſik gäbe es heute reichliche Gelegenheiten. Man muß ſie nur zu finden wiſſen. Da iſt z. B. die Kaffeehausmuſik. Sie iſt gewiß nichts Kulturförderndes, und wenn durch ſie nicht Tauſende von Muſikern Brot fänden, die die Erfindung des Tonfilmes auf die Straße geſetzt hat, ſo wäre es vielleicht beſſer, auf Mittel zu ſinnen, wie man das verlorene Paradies wiedergewinnen könnte, in dem man noch eine Taſſe Kaffee oder ein Glas Helles trinken könnte, ohne dazu die Phantaſie aus „Madame Butterfly" anhören zu müſſen. Aber die Kaffeehausmuſik iſt nun einmal da, und wir Muſiker haben gar keine Veranlaſſung, auf die Stücke, die da geſpielt werden, zu ſchimpfen, denn jeder Kaffeehausmuſiker hätte das Recht, uns zu erwidern: Macht uns doch beſſere, dann werden wir ſie ſchon ſpielen!

Und dazu möchte ich hier auffordern. Es wäre eine würdige Aufgabe für die deutſchen Tonſetzer, die berühmten ſowohl wie die unbekannten, gute, leicht eingängliche, aber nicht leicht wiegende Unterhaltungsmuſik zu ſchreiben. Sie würden damit der verbreitetſten Art zu muſizieren einen Auftrieb geben, der der Verbeſſerung der Illuſtration, des Buchſchmuckes, des Plakatweſens und anderer Kunſtzweige, die längſt vorangegangen ſind, die Waage hielte. Sicher würden dieſe Stücke viel gekauft werden — wie geſagt: ſie müßten gut ſein, ohne große Anſprüche an die Hörer zu ſtellen —, ſo käme es zu einer Verbeſſerung des Geſchmakkes, zu einer Belebung des muſikaliſchen Schaffens und des Verlagsweſens. Ein ſolches Eingreifen der Künſtlerſchaft in einen weitverzweigten Betrieb, der bisher in künſtleriſcher Hinſicht manches zu wünſchen übrig ließ, wäre noch wichtiger als eine Vermehrung der für die Hausmuſik beſtimmten Muſikwerke, denn hier iſt doch ſchon eine herrliche Fülle von Meiſterwerken aller Zeiten vorhanden.

Im übrigen iſt natürlich die Belebung der Hausmuſik eine der wichtigſten, vielleicht die überhaupt wichtigſte Aufgabe, die gelöſt werden muß, wenn die Muſik dem deutſchen Volke das werden ſoll, was ſie ihm ſein kann. Eines der Ziele des Nationalſozialismus iſt ja die Feſtigung und Veredlung des deutſchen Familienlebens. Sie wird da am eheſten gelingen, wo geiſtige Intereſſen die Familienmitglieder miteinander verbinden, wo künſtleriſche gemeinſame Tätigkeit ihre Gefühle in Übereinſtimmung bringt. Deshalb allein ſchon müßte bei der Erziehung des Kindes auf die ſorgfältigſte Ausbildung ſeiner muſikaliſchen Fähigkeiten der größte Wert gelegt werden. Es kommt aber dazu, daß das deutſche Volk ſeinen bisherigen Leiſtungen nach an der Spitze aller Völker geſtanden hat. Die hohe Achtung, die unſer Volk lange Zeiten hindurch in der ganzen Welt genoſſen hat, beruht zu einem nicht geringen Teil darauf, daß wir eben das Volk Bachs, Beethovens, Mozarts, Webers, Schuberts, Schumanns, Wagners, Brahms' und Bruckners ſind. Es beſteht die Gefahr, daß man einmal von uns ſagen wird: wir w a r e n das Volk dieſer Meiſter, aber wir ſind es nicht mehr, und zwar beſteht dieſe Gefahr, weil unſere Jugend auf muſikaliſchem Gebiet nicht genug lernt, um, wenn ſie erwachſen iſt, als berechtigter Erbe einer ſo großen Vergangenheit gelten zu können.

Dieſe Frage iſt natürlich ſchon vor der Reichsmuſikkammer erörtert worden. Da aber tatſächlich das Sein oder Nichtſein unſeres Volkes als eines Muſikvolkes von höchſtem Rang auf dem Spiele ſteht, ſo darf keine Gelegenheit verſäumt werden, daran zu erinnern, daß dieſe Erziehungsfrage wichtiger iſt als vieles andere, was für die Jugend geſchieht. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß man es nicht den K i n d e r n überlaſſen muß, zu entſcheiden, ob ſie lieber Klavier oder Geige üben oder ob ſie bei Aufzügen und anderen Veranſtaltungen der Organiſationen dabei ſein wollen. Wenn man das auch auf die übrigen Gebiete des Lernens

ausdehnen wollte, würde etwas Schönes herauskommen! Nein, es müßte festgestellt werden, welche Kinder Anlage und Neigung zur Musik haben und dann müßte mit allen erreichbaren Mitteln dafür gesorgt werden, daß diese Kinder guten musikalischen Unterricht bekommen. Gerade den Organisationen müßte aufgetragen werden, darüber zu wachen, daß eine der stärksten deutschen Begabungen nicht verkümmert. Die Zeit dafür muß gefunden werden, denn — alle körperliche Übung und alle patriotische Belehrung in Ehren — wenn sie damit bezahlt wird, daß ein Geschlecht herangezogen wird, das untüchtig für die Kunst und uninteressiert an ihren Meisterwerken ist, so ist sie falsch angewendet. „Der Mensch lebt nicht vom Brod allein", und der Deutsche, dem die heiligsten und schönsten Güter der Vergangenheit seines Volkes nicht das Verehrungswürdigste und Liebenswerteste unter allem Schönen auf der Welt sind, der ist ein schlechter Deutscher. Und wir brauchen gute.

Soll die Musik die erhabene Sendung erfüllen, das deutsche Volk zu heben, seinen Sinn zu läutern, so muß das ganze Volks*leben* danach eingerichtet sein. Oder man könnte es auch umgekehrt sagen: das Leben des deutschen Volkes im dritten Reiche muß so werden, daß die Musik in ihm einen natürlichen Platz findet. Das, was der fruchtbringenden Arbeit auf diesem Gebiete einstweilen noch entgegen steht, ist die Unruhe unserer Zeit. Der Deutsche lebt ja gern in Übertreibungen; nachdem er Jahrzehnte hindurch sich um die Politik durchaus nicht gekümmert hat, ist er dann auf einmal ein leidenschaftlicher Politiker geworden und glaubt nun jetzt dem Vaterlande am besten zu dienen, wenn er von früh bis spät nur von vaterländischen Dingen redet und alles andere als nebensächlich ansieht. Jeder wirkliche Politiker könnte ihn belehren, daß *der* dem Vaterlande am besten dient, der das, was *seine Arbeit* ist, gut tut. Daß er ein Deutscher ist, der sein Vaterland liebt und es über alles in der Welt stellt, muß für den Deutschen eine Selbstverständlichkeit sein. Wir Älteren haben vom Erwachen unseres Bewußtseins an keinen Augenblick vergessen, was unser Vaterland uns war und bis zum letzten Atemzuge sein wird. An unserer deutschen Jugend muß also wohl in den vergangenen Jahrzehnten viel gesündigt worden sein, wenn sie jetzt das erst merkt, was uns so vertraut gewesen ist, ohne daß es von irgend einer Seite betont wurde. Muß hier also vieles, was früher nicht gelehrt zu werden brauchte, nachgeholt werden und ist dazu das Gemeinschaftserlebnis unentbehrlich, so darf doch nicht vergessen werden, daß gerade den besten deutschen Kindern von Zeit zu Zeit *allein sein* nottut. Ohne das, was nur die Einsamkeit einem geben kann, ist noch niemals jemand etwas wirklich Bedeutendes geworden.

Musik aber — so viel auch auf Märschen und bei Versammlungen gesungen und gespielt wird — Musik ist eine Kunst, die überhaupt nur dem nahe tritt, der den Segen der Einsamkeit kennt, der dazu erzogen ist, in sich selbst hineinzuhorchen.

*

Wenn also die vorhin gestellte Frage beantwortet werden soll: was muß der Staat tun, um die Bestrebungen der Künstler zum Erfolg zu führen, so ist als erste Forderung aufzustellen: Man lasse den Kindern so viel Zeit, daß sie besinnliche Menschen werden können, denn nur solche sind gute Zuhörer für die Musik. Man lasse ihnen vor allem aber so viel freie Zeit, daß sie Instrumente spielen und singen lernen können. Im letzten Jahre haben so viele Kinder unter dem Druck der Verhältnisse, den Musikunterricht aufgeben müssen, daß dadurch nicht nur die entsetzliche Verarmung der Privatmusiklehrer noch größer geworden, sondern daß vor allem die Gefahr heraufbeschworen ist, daß Deutschland in allernächster Zukunft hinsichtlich der Musikpflege von den anderen europäischen Ländern übertroffen werden wird, — in welchem Maße ist noch gar nicht abzusehen.

Dem kann nur ein Damm entgegengesetzt werden, wenn eine zweite Forderung erfüllt wird, nämlich die, daß es nicht den einzelnen Behörden überlassen wird, zu entscheiden, in welchem Maße in ihrem Wirkungsbereich die Musik gepflegt werden soll, sondern, wenn gesetzliche Sicherungen geschaffen werden, das heißt, wenn die Landes- und vor allem die Stadtverwaltungen verpflichtet werden, einen bestimmten Teil ihrer Ausgaben für eine planmäßige Musik-

pflege aufzuwenden. So wie es den Städten nicht überlassen ist, ob sie Krankenhäuser unterhalten wollen, ob sie sich eine Polizei leisten mögen oder nicht, so darf es ihnen auch nicht überlassen werden, ob sie eine ihrer Größe und Bedeutung entsprechende Kunstpflege als ihre Aufgabe betrachten oder ob sie die Kunst verkümmern lassen wollen.

Bisher wurde die Musik fast überall als etwas nicht Lebenswichtiges angesehen und den Musikern wurde gesagt, sie sollten nur froh sein, wenn sie überhaupt geduldet würden. Das muß unter allen Umständen ein Ende haben. Wenn das deutsche Volk wieder werden soll, was es gewesen ist, nämlich der Träger der höchsten musikalischen Kultur der Erde, dann darf nicht amtlich bei jeder Gelegenheit die Zivilisation mit ihren Forderungen über die Kultur mit den ihrigen gestellt werden, wie es viele Jahrzehnte geschehen ist.

Es versteht sich von selbst, daß mit der Verpflichtung der Verwaltungen zur Pflege der Kunst kein Eingriff in deren Freiheit verbunden sein darf. Die Herren Minister Dr. Göbbels und Göring haben zu wiederholten Malen deutlich ausgesprochen, daß sie eher erwarten, ein guter Künstler, der der Partei noch nicht angehört, wird ein guter Nationalsozialist werden, als daß sie glauben, ein guter Nationalsozialist, den man in eine künstlerisch bedeutende Stelle bringt, würde deswegen nun auch ein guter Künstler werden.

Am 20. April hat auf einer Kundgebung der deutschen Presse Herr Minister Dr. Göbbels gesagt: „Mir sind die viel lieber, die aus Charakter der Partei fern bleiben, als die, die sich mit einem gewagten Sprung in die Partei hinüberretteten! Denn darüber besteht kein Zweifel, daß unter denen, die der Partei fern geblieben sind, sich viele finden, die es ehrlich mit der Bewegung meinen. Ebenso kann nicht bezweifelt werden, daß viele von denen, die zuletzt in die Partei hinüberwechselten, innerlich gar nichts mit ihr zu tun haben." Dieses Bekenntnis schließt doch in sich, daß auch unter den noch außerhalb der Partei Stehenden sich solche finden, die unbedingt vaterlandstreu und zuverlässig sind. Es versteht sich von selbst, daß man diese Eigenschaften auch von jedem Musiker verlangen muß, der in öffentliche Dienste tritt, aber es ist ganz abwegig, zu glauben, sie würden nur durch die Mitgliedschaft bei der Partei gewährleistet werden. Darum muß bei der Besetzung von Stellen — die politische Zuverlässigkeit vorausgesetzt — nur das Können entscheidend sein.

Übrigens gibt es darüber gar nichts zu streiten: gerade diese Fälle sind ja schon von der Leitung der Nationalsozialistischen Partei ins Auge gefaßt worden, als in die eigentliche Verfassungsurkunde der Partei, in die 25 Punkte ihres Programms der Punkt 6 aufgenommen wurde, dessen zweiter Absatz lautet:

> „Wir bekämpfen die korrumpierende Parlamentswirtschaft einer Stellenbesetzung nur nach Parteigesichtspunkten ohne Rücksichten auf Charakter und Fähigkeiten."

In Gottfried Feders Ausgabe dieses Programms heißt es:

> „In vollster Überlegung hat die Generalmitglieder-Versammlung am 22. Mai 1926 beschlossen: ‚Dieses Programm ist unabänderlich.' Es heißt dies nicht etwa, daß jedes Wort genau so stehen bleiben muß wie es steht, es heißt dies auch nicht, daß eine Arbeit an der Vertiefung und dem Ausbau des Programms verboten sein soll, es heißt dies aber mit aller Entschiedenheit und unbeugsamer Deutlichkeit: An den Grundlagen und Grundgedanken dieses Programms darf nicht gerüttelt werden."

Nun, die Bekämpfung der korrumpierenden Parlamentswirtschaft wird immer eine Grundlage und ein Grundgedanke des Nationalsozialismus sein, auch jetzt, wo es kein Parlament mehr gibt.

*

Eine heikle Aufgabe der Regierung, die sich aber mit Hilfe der Reichsmusikkammer und der Reichstheaterkammer lösen lassen wird, ist die Reinigung unserer Operettenspielpläne. Hier macht sich noch so viel Schund breit, der des Dritten Reiches und seiner volkserzieherischen Ziele nicht würdig ist, daß Abhilfe dringend nötig ist. Auch in dieser Angelegenheit

sollten sich aber die schaffenden Künstler selbst regen. Wenn unter ihnen der gute Wille vorhanden wäre, an die Stelle dieser Schlager-Kitschliteratur, Gutes, Leichtes, aber Deutsches und Sauberes zu setzen, so dürfte es doch eigentlich nicht schwer fallen, die gegenwärtig herrschende Operette zu verdrängen, die ja doch nur immer im Grunde dasselbe nach einer kläglichen Schablone bringt.

Was die Oper betrifft, so müßte man einmal den Gründen des auffallenden Stillstandes nachgehen, den die verdienstlichen statistischen Arbeiten Prof. Wilhelm Altmanns in der letzten Zeit so recht zum Bewußtsein gebracht haben. Die meisten Stammpublika sind blasiert geworden: die Meisterwerke der verstorbenen Künstler reizen sie so wenig wie das, was das jetzt lebende Geschlecht schafft. Die Musik ist aber die flüchtigste aller Künste, diejenige, an der die Zeit am schnellsten und gründlichsten nagt. Unter dem vielen Falschen, was Eduard Hanslick gesagt hat, findet sich e i n Satz von unbestreitbarer Wahrheit; er heißt: „Man kann von manchen Musikstücken sagen, daß sie einmal gut w a r e n, aber es nicht mehr sind.“ Das gilt selbst von einem Teil der Werke unserer Großmeister, um wieviel mehr von solchen der kleineren! Aber gerade deswegen muß die Forderung immer wieder erhoben werden: führt die Lebenden auf, und von den verewigten Meistern bringt gerade jetzt in unserer lebenerfüllten Zeit d i e Werke zu Ehren, denen die Vorfahren unrecht getan haben! Was würde manches andere Volk darum geben, wenn es eine „Widerspänstige“ von Goetz, einen „Corregidor“ von Wolf, einen „Barbier von Bagdad“ von Cornelius hätte! Und wir nützen nicht einmal die Hochflut nationaler Erhebung aus, diese Kleinodien aus der Verborgenheit herauszuholen!

Niemals in der ganzen Geschichte ist es einem großen Volke so schwer gemacht worden, sich und sein innerstes Wesen zur Geltung zu bringen, wie es uns jetzt im Dritten Reich von aller Welt schwer gemacht wird. Aber gerade darum gilt es, nichts von dem, was bei uns leuchtet, unter den Scheffel zu stellen. So müssen auch Volk und Regierung, Künstler und Laien zusammenstehen, der deutschen Musik den Strahlenglanz zu geben, der unser Reich so hell bescheint, daß alle Welt sehen muß, wer wir in Wahrheit sind.

In seiner herrlichen Antwort auf Romain Rollands Angriffe gegen das Dritte Reich hat Rudolf G. Binding gesagt: „Alles Deutsche wirkt im Geistigen wie im Künstlerischen kraft seiner Universalität auf die fremden Nationen — kraft des Umspannenden also, kraft seines seelischen Raumes —; und die deutsche Musik, die so ganz anders ist als alle Musik der Welt, ist dafür das schönste und glücklichste Zeugnis.“

Wie die deutsche Musik stets ein Herold unseres Wesens war, so soll sie auch der Welt künden, was das Dritte Reich ist, was es sein, was es werden will.

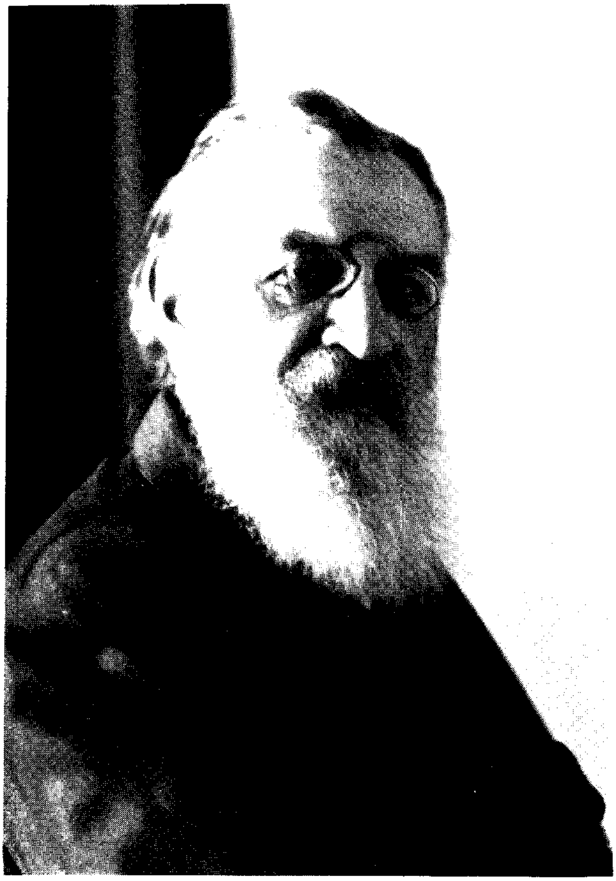
Das Dritte Reich! Wenn wir dieses Wort aussprechen, wenn wir diesen Begriff durchdenken, so liegt für uns in ihm alle Hoffnung und alle Sehnsucht, alles Verlangen nach Frieden und Ruhe, aller Wunsch, vergangenes Unrecht vergeben, vergangenes Leid vergessen zu können. Wir, die wir den Anfang dieser Bewegung, das erste Entstehen dieses Dritten Reiches erleben, wir können nicht fordern, daß alles in der Vollendung da sei, alles fertig, was reifen muß; aber wir müssen — eingedenk der Tatsache, daß wir selbst dieses Reich mit unserer Hände und unseres Geistes Arbeit aufzubauen berufen sind — von uns selbst fordern, daß diese Hände und dieser Geist r e i n seien.

Ein Reich, wie es uns allen vorschwebt — ich wiederhole es — kann nur groß und mächtig sein, wenn seine Bürger gut und glücklich sind.

Die Musik ist eine der am reichsten fließenden Quellen zum Glücke der Menschheit. Uns Musikern hat das Schicksal den von jedem Einzelnen unverdienten Vorzug verliehen, aus dieser Quelle zu schöpfen und ihren Trank der Menschheit reichen zu dürfen. Mehr als andere müssen wir also darüber wachen, daß, was wir spenden, klar und lauter sei, mehr als je uns bewußt werden, daß wir mit unserem Schaffen und Wirken d e m dienen und d e m verantwortlich sind, was wir über alles in der Welt stellen: d e m V a t e r l a n d !

Willi von Moellendorff

Geb. 28. Febr. 1872, gest. 27. April 1934



Heinrich Zöllner

Geb. 4. Juli 1854

Das Wiesbadener Tonkünstlerfest.

Von Fritz Stege, Berlin.

„Der Kritiker muß lernen, daß über dem kunstkritischen Maßstab der kulturkritische Maßstab steht. Er muß das künstlerische Ereignis im Zusammenhang mit dem gesamten kulturpolitischen Geschehen unserer Tage würdigen."

(Aus meiner Denkschrift über die gegenwärtige Situation der Musikkritik, verfaßt im Mai auf Veranlassung des Reichspressechefs Dr. Dietrich.)

I. Kunstkritische Betrachtung.

In fünf Konzerten und zwei Opernaufführungen kamen auf dem Wiesbadener Tonkünstlerfest insgesamt 26 Komponisten zu Gehör.

Das erste Kammerkonzert eröffnete ein Streichquartett des noch jugendlichen Günter de Witt, Organist in Osnabrück. Eine flüssige, satztechnisch gewandte und verheißungsvolle Arbeit, die ohne hervorstechende Stilmerkmale durch die Gefälligkeit der Thematik erfreut. Die folgenden vier Lieder für eine tiefe Stimme und Oboe von Robert Bückmann huldigen dem wieder recht zeitgemäßen Prinzip der Zweistimmigkeit, wobei aber die Freiheit der Stimmbewegungen einen organischen Zusammenhang zwischen Singstimme und Begleitinstrument allerdings nicht erkennen läßt. Die Gefahr der Eintönigkeit wird nicht immer vermieden. Karl Hoyers „Toccata und Fuge für Klavier" ordnet bei aller Kunstfertigkeit des Regerschülers das technische Moment dem dominierenden romantischen Empfinden unter. Das Konzert erreichte mit der Uraufführung einer Kammersonate für drei Streicher von Heinz Schubert seinen Höhepunkt. Der sehr begabte Komponist des „Hymnus" überzeugt in der Form wie im Inhalt seiner Schöpfung in Hinneigung zu bachischem und vorklassischem Geist von dem Ernst seiner Kunstauffassung. Hinter gelegentlichen Trockenheiten einer nicht immer ohne weiteres eingänglichen Feder spürt man eine zwingende Sicherheit der Gestaltung. Ein Trio für Violine, Bratsche und Gitarre von Anton Stingl ist in der Stimmführung recht gewandt und unterhaltsam, in der Thematik nicht gewählt genug. Lieder von Richard Trunk, in denen der Komponist zu einer wohltuenden Volkstümlichkeit zurückkehrt, bildeten den angenehmen Ausklang des Konzertes.

Das Orchesterkonzert des ersten Tages enthielt einige bedeutsame Monumentalwerke. Der „Sonnengesang des Franz von Assisi" für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester von Gustav Schwickert, einem Weismann-Schüler, bedient sich einfacher, schlichter Ausdrucksmittel. Aber der seelische Inhalt überstrahlt in einer geradezu mystischen Verklärtheit den bescheidenen, unaufdringlichen Rahmen. Dieser reine, geläuterte Geist des Komponisten zwingt den Hörer unbedingt in seinen Bann. Eigenartig ist die Verwendung des Chores, der in begleitender Rolle die Worte des „Sprechers" nur dezent unterstreicht. Der nächste große Erfolg galt den „Hymnen" für Orchester von Karl Höller, denen die Verarbeitung gregorianischer Weisen zugrunde liegt. Eine sehr persönliche Schöpfung, mitunter etwas zu weitschweifig die Stimmung auskostend aber voll starker Erlebniswerte. Die „Adoration" greift weit über Bruckner hinaus ins Transzendentale. Die thematische Anspruchslosigkeit eines Klavierkonzertes von Georg Emmerz erregte ungewollte Heiterkeit. Hermann Erdlens Chorwerk „Zeit zu Zeit" geht in der Nachahmung der kreisenden Maschinen, des Marschtrittes der Arbeiterheere etwas äußerliche Wege. Sein musikalischer Ideengehalt ist klar und übersichtlich, die elementare Gewalt des Ausdrucks ist fortreißend.

Das dritte Konzert war wieder eine Kammermusik-Matinée. Sie wurde von einer Orgelfantasie Hans Gebhards eingeleitet. Eine recht geschickte, nicht auffällig subjektiv gefärbte Arbeit bei prägnanter Einfachheit des Hauptthemas. Lohnend war die Bekanntschaft mit Max Martin Stein, dem Sohn des Berliner Hochschuldirektors Fritz Stein. Seine Toccata und Fuge für Orgel ist als Opus I eine achtbare Arbeit, die einer nicht komplizierten Thematik Gelegenheit zu reicher chromatischer Durchführung mit bemerkenswerten An-

sätzen zu eigener Gestaltung entnimmt. Seine Stimmführung zeugt von beachtenswertem Können. Die „Liebeslieder" von Friedrich W. Welter für Sopran und Klaviertrio verraten Geschmack und gutes Blickvermögen für malerische Wirkungen, ohne sich über eine allgemeine schwelgerische Gefühlsseligkeit einer unklaren Romantik zu einem kernigen Ausdruck hindurchringen zu können. Unter den neuen Chorwerken neigt Werner Penndorf zu einer gewissen Verstandesmusik, die jedoch durch einzelne Lichtpunkte insbesondere in dem mystisch verklingenden Schluß in die Sphäre absoluten Kunstwertes erhoben wird, die lineare Polyphonie Adolf Pfanners mit seinen problematischen „Geistlichen Chören" wird durch einzelne wirkungsvolle Episoden wie die Darstellung des „niederfallenden Hammers" gemildert; einfacher, reifer, wenngleich zurückhaltend in der melodischen Wärme gibt sich der begabte Karl Marx in seiner Motette „Um diese Welt ist's also getan" mit dem zwingenden Aufbau des Schlusses. Schwerblütig, anspruchsvoll, aber stilistisch zielsicher angelegt erscheinen die beiden Chöre von Hans Lang. Dagegen verbindet Otto Jochum kunstvollen Ausdruck mit echter Volkstümlichkeit in seinem flüssigen und gewandten Chorsatz „Der Schüchterne".

Den künstlerischen Höhepunkt erreichte das Tonkünstlerfest mit dem vierten Konzert. Zuerst standen zwei Werke leichterer Stilart zur Diskussion: Erwin Dressels „Abendmusik für kleines Orchester" und Franz Mosers „Suite für 17 Blasinstrumente". Jener geht etwas zu weit in seiner ungehemmten Musizierfreudigkeit, in seiner unbeschwerten Lebensfreude in Anlehnung an klassische Vorbilder (das Thema des Andante erinnert an das Hauptthema der Beethovenschen Chorfantasie), dieser weiß als gereifter Kontrapunktiker seinen Bläsern witzige Klangeffekte abzugewinnen in Imitationen von Spieluhren, Dudelsack usw., ohne über den bloßen Unterhaltungswert hinauszugelangen. Die folgenden Orchesterlieder „Träume am Fenster" von Roderich von Mojsisovics setzen die Linie Wagner-Strauß fort, gehoben durch ansprechende Melodien und starkes Gefühl. Wilhelm Kempffs Violinkonzert ist eine echt sinfonische, formenstrenge Arbeit, voll ausgesprochenem Schönheitsempfinden, romantisch in der Grundstimmung, abgerundet und geschlossen in der Wirkung. Und doch in ihrem Wesen nicht recht zukunftweisend. Den „Clou" des Abends brachte die Uraufführung des „Heldenrequiems" von Gottfried Müller, dem Komponisten der Aufsehen erregenden „Morgenrot-Variationen". Man hätte dieses Werk eigentlich zweimal hören müssen, um tiefer in die Klangwelt des Requiems eindringen zu können, das beim ersten Eindruck wie ein rauschender Traum am Ohr vorüberzieht. Der Komponist überschüttet das Publikum mit einer Klanggewalt, unter deren Sturzbächen man sich zunächst ergeben beugt. Immerhin steckt in diesem Werke mehr als die Äußerlichkeit des zu unerhörten Leistungen aufgepeitschten Chores und Orchesters. Und man muß es der Jugend des Komponisten zugute halten, wenn er schon am Anfang seiner kompositorischen Laufbahn klangliche Mittel in Anwendung bringt, die eine Übersteigerung nach der dynamischen Seite hin schlechtweg nicht mehr zulassen. Zweifellos wird auch er bei wachsender Reife die größeren Schwierigkeiten in der Sparsamkeit der Mittel anstelle eines ungemeinen Kräfteverbrauches kennen und schätzen lernen. Berücksichtigt man aber, daß der Verfasser dieses mit seinen Klangfluten erschütternden Werkes erst zwanzig Jahre alt ist, so werden alle Bedenken durch den Eindruck zerstreut, daß hier in der Tat ein Genie sich ankündigt, wie es vielleicht alle hundert Jahre nur einmal vorkommt. Die Begeisterung des Publikums kannte keine Grenzen.

Damit war die „Neue Musik" des Tonkünstlerfestes bereits erschöpft, denn der letzte Tag galt Richard Strauß. Ein Festkonzert bot die „Tageszeiten", die „Burleske für Klavier" und die „Sinfonia domestica". Carl Schuricht gab den Werken von der Höhe seines eminenten Könnens herab einen ausgefeilten, vollendeten Darstellungswert, und Elly Ney durfte für ihre unvergleichliche pianistische Kunst reichste Beifallsstürme entgegennehmen.

Den Ausführenden der Konzerte sei ein Gesamtlob gespendet. Es seien an dieser Stelle wenigstens die wichtigsten Mitwirkenden erwähnt: die Dirigenten Karl Elmendorff und Carl Schuricht, die Solisten Rosalind von Schirach, Friedrich Högner, Holles,

leiſtungsfähige Madrigalvereinigung, Heinz Marten, Guſtav Havemann, Gerhard Hüſch, Emmy Braun, Eva Liebenberg, Maria Trunk, Dorothea Braus, das Peterquartett u. a.

Die beiden Opernaufführungen galten Max von Schillings und Hermann Götz. Jener war mit ſeinem „Pfeifertag" vertreten, der trotz aller Anerkennung der wertvollen, empfindungsreichen Melodik in volkstümlichen Formen muſikaliſchen Wertes nicht recht von ſeiner Bühnenwirkſamkeit zu überzeugen vermochte, dieſer mit dem köſtlichen muſikaliſchen Luſtſpiel „Der Widerſpenſtigen Zähmung". Dieſem Werkchen eignet ſo viel Friſche und Natürlichkeit, ſo viel echter Humor, daß man ſich über die Vernachläſſigung des Werkes auf unſeren Bühnen wundern muß. Wer allerdings Muſik nur nach ihrer problematiſchen Schwere beurteilt, der wird für den feinen Reiz dieſes Humors niemals Verſtändnis gewinnen. Es läßt ſich denken, daß das Werk einen noch durchſchlagenderen Erfolg erzielt, wenn es noch „kammerſpielhafter", ganz aus dem Ton heraus geſtaltet, wiedergegeben wird. Doch die Inſzenierung Friedericis verdient für die verſtändnisvolle Ausführung bei dem Einſatz guter geſanglicher Kräfte volle Anerkennung.

II. Kulturkritiſche Betrachtung.

Wenige Tage vor dem Wiesbadener Tonkünſtlerfeſt hatte Reichsminiſter Dr. Goebbels auf der Dresdner Reichstheaterfeſtwoche den Standpunkt des Künſtlers fixiert, der ſich in unmittelbare Beziehung zum Volk zu ſetzen habe, der im Takt mit dem Rhythmus der Zeit marſchieren müſſe. In welcher Beziehung ſtehen die Muſikwerke des Tonkünſtlerfeſtes zu den muſikpolitiſchen Strömungen der Zeit?

In erſter Linie iſt auffallend, daß ſich in das Programm mancherlei Werke eingeſchlichen haben, die nicht über das Triſtan-Erlebnis und über das Strauß-Epigonentum hinausragen. Dieſe ausgeſprochenen Vertreter einer vorkriegsmäßigen Stilperiode haben als künſtleriſche Mitläufer wenig oder gar nichts auf einem Muſikfeſt zu ſuchen, das ebenſo wie der Nationalſozialismus der Zukunft, aber nicht der Vergangenheit dienen ſollte. Es wäre zu wünſchen, daß der Muſikausſchuß des ADMV ſich etwas bewußter auf ſeine Pflichten der Zukunft gegenüber beſinnt und nicht nur Richard Strauß als Bewertungsmaßſtab bei der Auswahl betrachtet. Bei einiger Aufmerkſamkeit wäre es dem ADMV ſicherlich nicht entgangen, daß im Laufe des Jahres Werke aufgetaucht ſind, die einer künſtleriſchen Erörterung an exponierter Stelle wert geweſen wären. Ich denke da etwa an Ludwig Webers intereſſante „Chorgemeinſchaften", an den Komponiſtennachwuchs Norddeutſchlands, Oſtpreußens, an die vielen, die auf Anerkennung warten. Es iſt nicht recht verſtändlich, weshalb es hauptſächlich nur in Leipzig, Dresden und München brauchbare junge Tonſetzer geben ſoll.

Legt man nun durch die uns dargebotenen Werke einen kulturkritiſchen Querſchnitt, ſo zeigen ſich einige prägnante Äußerungen gegenwärtiger Muſikſtrömungen. Zunächſt in der begrüßenswerten Betonung des Chorgeſanges, dem kulturpolitiſch eine Machtſtellung im neuen Deutſchland gebührt. Es iſt ein herbes und reines Empfinden, das uns hier entgegenſtrömt, das ſich aber in zwei gleichmäßig bedeutſame Adern teilt: In eine völlig weltabgeſchloſſene, myſtiſche Innerlichkeit, die Texte von Franz von Aſſiſi, Thomas Münzer u. a. bevorzugt, und in eine betont gegenwartsnahe Äußerlichkeit, die ihre Wirkung dem nationalſozialiſtiſchen Marſchrhythmus entnimmt. Werke dieſer Gattung müſſen der Gewalt des wuchtigen Sinnenerlebniſſes nachgehen, ſollen ſie ihre künſtleriſche Identität mit dem rauhen, ja brutalen Ton der alles überragenden nationalſozialiſtiſchen Lebenswelle erweiſen. Erdlens Chorwerk würde ſich für nationalſozialiſtiſche Feierſtunden in hohem Maße eignen. Daneben aber brauchen wir auch Formen guter Unterhaltungsmuſik, die uns aus ſchlagermäßigen Niederungen zu höheren Kunſterkenntniſſen führen. Darum ſind die Schöpfungen von Dreſſel und Moſer in kulturkritiſchem Sinne begrüßenswert, mögen ſie auch vom kunſtkritiſchen Standpunkt aus nicht allen Anforderungen genügen. Neue Anſätze zeigen ſich ebenfalls in der Verbindung

von Kunstinstrumenten mit Volksinstrumenten. Das vorgeführte Trio für Streicher und Gitarre verrät, daß sich Volksinstrumente künstlerisch veredeln lassen, daß man aus der Vermischung zweier scheinbar divergierender Stilgattungen neuartige Klangkombinationen gewinnen kann, die unter Umständen die weitere Entwicklung der Kunstmusik befruchten könnten. Ein Neuland kompositorischer Art dürfte sich auch aus einer Verschmelzung des Gegenwartsstils mit Anregungen aus der Zeit des gregorianischen Chorals ergeben. Hier ist eigentlich noch wenig getan, viel noch zu leisten; auch hier ein deutlicher Zug der Abkehr von einer allzu aufdringlichen romantischen Sentimentalität und einer Flucht in die vorklassische Zeit. Diese allerdings nicht sehr erheblichen Ergebnisse des Wiesbadener Tonkünstlerfestes verraten in vieler Beziehung eine Hinneigung zur geistigen Ausdeutung der zeitgemäßen kulturpolitischen Strömungen, ohne ein vollständiges Bild der sich heute regenden neuen Kräfte bieten zu können. Ja, fast gewinnt man den Eindruck, als vermeide der ADMV eine bewußte Einstellung auf die Gegenwart und lasse sich nicht von neu zu erobernden, sondern von bequem übernommenen Geistesströmungen lenken.

Auf dem Gebiet der Oper ist leider noch weniger zu sagen. So ansprechend die Werke von Schillings und Götz auch sind, so bedeuten sie eine völlige Absage an die heutige Komponistengeneration. Daß die Oper „Der arme Heinrich" von Pfitzner abgesetzt wurde, weil ein geeigneter Tenor nicht vorhanden war und man vor einem Gastvertrag aus unerklärlichen Gründen zurückscheute, erhöht die Peinlichkeit des Eindrucks.

Außer diesen kulturpolitischen Ergebnissen bleibt schließlich noch die Hauptversammlung des ADMV zu erwähnen, die kurz und bündig in dem Anschluß des ADMV an die Reichsmusikkammer gipfelte, sowie in der Bestätigung des Präsidenten Siegm. von Hausegger durch Richard Strauß. Ferner ist eine kurze Strauß-Gedenkfeier mit der Festrede Hauseggers zu nennen, sowie ein scharf formulierter, gedanklich gut durchgearbeiteter kurzer Vortrag von Generalmusikdirektor Peter Raabe über „Musik im dritten Reich", die beide den Lesern der ZFM gleichzeitig im Original vermittelt werden. Auf Anregung der Reichsmusikkammer fand sodann eine internationale Komponistentagung statt, die zur Gründung eines „Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" führte unter dem Vorsitz von Richard Strauß. Zum Generalsekretär wurde Dr. J. Kopsch ernannt. Dieser Rat bezweckt den Austausch und das gemeinsame Vorgehen in Fragen des Urheberrechtes und der berufsständischen Interessen. Die nächste Zusammenkunft ist für Venedig vom 8. bis 16. September 1934 geplant.

Eine fröhliche Rheinfahrt nach Aßmannshausen bot die willkommene geistige Ausspannung auf dem Tonkünstlerfest, das manche neue Werte und Anregungen zeigte, ohne alle Hoffnungen auf neue künstlerische Offenbarungen erfüllen zu können. Noch fehlt uns der führende Geist eines richtungweisenden neuen Stils. Denn das junge Genie Gottfried Müller ist noch zu jung, um stilbildend wirken zu können. In unserem sicheren Vertrauen auf die Zukunft, auf die Entfaltung der wenigen diesmal hier gelegten künstlerischen Keime wollen wir uns nicht enttäuschen lassen.

Neue Musik, ihre Entdeckung und Förderung.

Eine Anregung von Jón Leifs, Rehbrücke b. Potsdam.

Es ist vielleicht nicht sehr angebracht, heute von neuer Musik zu sprechen, denn nach der Periode der „neuen Musik" scheint jetzt eine Welle der Sensationsmüdigkeit um sich zu greifen. Es wird viel über den gegenwärtigen Mangel an schöpferischen Werten der musikalischen Kunst geklagt. Anderenteils wird auch behauptet, daß es keine „verkannten Genies" mehr gäbe und daß das gesamte musikalische Schaffen unserer Zeit sozusagen auf dem Präsentierteller vor der Öffentlichkeit liege. Beides dürfte nicht zutreffen. Das aufdringlichste musikalische Schaffen der Jetztzeit fiel bisher hauptsächlich in zwei Gruppen. Auf der einen Seite stand das unschöpferische, oft gelehrtenhafte Produzieren des allgemeinverständlichen

Epigonentums. Dagegen sahen wir auf der anderen Seite das sich genial gebärdende Experimentieren, das sich im Betrieb und in den Machenschaften der Großstädte zu verzetteln drohte. Selten fand man noch bedeutende, große Charaktere auf einsamen Wegen. Verleger und Kritiker standen im Begriff, entweder den Scheinwerten zu verfallen oder überhaupt das Vertrauen zum musikalischen Schaffen zu verlieren.

Wir wollen versuchen, unter dieser Oberfläche der Erscheinungen nachzuforschen, ob denn auch wirklich Gelegenheit geboten war, einen Überblick über das gesamte musikalische Schaffen unserer Zeit zu bekommen. Die Propagandatätigkeit der Verlage moderner Musik kann uns keinen vollständigen Überblick geben, da diese Verlagsunternehmen fast nur auf eine ganz bestimmte Kategorie „neuer Musik" eingeschworen waren und sich für andere Neuheiten kaum interessierten. Es bleiben die Musikfeste, die teils so in Mißkredit geraten waren, daß die meisten prominenten Kritiker aufgehört hatten sie zu besuchen. Hier bestimmte eine Musikkommission, eine Jury, das Programm. Es erhebt sich da die Frage, ob die Kommission, selbst bei bestem Willen und besten Fähigkeiten aus ein paar hundert neuen Werken die tatsächlich schöpferischen herausfinden kann. Das unterliegt zumindest einem großen Zweifel.

Wie kann man überhaupt zur Schätzung eines neuen Werkes kommen? Nur dadurch, daß man es „studiert". Unter studieren kann man hier nur die Vorstellung der vollkommenen Interpretation verstehen; denn die Musik besteht ja nicht nur aus bloßen Noten und stilistische und formale Eigenheiten, deren Erkennung an und für sich schon Schwierigkeiten genug bereiten kann, sind für die Wertschätzung einer Komposition doch von ganz sekundärer Bedeutung. Nun wissen wir, daß die Interpreten erst nach mehrmaligem Vortrag eines bekannten Werkes immer tiefer in die Komposition und deren Bedeutung eindringen. Wie schwer muß es da erst einem Nicht-Interpreten fallen, sich überhaupt ein einigermaßen vollständiges Bild von einer größeren Anzahl neuer Werke zu verschaffen. Er wird in den meisten Fällen, auch wenn er sich Mühe gibt, nicht viel weiter als bis zur oberflächlichen Einsicht der stilistischen und formalen Eigenschaften kommen. Hier täte es tatsächlich not, Abhilfe zu schaffen. Man muß es anerkennen, daß manche Musikerorganisationen sehr deutlich erkannt haben, welcher Wert der lebendigen Interpretation neuer Werke zukommt. Aber es wäre ein großer Fortschritt, wenn man statt der Programm-Jury ein anderes, besseres System finden könnte.

Wie haben die Werke der großen Meister Weltgeltung erlangt? Nicht durch die Propagandatätigkeit ihrer Verleger oder der Kritiker, sondern nur durch das einmütige Eintreten überzeugter Interpreten. Oft haben ein bis zwei gute Interpreten den Komponisten „gemacht". Man kann sagen, daß z. B. die Werke Bruckners ohne Nikisch und noch ein paar andere Dirigenten wahrscheinlich heute noch ziemlich unbekannt wären. Es ist sogar meistens so, daß erst eine sehr gute Wiedergabe die eigentlichen Werte einer wertvollen Komposition ganz offenbart. Musikfeste sind daher ohne hochwertige Interpretation der zur Diskussion gestellten Werke ziemlich zwecklos. Aber auch auf die Programm-Gestaltung sollte man den Interpreten entscheidenden Einfluß einräumen. Es wäre da zu erwägen, ob der Programm-Jury nicht ein größerer Ausschuß von reproduzierenden Künstlern zur Seite zu stellen wäre. In diesem Falle hätte der Komponist zuerst sein Werk einem geeigneten Interpreten (nach vorheriger Anfrage) einzureichen. Wenn dieser sich dann von dem Wert des Werkes überzeugt hat, dann schlägt er der Jury vor, das Werk auf dem nächsten oder übernächsten Musikfest wiederzugeben. Bei den Aufführungen wäre dann schließlich ein überzeugter Interpret für jedes Werk tätig. Der Ausschuß der Interpreten könnte 30 bis 50 konzertierende Künstler verschiedenster Art umfassen, sowohl Dirigenten wie Solisten. Die Jury wäre auf diese Weise entlastet und man könnte höchste Qualität der Musikfeste und wirkliche Kenntnis der durch sie vermittelten Werke erwarten. Auch die vielfach brach liegenden Kräfte wertvoller Interpreten, namentlich in der jüngeren Generation, würden dadurch ein willkommene Belebung und Förderung erhalten.

Friedemann Bach.

Zum 150. Todestag am 1. Juli 1934.

Von Berta Witt, Altona.

Man hat den großen Sohn des großen Bach zu einer Berühmtheit der Weltliteratur gemacht. Wer hätte ihn nicht gelesen, jenen in zahllosen Ausgaben verbreiteten, langlebigsten Roman Brachvogels mit dem großartigen kulturpolitischen, weltgeschichtlichen Hintergrund, der übrigens nicht das erste romantische Denkmal Friedemanns war, dem man außerdem auch noch neuerdings eine Auferstehung auf der Opernbühne hat zuteil werden lassen. Daß bei einer objektiven Beleuchtung wenig von all der Romantik, mit der die Phantasie des Dichters diese Gestalt umhüllt hat, übrig bleiben wird, weiß man längst. Selbst die Fülle der Anekdoten und Legenden, deren sich um Friedemann mehr gesammelt haben als um seinen Vater und all seine Brüder zusammengenommen, hat der Forschung größtenteils nicht standzuhalten vermocht. Begreiflich aber ist, daß eine solche von Geschichten umwobene Gestalt, ein Mensch, der zu Großem berufen schien, indem er vor allem das heilige Vermächtnis Johann Sebastians in Händen zu halten schien, und der so in Unfähigkeit, sein Dasein zu meistern, unterging, eine geschäftige Phantasie lebhaft zu fesseln vermochte. Den Dichter mußte es reizen, die versöhnende Auflösung in den Dissonanzen dieses Daseins zu finden, und er findet sie in äußeren Konflikten, in jenem romantischen Liebesabenteuer im Palais Brühl, das ihm zum Fatum, zum Schicksal wird. So entstand ein zusammenphantasierter Roman, der nur in einzelnen allgemeinen Umrissen der Wirklichkeit standhält. Was die Wirklichkeit übrigläßt, ist das Bild eines jener gescheiterten Genies, die weniger das Schicksal als der Dämon in der eigenen Brust aus der Bahn werfen, — „sintemalen (wie die Chronik der Anna Magdalena Bach sagt) er wohl die Gaben der Bachs, aber nichts von ihrer Stetigkeit und Weisheit hatte".

Nur dem Forscher mögen sich die tieferliegenden Fäden enthüllen, die unmittelbar an Friedemanns Stellung innerhalb der Musik heranführen. Allein zwei Seelen stritten auch in dieser Brust, — die gewaltig über sich hinausringende des schöpferischen Genies und die selbstzerstörende des feindlichen eigenen Ichs, die den äußeren Hemmungen so rasch unterlag.

Man hat Friedemann Bach den ersten modernen subjektiven Künstler genannt, der, nur dem Drang des eignen Innern folgend, frei und selbstbewußt, nicht mehr handwerksmäßig auf Bestellung arbeiten kann; der individuell genug war, in seinem Schaffen nur der eignen Persönlichkeit zu folgen. Darin erscheinen im wesentlichen die Konflikte seines Daseins bedingt, die mit der Entwicklung seiner Persönlichkeit um so schärfer hervortreten, seit er mit dem Tod des über alles geliebten Vaters den stärksten Halt seines Daseins verliert. Eine dionysische Natur, hochstrebend, eigenwillig, selbstbewußt, war ihm die Musik schon durch Familientradition Mittel und Zweck zugleich, um seine höhere Daseinsberufung zu bedingen. Sie war ihm Lebenselement, die Luft, die er von Kind an atmete. Johann Sebastian, als liebender Familienvater es verständig ablehnend, den begabten Jungen zum frühreifen Wunderkind zu machen, hatte doch nichts versäumt, ihm durch persönlichen Unterricht, durch Aufnahme in die Leipziger Thomasschule, durch ein Geigenlehrjahr bei Altmeister Graun und durch ein vierjähriges Universitätsstudium in Leipzig eine sorgfältige Vorbereitung für den Kampf ums Dasein mitzugeben. Friede hatte alles und mehr gelernt, als für einen Musiker jener Zeit üblich und notwendig war. Er war auch der Einzige, von dem sein Bruder Emanuel mit Recht hatte sagen können: „er konnte unsern Vater eher ersetzen als wir andern alle zusammengenommen". In der Musik war unter den Jüngeren keiner, der sich mit ihm messen konnte. Schon mit 23 Jahren hatte er in dem etwa 1733 entstandenen Klavierkonzert a-moll eine erstaunliche Probe seiner frühreifen Meisterschaft abgelegt, — eine Probe freilich, die bereits vieles von den feindlichen Gegensätzen dieser eigenartigen Künstlernatur enthüllt.

Bekanntlich versah Friedemann von 1733 bis 1746 das Organistenamt an der Dresdener Sophienkirche. Es war nicht sehr bedeutend, ohne Verpflichtung zu weiterer musikalischer Tätigkeit außer daß er gelegentlich zu den Hofkonzerten der Kurfürstin herangezogen wurde und im übrigen Muße genug hatte, durch Stundengeben sein geringes Organistengehalt aufzubessern. Diese Dresdener Jahre umfassen zugleich seine beste Schaffenszeit. Über seine Lebensverhältnisse dort ist wenig bekannt geworden, — nichts von romantischen Abenteuern und Zügellosigkeiten, die ihn aus der Bahn geworfen hätten; vielmehr scheint er im ganzen ein stilles, in keiner Weise anstößiges Leben geführt zu haben. Was ihn allmählich veranlaßte, sich nach einer andern Stellung umzusehen, scheint lediglich die geringe Aussicht auf größere künstlerische Entfaltung in Dresden gewesen zu sein. Es ist nur natürlich, daß mit dem wachsenden Bewußtsein seiner Künstlerschaft auch der Künstlerehrgeiz wuchs; seine Schöpfungen drängten in die Öffentlichkeit. Dresden aber war als Pflegestätte der italienischen Oper kein günstiger Boden für den Schüler des strengen Stils, der trotz aller Anregungen dieser südlichen Musik in seiner eignen, individuell scharf ausgeprägten Kunst durchaus deutsch blieb. Der Künstler, der allein der eigenen Richtung folgen konnte, stand sich damit vielfach selbst im Weg; in seiner Individualität liegt seine Bedeutung für die Musik, für ihn jedoch eine Quelle der Tragik und Enttäuschung, so daß er eigentlich schon ein Gestrandeter war, als er Dresden verließ, — nicht wie in dem Brachvogel-Roman ein am Leben, sondern einfach ein an der damaligen Richtung der Musik Gestrandeter. Die Übersiedlung nach Halle war nur der naturnotwendige, aber von vornherein zum Scheitern verdammte Versuch, den Kampf um die Geltendmachung seiner Persönlichkeit aufzunehmen.

Während der letzten Zeit seiner Dresdener Tätigkeit hatte Friedemann den Versuch gemacht, mit einer Reihe von Klaviersonaten durchzudringen. Während das Titelblatt eines in Berlin befindlichen Exemplars sechs Stücke verzeichnet, waren aber in dem Heft vorerst nur drei enthalten. Offenbar war der Verfasser selbst unsicher, welche Aufnahme sie finden würden, und gedachte das Resultat zunächst abzuwarten; es fiel jedoch ungünstig aus, denn die drei fehlenden Sonaten sind nicht mehr erschienen, weil nach einer handschriftlichen Bemerkung auf dem Berliner Exemplar „das Publikum es dem Verfasser an der zur Herausgabe nötigen Unterstützung fehlen ließ". Diese paar einfachen Worte scheinen unendlich viel zu enthalten; der ehrgeizige, empfindliche Künstler hatte seinen Ikarusflug gewagt und war zurückgeschleudert worden. Von dem gewaltigen Orgelspieler scheint man ohne weiteres angenommen zu haben, daß er nicht anders als schwer schreiben könne. Gerade der Sohn Bachs aber war eine Natur, den diese Ablehnung oder Nichtbeachtung seines Schaffens sehr rasch erbittern, ja lähmen mußte. Dazu mag dann in Halle noch die Erkennung — oder Verkennung — der eigenen Grenzen gekommen sein. Nach dem Vorbild des verehrten Vaters hatte Friedemann sich eine bedeutende Stellung als Kirchenkomponist zu erringen vorgenommen, und gerade hier lagen seine Grenzen; denn eben seine ausgesprochenen Kirchenkompositionen sind fast ganz ohne Bedeutung für die Musik geblieben.

Was ihn nach Halle zog, war, abgesehen von einer recht beträchtlichen Mehreinnahme, der viel bedeutendere künstlerische Aufgabenkreis. Innerhalb des glänzenden Musiklebens in Dresden war er nur ein einfacher Organist gewesen. In Halle war er als Organist der Hauptkirche mit ihrer berühmten Orgel der erste Musiker der Stadt, der für Kirche und Collegium Musicum Kompositionen zu liefern hatte, der auch außerhalb der Kirche Einfluß auf das Musikleben gewinnen konnte und dem die Universität reichlich Gelegenheit zum Unterrichten und zu anregendem Verkehr mit den Professoren bot. Aber alles dies scheint den sich einmal in seinem Besten und Eigensten verkannt sehenden Künstler nicht genügend entschädigt zu haben, so daß er sich grollend von dem in Dresden beschrittenen Gebiet zurückzog, indem er sich jetzt fast ganz auf die Orgel beschränkte. Seine Pflichtmusiken, die für Halle komponierten und aufgeführten Kantaten, werden geradezu als mißlungen bezeichnet; Winterfeld in seiner Geschichte des evangelischen Kirchengesangs sagt sogar, wenn es dem Eigensinnigen an Lust zur Arbeit fehlte, habe er nur einfach allerhand gangbare musikalische Floskeln seiner Zeit, nach

seiner Art sie aufputzend, für ein befremdliches Ganzes zusammengerafft. So mag die Geschichte entstanden sein, daß Friedemann einst bei der für eine Universitätsfeier bestellten Festmusik, die ihm mit 100 Thl. bezahlt wurde, ein Oratorium seines Vaters untergeschoben habe, das aber von einem zufällig anwesenden Leipziger Kenner erkannt worden sei. Neuere Biographen weisen das als einfach schon darum unmöglich zurück, weil eine Behörde, die weit geringere Verstöße mit Kassation bedrohte, eine derartige Verfehlung schwerlich ungesühnt hätte hingehen lassen.

Immerhin traten bei der Eigenartigkeit und Schwierigkeit dieser Künstlernatur die Gegensätze bald immer schärfer hervor, die Reibereien mit der vorgesetzten Behörde häuften sich, ja als Antwort auf irgendeine Eingabe mußte er den empfindlichen Tadel einstecken, „bei seinem öfters ungebührlichen Betragen, bei seiner Vergessenheit der schuldigen Subordination, da er erhaltenen Verweises ungeachtet öfters ohne Permission verreist und die ihm gegebene Weisung zu seiner Besserung nichts habe nutzen lassen . . . er dabei erinnert werden müsse, sich besser wie zeither der seinem Officio obliegenden Subordination gegen das Kirchen-Collegium zu befleißigen, damit man nicht genötigt werde, andere Verfügungen zu treffen." Nach solchen Maßregelungen war es wohl schließlich unausbleiblich, daß der eigenwillige, als verkanntes Genie verbitterte, durch Schroffheit und Lebensfremdheit immer mehr abstoßende Künstler sein Amt in Halle schließlich preisgab, nachdem der bei den 1760 gepflogenen Verhandlungen mit Darmstadt abgefallene Titel eines Darmstädter Hofkapellmeisters die erwünschte Wirkung auf die Herren in Halle nicht gehabt zu haben schien. Friedemann liebte den erborgten Glanz, um damit zu imponieren; so hatte er sich auch bei der Taufe seiner drei Kinder vornehmlich nach fürstlichen Paten umgesehen; so pflegte er auch, vielleicht weniger aus Trägheit als aus Großartigkeit, amtliche Eingaben und Schriftstücke nicht eigenhändig zu schreiben, sondern schreiben zu lassen, um sie dann mit seinem Namen zu versehen. Nicht irre an sich oder seinen eignen Unzulänglichkeiten, sondern irre an der Welt, die ihm aller höheren Bemühungen unwürdig schien, zog er sich grollend in sich selbst zurück und versäumte dabei die einfachsten der menschlichen Gesellschaft schuldigen Pflichten. Er hatte, vielleicht aus dem instinktiven Gefühl heraus, durch die Ehe einen festeren Halt auch in sich selbst zu gewinnen, mit 41 Jahren geheiratet, ohne aber noch dem versöhnenden, mildernden Einfluß der Frau zugänglich zu sein. Damit riß er Frau und Tochter — zwei Söhne starben früh — in sein unglückliches Schicksal hinein, dessen Meisterung ihm allmählich gänzlich entglitt.

Diese stolze Natur demütigte sich, unter dem Druck der Not sich 1768 abermals um das inzwischen wieder erledigte Organistenamt in Halle zu bewerben, — natürlich vergeblich. Daß er sich, wie Bitter wissen will, in den amtslosen Jahren in Halle zeitweise mit der Geige als wandernder Musikant herumgetrieben habe, um in Dorfkneipen aufspielend sein Leben zu fristen, ist wohl eine jener unkontrollierbaren Anekdoten, an die man heute nicht mehr glaubt. Was ihn endlich 1771 aus Halle forttrieb, war die Bewerbung um das in Wolfenbüttel und unmittelbar darauf auch in Braunschweig freigewordene Organistenamt, das ihm aber trotz seines glänzenden Probespiels deswegen nicht zufiel, weil man von dem nunmehr 60jährigen und seit sieben Jahren ohne Amt gewesenen Manne kaum noch viel erwarten zu können glaubte. Stundengeben und gelegentliche Konzerte mußten weiterhin, wie in Halle, als unsichere Einnahmequelle dienen; aber nach zwei Jahren ließ er sich trotz der in Braunschweig nicht ungünstigen Aussichten durch seinen Bewunderer Forkel nach Göttingen ziehen, um dann 1774 plötzlich sich nach Berlin zu wenden, wo er sich mit einigen Orgelkonzerten glänzend einführte. Berlin mit seinem gerade damals sehr bedeutenden Musikleben hätte dem ob seines Orgelspiels in Versen gefeierten Träger des großen Namens Bach ohne Zweifel ein reiches Betätigungsfeld bieten können. Zelter berichtet, daß die vornehmsten Häuser gewetteifert hätten, Bach als Musiklehrer zu gewinnen; „ich informiere nicht" war die großartige Antwort, mit der er einmal einen vornehmen Herrn abfertigte. Friedemann Bach wollte mehr sein, als der vornehme Dilettanten abrichtende Musikmeister, mehr als der „würdige Sohn Sebastians"; er wollte er selbst sein, der in seinem eignen Wert und seiner eignen Kunst erkannte Künst-

ler, der auf dem ihm zukommenden Platz ftände. Daß ihm diefe Anerkennung, diefer ihm zukommende Platz verfagt blieb, — eigentlich fchon von Dresden an — ift die Tragik feines Künftlerdafeins, der Grund feiner Verbitterung, feines gekränkten Künftlerftolzes. Seine Launenhaftigkeit, in der er oft nicht zu bewegen war, feinen Gönnern und Wohltätern vorzufpielen, während er doch hinterher oft ftundenlang allein phantafierte, war nichts als die Empfindlichkeit des fubjektiven Künftlers, der feine Kunft zu gut hält, um fie jedem Neugierigen preiszugeben. Wo er fich verftanden fühlte, war er von liebenswürdiger Bereitwilligkeit. Die einzige Schülerin, der er in Berlin dauernd feinen Unterricht zuteil werden ließ, war Sara Levi, die Großmutter Mendelsfohns, die als treue Bewahrerin mehrerer Werke Friedemanns zu feinen treueften Anhängern gezählt werden muß und der er diefe Treue durch Anhänglichkeit dankbar vergalt, während er feine übrigen Bewunderer und Freunde nach und nach durch feinen Hochmut, feine Schroffheit und die Eigenheiten feiner unglücklichen Natur immer mehr abftieß. 1779 foll er verfucht haben, fich in Kirnbergers Stellung zu drängen; dadurch verlor er nicht nur die freundfchaftliche Unterftützung diefes ihm aus Ehrfurcht vor dem Namen Bach am längften treugebliebenen Freundes, fondern auch die Gönnerfchaft der Prinzeffin Amalia, der mufikalifchen Schwefter Friedrichs d. Gr., die ihm öfters Geldgefchenke hatte reichen laffen.

Nur die bitterfte Not kann ihn fchließlich dazu verleitet haben, auf drei Werken den Autornamen zu fälfchen, indem er Sebaftian Bachs Orgelbearbeitung des Vivaldifchen Konzerts für fein eigenes Werk ausgab, zwei eigene Werke aber nachträglich mit dem Namen feines Vaters verfah, wohl in der Erwartung, fie dann leichter verkaufen zu können. Weiter hat man ihm den Vorwurf gemacht, das ihm zugefallene Erbteil der koftbaren Handfchriften Johann Sebaftians leichtfertig verfchleudert zu haben. Schon während Friedemann noch in Braunfchweig war, klagte fein Bruder Emanuel, „daß die Sachen vom fel. Vater fo herumflattern". Größtenteils wird ihn aber auch hier nur die Not gedrängt haben, fich von feinen Schätzen zu trennen, fodaß von einer gewiffenlofen Verfchleuderung nicht eigentlich die Rede fein kann, da er fehr vieles auch an würdige Schüler und Freunde der Bachfchen Kunft verfchenkt hat. Mit feinen eigenen Sachen ging er viel forglofer um; von ihnen ift vieles verloren gegangen, während bei manchem, für das feine Autorfchaft angenommen wird, die Echtheit zweifelhaft ift. Er foll fich zum Schaffen fpäter faft nur gezwungen haben, wenn die Not ihn zwang, den gelegentlichen Aufträgen einzelner Gönner, die ihn durch Beftellungen auf Kompofitionen unterftützten, nachzukommen. Daß er aber bis zuletzt immer noch eines großen Auffchwungs fähig war, fcheint jene fagenhafte Oper „Lafus und Lydie" zu beweifen, von der man allerdings weiter nichts weiß, als was Plümicke in feiner „Theatergefchichte von Berlin" darüber berichtet. Plümicke hatte den Text geliefert; wieviel von der Mufik fertig geworden ift, die der damals faft 70jährige Komponift krankheitshalber vor der Beendigung aufgab, ift unbekannt, da fich weder der Text noch eine Note des Werkes erhalten hat. Von einer Teilaufführung, wie Brachvogel fie fchildert, ift keine Rede. Nach Plümicke follten in diefem Werk „befonders die Chöre der Alten — infofern folches möglich — wieder auf die Bühne zu bringen verfucht werden"; das läßt alfo auf den großartigen Plan einer Wiedererweckung des antiken Dramas fchließen, in der Art, wie Mendelsfohn fie fpäter im Auftrage Friedrich Wilhelms IV. für Berlin verwirklicht hat. Ob diefe Arbeit das Gefamtbild des Komponiften Friedemann Bach wefentlich verändert haben würde, ift bei der geringen Kenntnis, die wir von dem Werk haben, fchwer zu fagen.

In feinem Schaffen verrät Friedemann die Eigenart feiner Perfönlichkeit — einer faft fchon modernen Perfönlichkeit — die es den Zeitgenoffen fchwer machte, ihn in feiner eigentlichen Bedeutung zu würdigen. So bleibt in feinem Dafein der Widerfpruch, der in feiner mufikalifchen Herkunft und feiner eigenen Richtung liegt, befonders fühlbar. Der Schwerpunkt feines mufikalifchen Schöpfertums lag in der Inftrumentalmufik, und von ihm aus führt der direkte Weg zu Beethoven; in der Kirchen- und Vokalmufik aber vermochte er nirgends über die gewaltige Perfönlichkeit des Vaters hinauszugelangen. Seine Schöpfungen zeigen von früh

an das Bild eines gewaltig über sich selbst und über die Musik der Zeit hinausstrebenden Künstlers, der sich doch mit dem Alten noch zu sehr verbunden fühlt, um es schon völlig hinter sich zu lassen, — der, wie einer seiner Biographen sagt, „den Alten zu neu, aber den Neuen zu alt“ schien. In alledem mußten Hemmungen und Zwiespalte liegen, denen die eigenartige Natur dieses Künstlers am wenigsten entging. Unverstanden, in seinem Besten verkannt, erschien sein Streben frühzeitig als verfehlt, und so traf schon Zelter unbewußt das Rechte, indem er — Goethe gegenüber — von Friedemann sagt: „Als Komponist hatte er den Tic douloureux, original zu sein, sich von Vater und Brüdern zu entfernen . . . so machte er selbst Ansprüche auf Eigenheit, die sich gegen seine letzten Jahre in Eigensinn, Starrsinn, Widersinn, ja in Leichtsinn verlor.“ — „Wir müssen sagen,“ fügt hier Falck in Bezug auf Friedemanns Original-sein-wollen hinzu, „daß er sich mit Recht dafür halten durfte und daß sein Unglück zum Teil darin lag, daß er zu früh in dem vielleicht vergeblichen Kampf, seine Art durchzusetzen, erschlaffte.“

Das ist die Tragik dieses Künstlerlebens, das im immer schroffer hervortretenden Gegensatz zu der Umwelt, in einem frühzeitig gesteigerten Subjektivismus den unerbittlichen Ansprüchen des Daseins gegenüber versagte und damit ist der Weg zu all jenen Geschichten und Anekdoten nicht weit, der endlich zu jener romantischen Gestalt führt, die in die Weltliteratur Eingang gefunden hat, nicht ohne die Verklärung, die bei nüchterner Betrachtung der im ganzen unerfreulichen und durch eigene Schuld immer mehr in Elend versinkenden Erscheinung Friedemanns ziemlich fehl am Ort erscheint. Ein Vereinsamter, von allen Freunden — bis auf zwei: Sara Levi und Baron Behr — Verlassener und, da er sich zuletzt nicht mehr in der Musikwelt bemerkbar machte, fast Vergessener, ist der große Sohn des großen Bach im 74. Jahr seines Lebens aus der Welt gegangen. Mit großen Gaben ausgestattet, zu Großem berufen scheinend, als Orgelmeister nur von seinem Vater übertroffen, als Komponist befähigt, die Musik um gewaltige Schritte voranzubringen, ging er im Lebenskampf unter, in der Empfindlichkeit seiner unglücklichen Natur unfähig, sich als die außerordentliche Persönlichkeit, auf die alles in ihm hinstrebte, durchzusetzen. Wir verdanken diesem in vielem ganz erstaunlichen Genie eine Reihe von Schöpfungen, namentlich in seinen Klavierkonzerten, Sonaten und Sinfonien, die in ihrer kühnen, fortschrittlichen Haltung nicht ohne Bedeutung für die Weiterentwicklung der Musik gewesen sind. Friedemann brachte die Tiefe, Leidenschaftlichkeit, den modernen Subjektivismus in seine Musik hinein, die über den spielerischen Charakter der früheren Klaviermusik hinweg den ersten sichtbaren Schritt zur modernen Musik bedeutet. Und mit Recht erscheint er neben seinem großen Vater als der nicht nur durch zweifelhafte Romantik berühmteste, sondern auch musikalisch bedeutsamste der Bache, „dessen Irren“, wie sein Biograph Falck sagt, „wir nicht kalt verurteilend, sondern mit Teilnahme betrachten“.

Willi von Moellendorff †.

Von E. A. Molnar, Weimar.

Der Musiker Willi Möllendorff — so nannte er sich —, der in der Nacht vom 27. zum 28. April 1934 zu Stettin die Augen schloß, ist still und schlicht von uns gegangen. Stände nicht im Deutschen Museum zu München ein „Bichromatisches Harmonium“ mit welchem er unser 12stufiges Tonsystem verdoppelte zu 24 Stufen und hätte der Deutsche Sängerbund nicht Februar 1926 in der Allgem. Sänger-Zeitung eine ausführliche Würdigung seines Wirkens gebracht, wer wüßte wohl noch etwas von ihm?

Nachdem sein Vater und seine Mutter vor 22 bzw. 4 Jahren dahingegangen sind, darf es kein Geheimnis mehr bleiben, daß er der Sohn des gleichen Mannes und Musikers war, der auch mir das Leben gab und dessen Erbgut wir gemeinschaftlich verwalten. Schwer war sein Geschick: als Musiker mit dem Verlust des Gehörs zu rechnen, hat schon einen Größeren an den Rand der Verzweiflung gebracht. Aber auch er trug geduldig. Daß man ihm aber hie und da vorwarf, er habe durch sein bichromatisches Harmonium die gute, reine Musik

gefährdet, das brachte ihn auf die Kampfbahn. „Klar, klug, dabei alles mit einem Strählchen Humor übergoldend, schaltet er seine Person fast aus und läßt mehr seine Errungenschaft wie von selber auf der Kunstwaage balancieren" . . . so hat er 1917 seine Erfindung in vielen Orten der Öffentlichkeit bekannt gemacht. Manche, die trotz des Grauens vor dem Worte Vierteltonmusik seinen Darlegungen lauschten, werden sich überzeugt haben, daß weder Katzenmusik oder Kakophonie auf dem geheimnisvollen Tasteninstrument erklangen, sondern weiche, flüssige Klänge. Erfolg? — Schweigen . . . Stille. Doch das kann man verstehen; denn die breite Masse will schließlich den Musiker hören, nicht den Erfinder und Techniker. Da muß es bei der Riesenzahl seiner Werke eigentlich wirklich wunder nehmen, daß sein Name nicht stärker leuchtet, als der manches anderen Komponisten. Schon 1897 hört man in Magdeburg eine Oper „Die Kapelle von Roslin"; während die meisten Musiker dieser Zeit sich krampfhaft bemühen, es möglichst besser als R. Wagner zu machen, schreibt da einer seinen eigenen Stil. Echtes, deutsches Musikertum, grundehrliches Können in jeder Note, Beherrschung des Orchesterapparates und der polyphonen Kunstform in erstaunlichem Maße! Unter Peter Raabe ertönt in Weimar 1920 seine Symphonie in C-dur, ein strahlendes Tonwerk; in Kiel unter L. Neubeck, dem nachmaligen Intendanten von Braunschweig, seine zweite in D-dur. 1920 ein einaktiges Ballett „Am Bunnen des heiligen Nepomuk", das in Rostock bei seiner Uraufführung einen stürmischen Erfolg hatte. Und gehen wir nun gar zu seinen Werken für Männerchor mit oder ohne Begleitung, da erschließt sich erst ganz und gar seine feine Kunst im Weben der Töne. „Die Brücke am Tay" op. 29 und „Im Nachtzug" op. 23, das erste a cappella das andere mit Orchester, beides Werke, die jedem Männerchor Aufgaben stellen, an denen er wächst! „Der Feuerspruch" ein herrlicher Männerchor von dithyrambischer Größe. Es lohnt sich wirklich, einmal in diesen Blättern zu lesen. Dazu eine Fülle von Liedern, oft reizenden humorvollen Blüten deutscher Tonsprache. Felix Draeseke schrieb einst an den Komponisten: „. . . Empfangen Sie meinen herzlichsten Dank für Ihre reizenden Chorkompositionen, die mir wirklich eine recht große Freude gemacht haben durch Inhalt, Form, meisterhafte Faktur und echte künstlerische Gesinnung. „Regenhusch" und „Nachtgeschwätz" haben mir ganz ausnehmend gefallen, das erste halte ich für ein Meisterwerk, das niemand besser machen könnte . . ." Wenn das ein Draeseke schreibt, dann sollte man wohl wissen, was W. v. M. bedeutet hat! Man könnte noch weiter aufzählen, doch ich erfülle nur seine dringendste Bitte an mich, „mach bitte keine Reklame für mich!". Nein, das ist auch wirklich nicht nötig; aber immer und immer wieder soll gesagt werden: er war ein Deutscher Meister, vergeßt ihn nicht! Er hing ja so abgöttisch an der deutschen Musik, je mehr ihm der Dämon der Schwerhörigkeit zu schaffen machte, desto fester. Grammophon und Radio allerdings waren seine Freunde nicht. „Ich betrachte es als eine Strafe des Schicksals, das mir mein Gehör nimmt, weil ich immer so gegen die „Konservendosen-Musik" (!) gewettert habe; Du wirst ja vielleicht einen gewissen Genuß daran haben, aber ich bin froh, daß ich nicht viel davon zu hören brauche": so schrieb er mir vor etwa Jahresfrist. Es war gerade sein Streichquartett im Radio zu hören; er selbst hat es n i c h t gehört — er beauftragte mich, den Eindruck zu schildern. Die unvermeidlichen Störungen eines fernen Senders verhalfen dem Werke nicht gerade zu einem „glänzenden" Empfang. Man kann sich vorstellen, daß ihm diese Tatsache nicht das Radio näher gerückt hat.

„Kampf und Arbeit war sein Leben — Undank und Enttäuschung sein Los und Ernte" ... das sind die letzten Worte seiner tiefgebeugten Gattin an mich. Bittere Wahrheit — aber das darf nicht so bleiben! Bisher war es noch immer so, daß man einen Künstler erst dann recht schätzen lernte, wenn er nicht mehr unter den Menschen wandelt. Das Leben hat Willi v. Moellendorff mit rauher Hand geführt, zu rauh für seine feine, liebeheischende Künstlerseele. Ähnelt sein Musikerschicksal jenem Großen, der am 26. März 1827 zu Wien ins Reich der ewigen Harmonien einging, so wollen wir uns auch der trostreichen Worte Grillparzers erinnern, die an seiner Gruft ertönten und die wir auch unserm Bruder in Apoll mit dem gleichen Rechte nachrufen können:

„Nicht verloren habt ihr ihn, ihr habt ihn gewonnen — Er ist!! Wenn die Pforte des Lebens sich hinter uns schließt, springen auf die Pforten zum Tempel der Unsterblichkeit."

Der Musiker Willi v. Moellendorff, von dem auch in diesen Blättern manches steht, was wert ist, behalten zu werden, wird und muß in unserm Volk und seiner Musik und — in unsern Herzen einen warmen Platz behalten! Das wünschen und wollen alle die, welchen er seine echte, unverfälschte deutsche Musikernatur erschlossen hat! Er ruhe in Frieden! Sein Werk aber soll leben in und durch uns!

Zum 80. Geburtstage Heinrich Zöllners.

Von Rudolf Huesgen, Freiburg/Br.

Die künstlerische Entwicklung eines Menschen wird schon in der Jugend festgelegt. Richtunggebend ist neben der erblichen Veranlagung die innere und äußere Ausbildung während der Studienzeit. Dies finden wir bei unsern großen Meistern bestätigt. Treffende Beispiele hierfür bieten auch Richard Strauß und Max Reger. Während Strauß als Sohn eines Kammermusikers zum Orchesterschaffen hingedrängt wird und sich in erster Linie dem symphonischen Schaffen und der Oper zuwendet, liegt bei Reger, dem Lehrerssohne, der Schwerpunkt des Schaffens in seinen gewaltigen Orgelwerken.

Einen ähnlichen Fall finden wir bei Prof. Zöllner, der am 4. Juli 1934 sein 80. Lebensjahr vollendet. Sein Vater, der Schöpfer des unvergänglichen Volksliedes: „Das Wandern ist des Müllers Lust", wurzelt im Männergesang. Als dieser dem jungen Knaben durch den Tod entrissen wird, da springen die deutschen Sänger der bedrängten Familie hilfreich bei. Es ist daher wohl kein Zufall, daß die Männerchorwerke in dem Schaffen unseres gerade in Sängerkreisen so verehrten Altmeisters einen stark bevorzugten Platz einnehmen. Daß neben der Männerchorkomposition seine große Liebe der Oper gilt, beweist nicht nur seine kleine, während der Gymnasiastenzeit im Hause des ihn väterlich betreuenden Kantors Fr. Schaarschmidt geschriebene Oper, sondern vor allem seine später geschaffenen Bühnenwerke, wie die Vertonung von Goethes „Faust", zu dessen Fertigstellung ihn Frz. Liszt in seiner warmherzigen Weise dringend ermutigte, wie auch die zwei Sedan-Opern „Der Überfall" und „Vor Sedan" sowie auch ferner die komische Oper „Das hölzerne Schwert". Zeigt sich hier seine starke Begabung für die Lustspieloper, so bieten auch die später überarbeiteten kleinen Werke „Der Schützenkönig" und „Die lustigen Chinesinnen" einen trefflichen Beleg hierfür. Auch die Frithjof-Sage hat Zöllner bühnenmäßig vertont. Sein bedeutendstes Werk, das neuerdings wieder vielerorts mit durchschlagendem Erfolge aufgeführt wird, ist die nach Gerh. Hauptmann in Musik umgesetzte Märchenvolksoper „Die versunkene Glocke". Hier folgt H. Zöllner in seinem Feinempfinden als Tonkünstler dem Textdichter Gerh. Hauptmann in überaus glücklicher Weise und löst seine Worte in Musik von bleibender Wirkung aus.

Es würde zu weit führen, die überaus zahlreichen Männerchorwerke hier anzuführen. Für deren Beliebtheit und die Wertung in den Sängerkreisen zeugt die Ernennung zum Ehrenmitglied in über sechzig deutschen Männergesangvereinen. Hier hat der kerndeutsche, gradlinige, auch als Mensch so harmonisch gestaltete Meister überaus wertvolle Pionierarbeit für die deutsche Kunst geleistet.

Von Zöllners starker religiöser Überzeugung legt sein neuerdings in 16 Städten mit großer Begeisterung aufgenommenes Oratorium „Luther" ein beredtes Zeugnis ab. Auch auf dem Gebiete der Kammermusik und der Symphonie hat sich unser Meister erfolgreich betätigt. Hiervon künden seine erst im reifen Alter geschaffenen edlen Streichquartette und seine glutvollen Symphonien, von denen namentlich die III. mit dem Variationssatz sich erfolgreich durchgesetzt hat. Zuletzt sei auch seines wertvollen Schaffens für den Frauenchor und das Sololied gedacht.

Die Etappen des künstlerischen Wirkens: Leipzig — Dorpat — Köln — New-York — Antwerpen — Leipzig und zuletzt Freiburg mußten bei der freiheitlichen Veranlagung, insbeson-

dere bei seinem starken Gerechtigkeitsgefühl naturgemäß einen besonderen Einfluß ausüben. Zöllner war nie ein Fürstendiener. Bemerkenswert ist ja aus seiner damaligen Tätigkeit als Dirigent des Kölner Männergesangvereins seine freimütige, temperamentvolle Auseinandersetzung mit Kaiser Wilhelm II., die weit über Deutschland hinaus ein Aufsehen erregte.

In welch begeisterter Weise sich Prof. Zöllner im Auslande stets für das Deutschtum eingesetzt hat, beweist nicht nur seine künstlerische Arbeit in Dorpat und New-York, sondern auch seine Tätigkeit als Kapellmeister der vlämischen Oper zu Antwerpen. Es ist deshalb natürlich und zeugt wiederum für sein starkes nationales Empfinden, daß der Achtzigjährige unlängst in kleinerem Kreise jene von einem ungebrochenen Lebenswillen getragenen Worte aussprach: „Ich möchte noch so lange leben, bis unser von mir so geliebter Führer Adolf Hitler sein Ziel erreicht hat und uns nach den langen Jahren bitterer Schmach zu glückhaftem, nationalem Sozialismus emporführt."

Mögen es die Götter glückhaft wenden und unserm prächtigen, allverehrten Menschen und Künstler, der mit allen Großen unserer Tonkunst, nicht zuletzt mit Johannes Brahms in lebender Berührung gestanden und seine Ideale in Wort und Schrift stets mit Herzblut verteidigt hat, jenen begnadeten Lebensabend bescheiden, der ihn dereinst in den Sielen seines arbeitsreichen Lebens nach Wallhall hinübergeleitet.

Ch. W. Gluck und der Opernstil der Zukunft.

Zur Aufführung der „Alkestis" im Festspielhaus Hellerau anläßlich der Dresdner Reichstheaterfestwoche.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Musteraufführung der „Alkestis" in der Inszenierung von Alexander Schum im Festspielhaus Hellerau hat bewiesen, daß es noch möglich ist, den Menschen unmittelbar an das Mysterium der Musik heranzuführen. So tief innerlich zu packen, daß sich nach dem Schließen des Vorhangs auch nicht eine Hand zum Beifall rührte. Man hörte keinen Laut. Stumm, ergriffen, mit einer religiösen Andacht im Herzen, verließen die Hörer schweigend das Theater.

Woher kommt diese unfaßbare Wirkung? Und läßt sich dieser Geist, der die Theaterbesucher in eine kirchliche Gemeinde verwandelte, auch auf andere Bühnen verpflanzen?

Sicherlich sprechen zunächst einige äußerliche Merkmale mit, die dazu beitragen, die Stimmung vorzubereiten. Das Festspielhaus liegt auf einem grünen Hügel außerhalb der Stadtgrenzen und schaut weit hinein ins Land über die blühende Dresdner Heide. Das Zeichen zum Beginn wird nach dem herrlichen Bayreuther Vorbild mit dem Posaunenchor gegeben, der die Oper einleitet. Eigenartig ist auch das Innere des Theaters. Es ist, um die Aufmerksamkeit nicht abzulenken, ganz nüchtern in freundlichen weißen Farben gehalten. Die Bühne selbst setzt mit indirekt beleuchteten weißen Seitenflächen den baulichen Stil des Zuschauerraumes unmittelbar fort. Es gibt hier keine Kulissen, die Oper spielte sich nur vor einem tempelartigen Tor mit vier roten Säulen ab. Aber hierin liegt ein tieferer Sinn, der dem Hörer wohl kaum zum Bewußtsein kam. *Es schwanden nämlich die Unterschiede zwischen Bühne und Zuschauerraum.* Das ganze Theater war „Bühne" — der Zuschauer fühlte sich mitten hineingestellt in das Theatergeschehen, das „Gegenüber" von Darsteller und Hörer verwandelte sich in ein „Miteinander".

Mag man auch der Meinung sein, daß diese Momente zum Teil etwas Äußerliches darstellen — sie erfüllen jedoch vollauf den Zweck, die Stimmung vorzubereiten. Was geschieht in unseren Opernhäusern, um schon vor dem Öffnen des Vorhanges auf die Seele des Zuhörers einzuwirken und sie für den kommenden Genuß in rechter Weise „einzustimmen"? So gut wie gar nichts. Hier wäre in der Tat noch manche Aufgabe zu lösen, die dem Geschmack und der Erfindungsgabe der Theaterfachleute überlassen bleibt.

Als zweites Moment kommt die persönliche Note der Aufführung hinzu. Alexander Schum machte aus dieser „Alkestis" ein Mysterienspiel von höchster Weihe. Gelegenheit bot ihm dazu neben der Orakelszene, neben den feierlichen Schritt-Tänzen bei der Wiedergenesung des Königs — wobei die Tänzerinnen goldene Opferschalen als Requisit in den Händen trugen — vor allem die Sterbeszene der Alkestis. Aus dem Dunkel rückwärtig beleuchtet, hoben sich als Schattenbilder dunkle, formlose Gestalten ab. Sie zogen die rückwärts entschreitende Alkestis in ihren Bann, wellenförmig in einer wunderbar harmonischen Bewegung wuchs die dunkle Masse höher und höher, bis sie die Lichtgestalt der Alkestis völlig bedeckte. Was hier aus dem Gegensatz von Licht und Schatten bei einzigartigen Beleuchtungseffekten an Erfahrungswerten gewonnen werden kann, läßt sich kaum ermessen. Opern, die auf solche Weise in die Sphäre des Mysteriums erhoben werden, wenden sich nicht nur an Auge und Ohr, sondern an die Seele des Zuhörers.

Als dritter Faktor ist die geradezu ideale Einheit von Wort, Ton und Gebärde hervorzuheben. Die Geste entspricht nicht dem schablonenhaften Darstellungsstil, der unbedenklich heute bei dieser, morgen bei jener Oper in Anwendung kommt. Schum entwickelt jede Bewegung der Hand, jedes Aufsetzen des Fußes aus dem Geist des Gesamtwerkes heraus. Dieses feierliche Schreiten, dessen Rhythmus mit dem Ton genauestens übereinstimmt, ist nicht nur Eigenheit der Hauptdarsteller, sondern jedes einzelnen nebensächlichsten Choristen. So entstehen Massenbewegungen und Massenbilder von einer einzigartigen Schönheit, nach klassischen Maßen gestellt. Legt man durch die Mitte der Bühne einen Querschnitt, so harmoniert die linke Hälfte genauestens mit dem Anblick der rechten Hälfte. Aber diese Bewegungen richten sich geradlinig auf die jeweils im Mittelpunkte stehenden Hauptdarsteller. Das alles gibt dem Bühnenbild trotz aller Lebendigkeit der Bühnengeschehnisse den Charakter klassischer Ruhe, die das Herz erhebt statt erregt. Kommt nun noch hinzu, daß der Klangcharakter der Gesangsstimme ebenfalls dem Geist des Werkes entspricht, daß für den Ausdruck der herben, reinen, klaren Musik Darsteller mit gleichem Stimmcharakter gewonnen werden, so gibt das eine Harmonie der Wirkung, die kaum vorstellbar ist. Kammerspiel im Großen. Wo findet sich heute auf deutschen Bühnen eine so ideale Feinarbeit? Wo begegnet man in der Regie, die häufig genug von innen nach außen anstatt von außen nach innen inszeniert, eine solche Sorgfalt, die selbst in der Zusammensetzung der gesanglichen Charaktere Rücksicht auf den Charakter des Werkes nimmt?

Viertens und letztens ist es selbstverständlich die Werkauswahl selbst, die den Ausschlag gibt. Es ist sonderbar genug, daß man noch immer nicht entdeckt zu haben scheint, wie ungemein „zeitgemäß" Gluck ist. Seine Musik strömt jenes herbe und reine Empfinden aus, das auch unserer Zeit in steigendem Maße eigen ist. Gluck ist das Sinnbild jener kühlen, echt nordischen Schönheit, die in ihrer Gefühlszurückhaltung den denkbar stärksten Kontrast zu jeglicher Art von Sentimentalität bietet. Mit Recht stellt Max Arend in seiner Monographie in der Deutschen Musikbücherei (Verlag Gustav Bosse, Regensburg) als Eigentümlichkeiten des Gluckschen Stils auf: Übermenschlich dämonische Kraft, künstlerische Ökonomie und Reinheit gegenüber dem Effekt, seelische Zergliederung des Ausdrucks in einer Art von Seherhaftigkeit, mystische Überlegenheit, die dramatische Spannkraft seiner Intervalle, und schließlich die merkwürdigen, aber geradezu faszinierenden „Lausch-Effekte", die Echo-Wirkungen hinter der Szene, die gerade im Finale der „Alkestis" ungeahnte Eindrücke vermitteln (Schum läßt die Alkestis tragisch ausklingen ohne das Erscheinen des Deus ex machina). „Es ist, als ob die Musik der übrigen Stücke hier pauste und lauschte."

Hat man erst einmal die Eigenart Glucks, zu der sich natürlich auch die hohe Ethik seiner Libretti gesellt (in der Alkestis die den Tod nicht fürchtende Gattenliebe) rein begrifflich erfaßt und sich zu eigen gemacht, so kann es für das Genie unserer Tage nicht allzu schwer sein, auf dem Wege Glucks fortzuschreiten und uns das musikalische Weihestück der Gegenwart zu schenken, das die künstlerischen Tendenzen Glucks im Licht der Gegenwart spiegelt. Es muß möglich sein, in Anknüpfung an Gluck zu einer Revolution des gesamten gegen-

wärtigen Opernſtils vorzudringen, der die Oper weit über den Alltag hinaushebt, der die Muſik in die Region einer tiefen myſtiſchen Weihe hebt, der den Hörern eine neue religiöſe Bedeutung der Opernkunſt ſchlechthin erſchließt.

Allerdings bedarf es dann zur Ausführung dieſer Ideen einer eigenen, überaus ſorgſamen, feinfühligen Inſzenierung, die wie bei der Hellerauer Alkeſtis von allem überflüſſigen Beiwerk abſieht, die ſelbſt auf dekorativen Pomp in der bildhaften Ausſtattung verzichtet, um die Aufmerkſamkeit einzig und allein auf die Muſik und die von ihr getragenen Bühnengeſchehniſſe zu konzentrieren.

Zurück in die Vergangenheit, um ihr Zukunftswerte zu entnehmen! Zurück zu Gluck, um aus ſeinem Geiſt heraus eine neue Kunſt zu formen!

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die „Berliner Kunſtwochen" haben am 15. Juni ihr Ende erreicht. Und damit iſt auch die Berliner Muſikſaiſon bis zum Wiedererwachen aus dem Sommerſchlaf abgeſchloſſen bis auf einige kleine Nachzügler aus dem Gebiet des Chorweſens (die altbekannte „Berliner Liedertafel" feiert am 23. Juni ihr 50jähriges Beſtehen) und die Erſtaufführung der Oper „Die Perlenfiſcher" von Bizet, die uns die Staatsoper noch für Ende Juni verſprochen hat.

Ein ſummariſcher Rückblick auf die Berliner Kunſtwochen zeigt uns, daß wir auf manche frühere Feſtveranſtaltung — im Theater Friedrichs des Großen in Potsdam, oder auf dem Pergamon-Altar — verzichten mußten, ohne hierfür weſentlich Neues eingetauſcht zu haben. Auch die Opernhäuſer hielten ſich auffällig zurück. Die Staatsoper bot eine Neuinſzenierung des „Intermezzo", die Reichsoper die unverwüſtliche Strauß-Operette „Wiener Blut", die einen geradezu durchſchlagenden Erfolg erzielte. Dazu ferner einen Strauß-Zyklus in der Staatsoper, an dem der Komponiſt mehrfach in ſeiner Dirigenten-Eigenſchaft teilnahm.

Kleinere unbedeutende Neuheiten boten die Konzerte im Schlüterhof des ehemaligen Kaiſerſchloſſes, wo zum erſten Male auch Geſangsſoliſten zu hören waren. Die Stimmen der ausgezeichneten Künſtler Margarete Kloſe und Rudolf Watzke fanden in dem offenen Schlüterhof eine überraſchend gute Akuſtik. Erich Kleiber hatte in ſeinen ausgewählten Vortragsfolgen eine Reihe muſikaliſcher Koſtbarkeiten zu einer bunten Folge zuſammengefügt, die dankbares Verſtändnis fand.

Ein höchſt originelles Konzert im Charlottenburger Schloß trug im Gegenſatz zu den übrigen Veranſtaltungen einen ſehr perſönlichen Charakter. Unter der „Direction des Profeſſoris und Doctoris Msr. Fritz Stein" fand in der Goldenen Galerie ein „geiſtreyches Certamen oder Wettſtreit derer tonkünſtlicher Geſchmäcker" ſtatt, mit Werken von Kirnberger, Reichardt, Marpurg und Haydn, geteilt durch eine „ambulante Spaziehr-Pauſe", worauf das Konzert „mit ohnverminderter Krafft" ſeinen Fortgang nahm. Unter der Regie von Franz Ludwig Hörth hatte ſich das Hochſchulorcheſter in die Kleidung des Jahres 1780 gehüllt, und „Monſieur Stein" zeigte, daß er ſeine Aufgabe auch mit einer Notenrolle in der Hand anſtelle eines Taktſtockes zu beherrſchen wußte.

Infolge meiner Teilnahme an den Dresdner Reichstheaterfeſtſpielen, ſowie am Wiesbadener Tonkünſtlerfeſt kann ich mich aus perſönlicher Anſchauung nicht in künſtleriſche Einzelheiten der Kunſtwochen-Veranſtaltungen einlaſſen, zu denen u. a. zählen: ein Richard Strauß-Konzert unter Leitung von Hermann Abendroth, eine Aufführung des Requiems von Brahms am Tage der Skagerak-Schlacht unter Bruno Kittel, die Konzerte in der Eoſander-Kapelle mit Orgelvorträgen von Günther Ramin und Wolfgang Auler. Ferner fallen in dieſe Zeit eine Strauß-Morgenfeier der Akademie der Künſte, mti einer Anſprache von Prof. Georg Schumann und muſikaliſchen Vorträgen von Lula Myſz-Gmeiner und Karl Klingler. Schließlich ein Konzert der bedeutenden Geigerin Martha Linz, die ſich an einem Abend als Dirigentin und Soliſtin betätigte.

Dagegen kam ich nach Rückkehr aus Wiesbaden gerade noch zurecht, um an dem großen Festakt der Reichsmusikkammer teilzunehmen, den das Präsidium und der Verwaltungsbeirat in Anwesenheit verschiedener Regierungsvertreter dem Kammerpräsidenten Richard Strauß in dessen Gegenwart bereitet hatte. Die Überreichung der Bilder unseres Führers und Dr. Goebbels' mit deren eigenhändiger Widmung, die Übermittlung des Adler-Schildes, der Deutschlands höchste Auszeichnung darstellt, schließlich die Ehrengabe zweier Briefe von Mozart und Wagner, die Strauß auf seinem Aufnahmeschein scherzhaft als seine „Paten" bezeichnet hatte, bildeten den Inhalt des von Vorträgen des Zernick-Quartetts eingerahmten Festaktes, für den Strauß mit ergriffenen Worten dankte.

Meine diesmalige Übersicht mögen zwei wichtige Konzerte mit neuen Werken beenden, denen ich noch beiwohnen konnte und mit denen wir von der Berliner Saison 1933/34 Abschied nehmen wollen.

Eine Veranstaltung der „Akademie der Künste" begann mit dem achtstimmigen a-cappella-Chor „Kolumbus" von Hans Pfitzner. Ein recht kompliziertes, mehr instrumental anmutendes, etwas gewaltsam geführtes, aber durch reichen Empfindungsgehalt versöhnendes Tonstück. Max Buttings „Trauermusik" für Orchester ist recht trocken und spröde, mehr erdacht als erfunden, in seiner Wirkung von Äußerlichkeiten abhängig. Kurt v. Wolfurt, ein gediegener Tonsetzer, zeigt sich in seinem uraufgeführten, dreisätzigen Klavierkonzert stilistisch uneinheitlicher als in früheren Werken. Es überwiegen triebhafte Rhythmen, deren harte Akzente an russische Vorbilder gemahnen. Am wertvollsten ist die Gesangslyrik des Mittelsatzes, im Schlußsatz gefährdet die etwas abwegige Verarbeitung eines Ländler-Themas die Einheitlichkeit der Wirkung. Es folgte Max Trapps sinniges, weiches, unbekümmert romantisches Nocturne mit breitem melodischem Ausleben: echte Herzensmusik. Zum Schluß erklang Wilhelm Kempffs „Friderizianische Ouvertüre", die auf der Gegenüberstellung des Heroischen und des Verträumten als wesentliche Charakterzüge des großen Königs beruht. Eine geschmackvolle, flüssige Arbeit, wenn auch ohne eigentliche Höhepunkte.

Das zweite Konzert — ebenfalls im Rahmen der „Kunstwochen" — veranstaltete das Landesorchester Gau Berlin unter Havemanns zuverlässiger Leitung. Zuerst kündigte ein unbekannter Komponist Wilhelm Maler eine schlicht als „Ouvertüre" bezeichnete Arbeit an, die manche erfreuliche Ansätze eigenen Gepräges in gewandter Form enthält. Es folgte Ottmar Gersters Klavierkonzert, das wie bei der Uraufführung der treffliche Herm. Drews meisterte. Ein Werk, das trotz mancher toter Stellen infolge Wiederholungen gleicher Ausdrucksmomente bei linearer, stark modern gefärbter Stimmführung zu fesseln weiß. Hinter manchen als überflüssig erscheinenden Spielereien mit Disharmonien offenbaren sich doch Gedanken voll eigener Kraft. Hermann Zilcher dirigierte anschließend seine Tanzfantasie, vornehm gearbeitete Unterhaltungsmusik mit einem Walzerthema Wienerischer Art, farbenreich und zündend, programmatisch gehalten, die ihre volle Wirkung wohl erst im Theater als Grundlage einer Tanzchoreographie entfalten dürfte. Der annehmbare Sänger Joseph Lichius stellte sich mit einer eigenen Komposition „Zwiesprache zur Nacht jenseits der Menschen" nach Texten von Dr. Joseph Goebbels vor. Es sind zarte, aber substanzlose Lyrismen, gewählt im Orchesterkolorit, getragen von einem stimmungsvollen Suchen nach Schönheit, im Ausdruck nicht immer konkret genug. Den Abschluß bildete eine sinfonische Dichtung „Münchhausen" von Hans-Hendrik Wehding. Ein Seitenstück zum „Tyll Eulenspiegel" von Strauß, in der Orchesterbehandlung wie in der Melodie völlig vom Geiste Strauß' getränkt. Berücksichtigt man aber, daß der jetzt neunzehnjährige Komponist das Werk im Alter von siebzehn Jahren geschrieben hat, so staunt man über die unheimliche Gewandtheit im musikalischen Satz, die Leichtigkeit der Schreibweise, die Beherrschung des Orchesters, die Treffsicherheit in der Ausdeutung der programmatischen Gedanken. Ein Komponist, von dem wir noch viel erwarten dürfen. Dieses Werk hätte eigentlich einen Platz auf dem Programm des Wiesbadener Tonkünstlerfestes verdient. Hoffentlich behält die Leitung des Musikausschusses diesen jungen Komponisten im Auge.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Altenburg.

Junge Komponisten! Ein Rundfunkkonzert, das ich mir in dem als Senderaum dienenden großen Gewandhaussaal anhörte, bot drei Schöpfungen junger Tonsetzer, von denen jeder eine Art Typus darstellt. Sigfried Walther Müllers Werk „Sieben deutsche Tänze und Fuge für kleines Orchester" trägt bereits die hohe Werknummer „49"; demnach scheint Müller zu jener Gattung von Tonsetzern zu gehören, die viel und oft komponieren muß, um sich auszuprägen. Man wird deshalb nicht an jede Talentprobe eines solchen Komponisten den höchsten Maßstab anlegen, am allerwenigsten bei dieser Uraufführung, die nett instrumentierte Unterhaltungsmusik besserer Art vermittelte. Gegenüber den beiden anderen Werken, die aus wesentlich härterem Holz geschnitzt sind, hat derartige Musik freilich keinen leichten Stand. Immerhin machte sie einen besseren Eindruck als jene Tanzsätze für zwei Klaviere, die vor einigen Monaten um die Geisterstunde aus dem Lautsprecher sprangen; diese konnte man wirklich nur durch Stillschweigen vor längerem Leben bewahren. Etwas mehr Selbstkritik würde vielleicht eine geringere Werkzahl, aber auch eine geringere Anfälligkeit der einzelnen Kinder gegen den Sterblichkeits-Bazillus zur Folge haben.

Wolfgang Fortners „Konzert für Streichorchester" dagegen fährt mit burschikoser Unbekümmertheit daher, ja man hat teilweise sogar das fatale Gefühl, als ob der Komponist seine burschikose Art absichtlich zur Schau stellen wollte. Bei dem langsamen Satz sprang im Kopf die Vorstellung auf, daß ein Beduine mit stoischer Gelassenheit durch die Wüste zieht und eine Fata Morgana ansingt. Trotz aller Zwiespältigkeit der Wirkung konnte man sich aber der Tatsache nicht verschließen, daß hier ein Talent am Werke ist, und treibt der begabte Komponist mit seinem Talent keinen Mißbrauch, so kann etwas aus ihm werden.

Am erfreulichsten wirkte unbedingt die „Erzgebirgische Suite" von Karl Thieme, die in einer Neufassung vorgelegt wurde. Auch hier geht es durchaus nicht harmlos zu, eine urwüchsige Kraft stellt Klanggebilde hin, die an den Nerven reißen; eine ungebärdige Sturm- und Drangnatur zwingt ihr reiches Seelenleben zu künstlerischer Form. Doch klingen in dem Satz „Bergwald" so reine, von jeder Sentimentalität freie Gefühlstöne auf, daß man an die stille Größe Stifterscher Novellen unwillkürlich erinnert wird. Hier ist wirklich die weichliche Waldromantik vergangener Zeiten durch ein echtes, wenn auch herbes Naturgefühl überwunden. Diese verheißungsvolle Begabung wurzelt fest in einem gesunden und grundmusikalischen Volkstum; das verleiht ihr Instinktsicherheit und wird sie die richtigen Wege schon finden lassen. Eine weitere Verbreitung dieses Orchesterwerkes würde das deutsche Konzertleben um ein schönes Gebilde musikalischer Heimatkunst bereichern.

GMD Hans Weisbach stellte mit dem Sinfonieorchester die Eigenart jedes Werkes sicher heraus und ermöglichte dadurch eine zuverlässige Beurteilung.

Bühne. Das Neue Theater brachte Millöckers unverwüstlichen „Bettelstudent" und dürfte damit das nötige Zugstück für die Sommermonate haben, vor allem dank der lebendigen und witzigen Regie, die Sigurd Baller gastweise führte. Die niedlichen Bühnenbilder im Steinbaukasten- und Puppenstubenstil verfehlten ihre Wirkung nicht, und der Mordsbetrieb in den großen Ensembleszenen versetzte die Zuhörer in die richtige Stimmung. An die Regie mußte man sich schon deshalb halten, weil der Aufführung große stimmliche Ereignisse versagt blieben. Wenn der Darsteller des Symon nicht befriedigt, fehlt der Aufführung doch sehr viel. An Heinz Prybit als Ollendorf, Maria Lenz und Marianne Warneyer als Laura und Bronislawa konnte man aber schon seinen Spaß haben. Die frisch zupackende musikalische Leitung von Johannes Fritzsche nahm Millöckers Musik von der richtigen Seite.

Über die textliche Harmlosigkeit und die musikalische Anspruchslosigkeit von Flotows „Alessandro Stradella" mag man denken, wie man will: die Neueinstudierung dieser Oper gab einen glänzenden Publikumserfolg; die Zuhörer konnten sich gar nicht wieder beruhigen. Dieser Abend vermittelte ein Bild davon, was für Erfolge einem tüchtigen Spiel- und Volksopernkomponisten der Gegenwart blühen könnten — wenn einer da wäre. Unter Oscar Braun als Kapellmeister und Heinz Hofmann kam eine saubere Aufführung zustande. An der Leistung von Irma Beilke konnte man seine ungetrübte Freude haben; es muß doch ein schönes Gefühl sein, einen ganzen Abend lang ohne weibliche Solokonkurrenz singen zu können, besonders wenn der Tenorpartner nicht auf der gleichen Höhe steht. Walther Streckfuß und Hanns Fleischer stellten ein drastisch wirkendes Banditenpärchen auf die Bretter.

Das Landeskonservatorium hatte sich an Strauß' „Ariadne auf Naxos" gewagt; auf einer mit einfachsten Mitteln erstellten Bühne war den vorgeschritteneren Studierenden Gelegenheit gegeben, das Gelernte anzuwenden. Man kann eigentlich niemand raten, bereits eine Verpflichtung an ein Theater einzugehen, die Darstellerin der Ariadne wird es aber in absehbarer Zeit wohl tun können. Dem Tanzmeister war eine gewisse Bühnengewandtheit anzumerken. Auch eine Schüleraufführung sollte es aber vermeiden, eine solche Fehlleistung wie die des Bacchus herauszustellen.

Chorkonzerte. Der stattliche und leistungsfähige Chor der Neuen Leipziger Singakademie setzt sich aus Angehörigen der handarbeitenden Schichten zusammen; ob es richtig war, ihn mit Otto Siegls Chorwerk „Eines Menschen Lied" zu plagen, muß man bezweifeln. Es handelt sich hier doch um recht dekorative Kunst, mit dieser Art Musik singt anscheinend eine versinkende Epoche der Tonkunst ihr Grablied. Selbst Griegs „Olav Trygvason" betrachten wir heute mit etwas anderen Augen wie früher, mag der Ruf des Werkes als „dankbares Chorwerk" es auch ab und zu wieder auftauchen lassen. Gesungen wurde unter Otto Didam recht gut. Der Chor mit seinem trefflichen Stimmaterial könnte sich ruhig einmal an Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele", Zilchers „Liebesmesse" oder andere hochwertige Chorwerke zeitgenössischer Meister wagen, die wir seit langem im Leipziger Musikleben schmerzlich vermissen.

Auch im Konzert des Leipziger Männerchores mußten die Lieder des ersten Teiles Bedenken erregen. Nicht nur von Gegnern des Männergesanges, sondern auch von seinen Freunden wird diese abgestandene Liedertafelei abgelehnt. Wenn bezeichnenderweise das Wort „Siegfriedsland" dazu benutzt wird, eine butterweiche und süßliche Melodik in den Saal zu schleusen, so empfinden wir das heute als unmännlich. Noch schlimmer waren die Lieder der anderen Komponisten; dem Männergesang ist mit der ewigen Aufwärmung verbrauchtester Floskeln nicht gedient, dann schon lieber „Wer hat dich, du schöner Wald". Männerchöre, die solches Liedgut pflegen, dürfen sich nicht wundern, daß die Jugend nicht zu ihnen stößt; diese hat für Sentimentalitäten keinen Sinn mehr.

Silbermann-Orgel Rötha. In der Georgenkirche zu Rötha fanden mehrere Sonntagnachmittag-Orgelfeierstunden statt, von denen ich die am ersten Pfingsttag besuchte. So schön die Silbermann-Orgel im Rundfunk klingt: die Übertragung hält keinen Vergleich aus mit der übermächtigen Wirkung dieses Klangwunders in der Kirche selbst. Die leuchtende Klarheit der Linienführung, der harte und heroische Eindruck des vollen Werks waren ein Stahlbad für die Seele. Herbert Collum ist auf dem besten Wege, ein erster Vertreter seines Faches zu werden; vorläufig gerieten ihm Pachelbel und Bach am besten. Man kann nur wärmstens den Plan begrüßen, der nach Umfang und Gehalt gleich großartigen Orgelmusik der Barockzeit in der Georgenkirche planmäßige und umfassende Pflege zuteil werden zu lassen. An jedem dritten Sonntag im Monat — mit Ausnahme des Juli — werden in Zukunft die Altmeister der Orgelmusik zu hören sein. Bildet sich aus den musikliebenden Kreisen Leipzigs allmählich eine Gemeinde für diese Feierstunden, dann wird das Musikleben unserer Heimat um eine wertvolle Einrichtung reicher sein.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Organisations- und Personalfragen beherrschen nach wie vor den deutschen Kulturwesten: in Köln sprach Generalintendant Alex. Spring vor der Presse, betonte seine Absicht, im Sinne der nationalen Bewegung Neuaufbau zu treiben, Werke des „eisernen Bestands" in den Stil unserer Zeit umzuformen und, anstatt der Beteiligung an „gleichzeitigen" Uraufführungen im Interesse des Ansehens einer Stadt nur eigene und einmalige Werktaufen vorzunehmen. Als Neuheit für die kommende Spielzeit versprach er Bodarts „Abtrünnigen Zaren" nach Karl Hauptmanns Dichtung und Zemlinskys „Kleider machen Leute" nach Gottfr. Keller und als Neubelebungen Siegfried Wagners „Herzog Wildfang", Pfitzners „Armen Heinrich", Straußens „Feuersnot", Mozarts „Don Juan" in Anheißers neuer Textfassung. Die „Meistersinger" zeigten Springs und Fritz Zauns Ziel einer fleißigen Neuausarbeitung schon „stehender" Werke, wobei der szenische Leiter das Volkstümliche in den Bühnenbildern wie der Zusammenfassung der Massen hervorkehrte. Als Nachklang des Bonner Beethoven-Festes erlebten wir die Aufführung des „Forellenquintetts" des Priskaquartetts mit Josef Pembaur als Pianisten, eine schöne Leistung. Im übrigen Rheinland gab es eine Absetzung (Franz Rau in Osnabrück wegen Betriebssabotage) und zwei Neueinstellungen: Dr. Günther Starks als Intendanten von Wuppertal und Zieglers als solcher von München-Gladbach. In Bochum kam unter Reichwein Bruckners Romantische Sinfonie und das von Friedr. Wührer gespielte c-moll-Konzert von Mozart zum Erklingen. Dortmund brachte die Wiederaufführung von d'Alberts „Tiefland" unter Dr. Pauligs musikalischer Führung. Dortmund, zusammen mit Frankfurt, Kassel und Karlsruhe, die Uraufführung der Oper Hansheinrich Dransmanns „Münchhausens letzte Lüge", die jedoch kaum die gestellten Erwartungen erfüllte und unter der Stabführung von Hans Trinius einen Achtungserfolg davontrug. Duisburg sah im Rahmen der Ausstellung der bildenden Künste Hindemith als Dirigenten seiner Sinfonie „Mathis der Maler", die ihm starken Beifall eintrug, obwohl das letzte Wort über den raschen Stilwandel dieses Musikers wohl noch nicht gesprochen ist. Volkmann steuerte Regers Böcklinsuite und Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung" bei. Rudolf Schulz-Dornburg stellte sich in Düsseldorf mit seinem neugeschaffenen und höchst leistungsfähigen Fliegerorchester vor in einem Konzert, dem auch Vizekanzler von Papen beiwohnte und das von vollem Erfolg gekrönt wurde, im Programm mit Werken von Pezel (Turmmusiken), Krieger (Feldmusik), Friedrich dem Großen und Rudi Stephan Wertvolles und Interessantes mischend. Der letzte Kammermusikabend, unter Balzer brachte einen Zyklus Julius Weismanns „Verklärte Liebe" nach Gedichten Bindings, von Hedwig Hedler-Kritzler mit tiefem Ausdruck gesungen und zu schönster Wirkung gebracht. Ludwig Webers Streichermusik gab keinen ganz einheitlichen Nachhall. Die Oper bot als Neuinszenierung Straußens „Ariadne", von dem als Gast wirkenden Werner Jacob inszeniert und von Caspar Neher mit stilvollen Bühnenbildern versehen. Auch hier führte Balzer das Orchester. Kollos Operette „Drei alte Schachteln" vervollständigte die Reihe der leichteren Werke. Essen erlebte unter Schüler die Uraufführung der Passionskantate von Hans Wedig, die einen gediegenen Eindruck hinterließ. Der „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius erklang im Konzertsaal zu Frankfurt unter Rosbaud, eine glückliche Form der Wiederbelebung dieses genialen Werkes. Händels „Semele" hörte man in Hamborn unter Volkmann als Vorfeier des 250. Geburtstages dieses Meisters. In Krefeld gab die einheimische Bühnentanzgruppe Irmgard v. Müllers Proben einer ernsten Stilkultur, wobei nur die begleitende Musik nicht sorgsam genug vorbereitet schien (Eichmann und Söllner). Als Uraufführung erschien hierbei Maurices „Persephone" und ein Rondo von Ewald Schlag. Mühlheim-Ruhr beschloß seine Spielzeit durch eine Aufführung der Beethovenschen „Neunten" unter Meißner, Remscheid mit dem „Fidelio" unter Margrafs sicherer musikalischer Leitung. Die Wies-

badener Maifestspiele ließen Wagners „Lohengrin“ und „Walküre“, Hermann Götzens „Zähmung der Widerspenstigen“, Webers „Abu Hassan“, Lortzings „Opernprobe“ und den „Pfeifertag“ von Schillings erklingen, von Elmendorff geführt, der auch fünf Orgelchoräle Gottfried Müllers aus der Taufe heben ließ. Wuppertal endlich beschloß seine Spielzeit mit Wagners „Tristan und Isolde“ unter Wilhelm Schleuning vor vollbesetztem Hause.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Für eine Neueinstudierung des „Fliegenden Holländer“ hat unsre Staatsoper sich — ausgerechnet — den einstigen Kölner Generalmusikdirektor Eugen Szenkar verschrieben. Was sie damit bezweckt, eine so ernste Pflichtangelegenheit der Spielplanbereicherung einem gastierenden Fremden anzuvertrauen, ist nicht einzusehen; so wurde denn auch nicht viel neustudiert, sondern bloß aufgefrischt, und zwar für dieses eine Mal, — später bleibt wohl wieder alles beim Alten. Es wäre auch gar nicht zu wünschen, daß sich die Auffassung Szenkars, der es immer, selbst im großen Aufbau, nur aufs wirkungsvolle Detail abgesehen hat, alles intellektuell erfaßt und isoliert, auch dort, wo es, wie im Holländervorspiel, gilt, Großes zusammenzufassen, bei uns festsetze. Schorr als Holländer und Frau Nemeth als Senta boten gute Leistungen, neben ihnen der ewig junge Steuermann Maikls, Herr Norbert, Fräulein Szantho und Herr Kalenberg; sehr gut waren die Frauenchöre studiert. — Herr Krips, der nun zu den „Unsrigen“ zählt, leitete die neu studierte „Gioconda“ von Ponchielli. Wieder bleibt eine Frage offen: warum gerade diese vor fünfzig Jahren öfter gespielte, aber doch schon gar keine künstlerischen Hochwerte aufweisende Effektoper mit ihrer abgeschmackten und ordinär-albernen Handlung und der leeren, unpersönlichen Musik neustudiert werden mußte? Sie bringt schöne Stimmen zur Geltung, gut — aber das tun andre Opern, z. B. von einem gewissen Marschner, auch; die „Gioconda“ verlangt freilich daneben auch theatralische Begabung von den Sängern, und die war doch bloß bei den Herren Schipper und Manowarda und bei Fräulein Szantho zu sehen, die übrigen Darsteller, so Frau Nemeth und Herr Piccaver, begnügten sich, ihre schönen Stimmen zu zeigen. Einen besonderen Erfolg erzielte aber das Ballett im III. Akt, das von Margarete Wallmann glücklich erneuert worden war; es ist erfreulich, dies berichten zu können, da das so wichtige Opernrequisit des Ballettensembles bei uns nur zu selten ernster Pflege wert befunden wird.

Die Gastspiele an der Staatsoper jagen einander. Paolo Marion aus Chicago, eine jugendlich gewinnende Erscheinung mit hübscher Stimme, gab den Manrico im „Troubadour“, Gigli, der vornehme Gesangskünstler, lieh seinen farbigen, glanzvoll strahlenden Tenor dem Herzog im „Rigoletto“, neben ihm konnte sich Herr Sved von der Budapester Oper als Rigoletto gut behaupten. Autori, noch in guter Erinnerung vom Gastspiel der italienischen Stagione her, trat in der Staatsoper als Leporello, als Mephistopheles und — seine beste und ganz originelle Leistung — als Basilio in Rossinis „Barbier“ hervor; ein zweiter Gast, Herr Hauß, sang den Faust; in dieser guten Vorstellung erfreute uns am meisten wieder eine Neubesetzung mit Aenne Michalsky: der Siebel.

Den 50. Todestag Smetanas rief ein von Zemlinsky mit dem Orchester der „Wiener Sinfoniker“ veranstaltetes Gedächtniskonzert in Erinnerung. Man hörte da neben Ouvertüren und Tondichtungen aus dem Zyklus „Mein Vaterland“ die in Wien wohl noch kaum aufgeführte sinfonische Dichtung „Wallensteins Lager“; zu starker Wirkung kam weder sie noch der übrige orchestrale Teil des Abends, da der Dirigent kaum die richtigen Tempi fand und sie auch z. B. in der „Moldau“ unerträglich verhetzte. Reine Freude bereitete dagegen Frau Jarmila Nowotna von der Staatsoper: durch die herzliche Wärme ihres Gesangs kam die Frische und Natürlichkeit des „böhmischen Musikanten“ Smetana unverfälscht echt zur Geltung. — Das letzte Philharmonische Konzert leitete Otto Klemperer. In der etwas bunten

Programmfolge Berlioz, Debuſſy, Strawinsky, Mendelsſohn bildete die bizarre „Petruſchka"-Suite Strawinskys den wirkungsvollen Mittel- und Höhepunkt, da ſie der kühlen, vernunftmäßig abwägenden Interpretationsart Klemperers am beſten lag; in den übrigen Stücken, darunter ſo zarten wie den „Nocturnes" von Debuſſy, mußte dieſe zergliedernde und ernüchternde Auffaſſungsweiſe verſagen, die viel zu geiſtreich iſt, um ans Gemüt zu rühren, und allen romantiſchen Duft verweht. Das Konzertarrangement der „Sommernachtstraum"-Muſik, für das größte Künſtler aufgeboten waren (Eliſabeth Schumann und Aenne Michalsky als Sängerinnen, Ferdinand Onno als Sprecher), empfiehlt ſich in dieſer Form nicht zur Wiederholung. — Als dritter Gaſtdirigent im Konzertſaal verſuchte ſich Eugen Szenkar in Wien einzubürgern, und was führte er auf? — es iſt nicht ſchwer zu erraten: natürlich Mahler, und zwar deſſen III. Sinfonie. Auch bei Szenkars Konzertdirigieren überwog die intellektualiſtiſche Kleinarbeit, die Ausdeutung des Details, über der größeren Linienführung; ſehr gut ſang Fräulein Szantho das Altſolo.

Ein junger katholiſcher Prieſter, Raimund Weißenſteiner, führte ſeine zweite Sinfonie, die er die „Myſtiſche" nennt, ſelbſt auf; Anlage und Stimmung des Werkes gründen ſich auf eine Art Programm, das die freudig entſagende Abkehr von der Luſt der Erde zum Gegenſtande hat und in einer verſöhnenden und beruhigenden Hinwendung zur „Gottesminne" ausklingen läßt; es beſteht aus drei Teilen (Sätzen): Preludio misterioso, Scherzo (dem Tummelplatz der weltlichen Luſt) und einem Adagio, in dem zu dem mächtigen Orcheſterapparat noch eine Sopranſtimme hinzutritt, die ſchöne Worte der Gottſucherin Mechthild von Magdeburg und des Thomas von Kempen zu ſingen hat. Dem neuen Werk iſt nicht nur Begabung, reine Geſinnung und Sauberkeit der muſikaliſchen Ausarbeitung nachzurühmen, ſondern auch die (immer ſeltener werdende) Fähigkeit, auf weitere Strecken hinaus die muſikaliſchen Gedanken aufblühen zu laſſen. Erika Feichtinger ſang das Sopranſolo mit warmer Empfindung.

Von unfehlbarer Wirkung iſt ſtets das Auftreten Schaljapins (der im Herbſt auch an der Staatsoper gaſtieren ſoll). Bei ihm bewährt ſich der zwingende Zauber einer ſtarken Perſönlichkeit; er ſingt, was bei jedem andren anfechtbar ſchiene, Arien und Lieder durcheinander, und er kann es tun, weil er uns mit jedem neu gefangen nimmt, neues Erlebnis ſchenkt. Michele Fleta, gleichfalls Träger eines berühmten Namens, wirkt ebenfalls mit der altbewährten Kraft und Eindringlichkeit ſeiner Vortragskunſt. An ſolchen Künſtlerindividualitäten ſcheinen die Jahre ſpurlos vorbeizugehen. — Unſere beſten heimiſchen Kräfte ziehen es jetzt vor, in den Sälen der „Urania" zu konzertieren; ſie finden dort, was ſie in den großen Konzertſälen kaum ſo leicht fänden, ein verſtändnisvoll mitgehendes, dankbares Publikum. Hilde Kalſer, die bei einem Tanzabend der nach ſchwerer Krankheit glücklich wiedererſtandenen Solotänzerin Riki Raab mitwirkte, iſt im Beſitze einer ſchönen, warm ſich einſchmeichelnden Stimme und ernſten Ausdrucks mächtig; ihre an Schubert und Schumann muſterhaft erprobte Kunſt kam dann auch neuen wertvollen Liedern ihres Begleiters Otto Schulhoff zugute, die ſehr anſprachen. — Sophia Munteanu, als Liederſängerin beliebt, bekannte ſich vor allem zu Brahms, für den ſie die innigſten Töne findet, brachte aber auch moderne, wie Marx, Strauß, den Rumänen Brediceanu und, was ihr gleichfalls ausgezeichnet liegt, rumäniſche Volkslieder zu Gehör. — Eine andre Rumänin, Aurelia Cionca, eine virtuoſe Pianiſtin, benützte den Rahmen der beginnenden Wiener Tanzfeſtwochen zu einem Vortragsabend mit Stücken, die alle irgendwie mit den alten Tanzformen zuſammenhängen, ſo einer Tokkata und Pavane von Enescu, tänzeriſch inſpirierten „Impreſſionen" von Negrea, Dragoi und Kodaly; nicht dieſe Stücke allein waren für Wien ſo ziemlich neu, auch eine Kompoſition von Liſzt, die „Rumäniſche Rhapſodie", kam bei dieſer Gelegenheit durch die ihr vollkommen gewachſene Klavierkünſtlerin zur Wiener Erſtaufführung. — Franz Schütz, der Wiener Meiſterorganiſt, widmete am Todestage Max Regers dieſem einen eigenen Orgelabend und ließ den Werken des gefeierten Tondichters zwei große Werke von Bach ſowie mehrere kleine Choralvorſpiele von Pachelbel, Brahms, Reger, Bach und Franz Schmidt vorangehen. Wenige von den großen

Wiener Konzerten werden eine so andächtige und ernste Zuhörerschaft finden wie diese Abende, die die besten Geister der Musik heraufbeschwören und die erhabensten musikalischen Formgebilde zu klingendem Leben bringen. — Adolf Busch ist unter den männlichen Geigenkünstlern — als weibliche wäre ihm einzig die unvergeßliche Alma Moodie an die Seite zu stellen, die wir in Wien nun schon allzulange vermissen — der klassische Interpret des Beethovenschen Violinkonzerts. Mit der Programmfolge freilich, die nach diesem Konzert aller Konzerte in die so ganz anders gearteten, leichteren und lichteren Regionen von Mozart und — Dvořák umschwenkte, konnte man sich nach solch ergreifenden Eindrücken nicht sogleich befreunden. Hier entschädigte dafür das sinnlich Bezwingende des Tons. — Karl Winkler gewinnt für seine stilvollen Kammerkonzerte allmählich ein anhängliches und ansehnliches Publikum; er brachte im letzten auch eine eigene Novität, ein Quartett für Oboe, Geige, Bratsche und Cello, das seine kompositorischen Fähigkeiten, die wir auch von Klavierwerken her schätzen lernten, im besten Lichte zeigt. — Nicht minder begrüßen wir eine neu zusammengestellte Triovereinigung anläßlich ihres ersten Auftretens: die der Damen Sieber, Wimmer und Toth. Fräulein Lilli Sieber (Geige), entzückend durch ihren süßen Ton und die absolute Reinheit und Sicherheit des Spiels, Luitgard Wimmer (Cello), eine der begabtesten Schülerinnen Paul Grümmers, hervorragend durch Musikalität und edelste Tongebung in der Kantilene, endlich Erika Toth (Klavier), prächtig im eigenen Vortrag wie im Zusammenspiel; ein Haydntrio und das Geistertrio Beethovens führten die neue Vereinigung aufs Glücklichste ein; den Schluß des schönen Abends bildete das so selten gespielte Horntrio von Brahms, bei dem Prof. Hans Koller (der einstige Schüler und nunmehrige berufene Nachfolger des unvergeßlichen Wiener Meisterhornisten Karl Stiegler) mit seinem ungemein weichen, uns längst aus dem Klangkörper des Philharmonischen Orchesters heraus bekannten Hornton der wohligen Fülle des Brahmsschen Wunderwerkes die Rundung verlieh.

MUSIK IM RUNDFUNK

Meisterwerke der Tonkunst unterhalten sich.

Ein Lesespiel zum Nachdenken für Rundfunkhörer von Helmut Meyer von Bremen, Leipzig.

Personen: Die neunte Symphonie von Beethoven (abgekürzt „Neunte")
Die Matthäus-Passion von Bach (abgekürzt „Matth.-Pass.")
Die erste Symphonie von Brahms (abgekürzt „Brahms' Erste")
„An der schönen blauen Donau", Walzer von J. Strauß (abgekürzt „Strauß-Walzer")

Das „Spiel" besteht nur in einem Gespräch.

Ort des Gesprächs: Das Reich der Töne.

Zeit: Gegenwart.

Strauß-Walzer (macht mit verärgertem Gesicht aufgeregt die verschiedensten Freiübungen, ab und zu stöhnend scheinbar vor Schmerzen).

Neunte (dazukommend): Was ist denn mit dir los, mein Kollege von der leichten Muse? Ich hab' dich noch nie so ärgerlich gesehen. Bist doch sonst immer so lustig!?

Strauß-Walzer: Ach, Verehrtester, auch deine lustigsten Kollegen haben es nicht immer leicht! Was denkst du! Gestern Abend hat mich ein biereifriger Kapellmeister in Posemuckel Note für Note „im Takt" dirigiert! Der muß vorher ein Metronom verschluckt haben, so genau ging's! Was glaubst du, wie steif ich geworden bin, so hat der Kerl auf mir rumgeschlagen! Ich kann mich ja kaum bewegen heute. Vor allem habe ich Schmerzen im Vorspiel und in den Überleitungen. Deshalb mache ich die Freiübungen, um wieder einigermaßen elastisch zu werden. Aber ohne eine Nachkur in Wien wird's wohl kaum werden.

Neunte: Das kann ich dir nachfühlen, armer Kerl. Ich habe neulich auch furchtbare Schmerzen gehabt an dem höchsten von meinen vielen sanften Flügeln, dem auf dem hohen *h* im Sopransolo, weißt du. Den hatte mir eine Dame um einen halben Ton heruntergedrückt. Das passiert mir nun unglücklicherweise so oft. Ich habe den schon so viele Male wieder raufbiegen müssen, daß ich immer Angst habe, er bricht mal ab. — Überm Sternenzelt tut's mir ja auch manchmal weh, aber das ist nicht so schlimm; wenn der Chor mir das herunterdrücken will, halten mich die ersten Geigen wenigstens fest.

Strauß-Walzer (unter Stöhnen): Eins, zwei, — drei, eins, zwei, — drei, eins, zwei, — drei . . .

Brahms' Erste (beim Hinzukommen das letzte gerade hörend): Na was ist denn das für eine unrhythmische Gymnastik?

Strauß-Walzer: Ach mir sind meine Zählzeiten nur so steif geworden, da muß ich ein paar übertriebene Dehnübungen machen, um die Dreien von den Zweien ein bißchen loszukriegen.

Neunte: Ja, der arme Kollege Strauß-Walzer ist ganz steif geworden, weil auf ihn gestern so unbarmherzig Takt geschlagen worden ist. Ich erzählte ihm gerade von meinen chronischen sanften Flügel-Schmerzen; wir haben ja alle unsere Leiden!

Brahms' Erste: Nun über die Kapellmeister und die Orchester kann ich mich letzthin eigentlich nicht beklagen, und mit Sängern habe ich ja glücklicherweise nichts zu tun. Natürlich unter Nikisch hatten gerade du, liebe Neunte, und ich Blütezeiten. Wie der uns erkannte und liebte, das war wunderbar! Ich glaube, da ist auch dein sanfter Flügel nie gerutscht. Der Nikisch hat es verstanden, deiner Sängerin Mut zu machen, sie auf deinem h einfach singen zu lassen und sie nicht so sehr zu „dirigieren". Und mein Vorspiel zum Finale! Wie klang das bei ihm! Der Horneinsatz auf dem Quartsextakkord in C-dur! Ich kam da manchmal in Versuchung, Nikisch für meinen Vater zu halten, obwohl mein Vater doch schon lange tot war.

Neunte: Ja, solche zweiten Väter finden wir verwaisten Kinder selten. Aber im Lauf der Jahrzehnte tauchen doch immer wieder einzelne Künstler auf, die uns wie der Vater scheinen.

Strauß-Walzer: Das entschädigt ein bißchen für die vielen Schmerzen, die uns zwischendurch bereitet werden, wie zum Beispiel auch durch so schlechtes vierhändiges Klavierspiel. — Aber dieser Kapellmeister, nein! Ohhh! — Eins, zwei, — drei, eins, zwei, — drei, s'geht schon etwas besser wieder!

Brahms' Erste: Na ja, mit dem vierhändigen Klavierspiel das ist so eine besondere Sache. Meistens ist es ja schlecht, aber ich muß sagen, ich leide nicht so sehr darunter. Von denen, die mich vierhändig behandeln, weiß ich, daß sie mich sehr lieben, und wenn Liebe auch weh tut, sie tut doch wohl. Man will mir mit vier Händen näher kommen, weil man mich liebt. Ich lasse es gern zu, wenn es auch noch so sehr klimpert in mir. Schließlich hat man mich doch besser kennen gelernt dadurch und sitzt mir dann mit größerem Verständnis im Konzertsaal gegenüber, was mir sympathisch ist. Ich kann es gar nicht leiden, wenn man von mir sagt: „großartig" und im Grunde keine Ahnung hat, mit wem man es eigentlich zu tun gehabt hat.

Neunte: Ich bin ja auch von jeher vierhändig bearbeitet worden, aber ich bin dadurch populär geworden, und das muß man halt auch!

Strauß-Walzer: Mich hat man sogar vertausigt! Aber der Tausig hat mich bei den Klaviervirtuosen beliebt gemacht, das hat mir nichts geschadet!

Neunte: Aber die vielen Programme, die man mir untergelegt hat! Das ist ganz furchtbar! Wenn ich nachts schlafen will, dann liegt dieser Stoß untergeschobener Programme unter mir wie ein dickes Federbett, und ich war doch immer gewohnt, hart zu schlafen! Das ist im Sommer so lästig, sage ich euch, da kann ich kein Auge zu tun. Wenn ich mich dann herumwerfe in meiner Schlaflosigkeit, hör' ich's unter mir dauernd „kitschkitsch-

kitſchkitſch" kniſtern und denke nur: Seid verfluchet, Millionen, dieſer Kitſch der ganzen Welt! Denn auch viele Ausländer haben mir ſolche kitſchige Programme untergeſchoben — überhaupt denke ich gar nicht mehr ſo international wie mein ſeliger Vater!

Brahms' Erſte: Nun zu Lebzeiten deines Herrn Vaters konnte man auch noch ruhig die ganze Welt küſſen. Unſere Familie war aber immer ausgeſprochen national. Das habe ich gerade im letzten Jahre ſo oft am eigenen Leibe verſpürt, wenn man mich zu nationalen Feiern heranzog und auch ſonſt beſonders bevorzugte. Nur über eins muß ich ſehr klagen: Man hat mich da beſonders häufig in den Rundfunk geſendet, eine Angelegenheit, die es ja zu Lebzeiten unſer aller Väter noch gar nicht gab.

Neunte (ihn unterbrechend, ſeufzend): Ja, der Rundfunk! Was hätte mein ſeliger Vater dazu geſagt!

Brahms' Erſte: Laß mich doch erſt mal ausreden, du kannſt dir ja gar nicht denken, was ich da Furchtbares erlebt habe!

Neunte: Kann mir's ſchon denken; kann mir's ſchon denken! „Iſt die Symphonie bald alle?" werden ſie dir zugerufen haben! So iſt mir's ergangen!

Brahms' Erſte: Viel ſchlimmer, teurer Freund, viel ſchlimmer! Während ich in einem Privathaus im Lautſprecher war und zu den Menſchen dort im Zimmer redete, haben ſie, dieſe Menſchen, ſage ich dir, laut zu Abend gegeſſen, mit dem Geſchirr geklappert, am Anfang meines Adagio wurde geſagt: „Ich habe nun ſchon dreimal nach der Butter gerufen, warum habt ihr auch das Radio ſo laut geſtellt!" Was ſonſt noch alles geſagt und gelärmt wurde, während ich da war, kann ich gar nicht im einzelnen aufzählen. Man benahm und unterhielt ſich eben, als ob ich gar nicht da wäre.

Neunte: Ich muß mich da an einen Silveſterabend erinnern, 1928 war's. Ich wurde gegen Mitternacht in den Rundfunk geſendet und kam auf dieſe Weiſe auch in den Lautſprecher eines ſehr vornehmen Hauſes. Ich wußte nicht, was ich da eigentlich ſollte. Es war nämlich eine ſehr luſtige Geſellſchaft bei heiterſten Geſprächen mit Wein und Likören verſammelt. Ich paßte gar nicht dahin und man wollte mich wohl auch gar nicht haben, und doch ließ man mich in den Lautſprecher. Ich mußte da ſein konnte mich nicht retten aus dieſer Umgebung! Du kannſt dir denken, lieber Freund Erſte von Brahms, was das für mich bedeutete, für mich, der ich bisher nur gewohnt war, wenn ich irgendwo, ſei es am kleinſten Orte, im Konzertſaal war, tiefſtes andächtiges Schweigen vorzufinden!

Brahms' Erſte: Ja, tiefſtes andächtiges Schweigen, etwas anderes kannten wir jahrzehntelang nicht, wo wir auch erſchienen. Es kam überhaupt nie vor, daß gleichzeitig, während wir ſprachen, etwa eine menſchliche Stimme ſprach! Und ſo wollten es unſere Väter!

Strauß-Walzer: Das kann ich ja nun nicht ſagen. Ich war auch, bevor der Rundfunkdienſt bei mir anfing, gewohnt, neben mir luſtige und auch laute Stimmen zu hören.

Neunte: Das iſt bei dir etwas anderes, lieber Strauß-Walzer! Du biſt überhaupt zum Tanzen da, da geht es ſowieſo nicht ruhig zu und dabei kann man ſcherzen und lachen, ohne daß es dich verletzen würde oder klein macht. Wir aber wurden von unſeren Vätern zu den Menſchen geſchickt, um zu ihren Seelen zu reden, um tief in ihr Inneres zu dringen, um ihnen zu predigen von unſerem göttlichen Reich der Töne! Ein Prediger braucht aber das tiefe andachtsvolle Schweigen ſeiner Gemeinde, er kann keinen Zwiſchenruf dulden und auch keine Nebenbeſchäftigung ſeiner Hörer! Wir Tongeſchöpfe können aber nichts dagegen tun, wenn uns die Menſchen zitieren. Selbſt wenn ſie uns in die Kneipen ſchleifen mit ihren Lautſprechern, wir müſſen reden, und wenn ſie uns dabei ohrfeigen! Alſo, lieber Freund Erſte von Brahms, ich wollte dir zu Ende erzählen: An jenem Silveſterabend hörte buchſtäblich kein Menſch auf mich! Sie machten auch ſolchen Lärm, daß es unmöglich geweſen wäre, mich zu verſtehen. Ich erinnere nur, wie einer der Gäſte dieſes Hauſes, dem der bunte Betrieb an dieſem Jahresabend nicht zuſagen wollte, ſich an den Lautſprecher heranſchlich, ſich mit dem Ohre dicht daranlehnte und verſuchte, mich ſo trotz des Lärmes zu hören. Es gelang ihm nicht. Auch an der Stelle, wo ich laut rufe: „O Freunde, nicht dieſe Töne!" hörte keiner der „Freunde"

auf mich; ich war und blieb an diesem Abend verdammt zu einer elenden Nebenrolle in einer Menge von — Silvesterscherzen!

Matth.-Pass. (während dieser Erzählung dazugekommen): Wozu dienet dieser Unrat? Ich frage es mich oft und komme immer mehr zu der Überzeugung, wir ernsten Tongeschöpfe müßten uns zusammentun und in diesem sogenannten Rundfunk überhaupt nicht mehr mitmachen!

Brahms' Erste: Ach, guter alter Freund Bachsohn, wir können ja nichts dagegen tun! Du hast auch gegen andere Dinge nichts tun können wie das, daß dein kleiner Bruder C-dur-Präludium vom Vater des Ave-Maria mit diesem zu einer Ehe verkuppelt wurde, die allen modernen Lehren über Rassenkunde ins Gesicht schlug!

Matth.-Pass.: Nur gut, daß deren Kinder dann wenigstens gar nichts mehr von der väterlichen Seite ererbten. — Aber die Rundfunksorgen belasten mich noch viel mehr. War jemand von euch mal in einem Café? Wißt ihr überhaupt, was das ist?

Strauß-Walzer: Oho! eine meiner beliebtesten Wirkungsstätten! Da fühle ich mich wohl, da kennen mich die Leute! Und gar in den Tanz-Cafés, da spiele ich die große Rolle. Allerdings gab es zuletzt einige Jahre, wo mein nichtarischer Kollege Jazz mir eine unerhörte Konkurrenz dort machte. Er verstand es, mit seinem unecht schillernden Kostüm mich völlig in den Schatten zu stellen. Jetzt haben die Leute in Deutschland erkannt, daß ich besser zu ihnen passe als die fremdländische Farbenpracht, deren Imitation sie schließlich auch bemerkten. Jetzt bin ich da wieder beliebt, gerade in den Cafés und Tanzlokalen, sage ich euch!

Matth.-Pass.: Gutes Strauß-Walzerchen, du bist ja von ganz anderer Art als wir ernsten Tongeschöpfe! Du hast ja ganz etwas anderes zu sagen, und das mag gut ins Café passen und entwürdigt dich nicht. Aber bedenke doch, was ich zu sagen habe! Ich rede vom Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu. Das kann ich doch nur in der Kirche! Wie lange, lange kannte ich überhaupt keinen anderen Raum als die Kirche! Als man mich dann schon zuweilen einmal in einen ernsten Konzertsaal brachte, fühlte ich mich bereits entehrt. Aber was bedeutete das gegen die Orte, an die mich die Menschen jetzt mit ihren Lautsprechern zerren!! Und denkt euch, ich wurde wirklich neulich in einem Café angestellt! Ich kannte nur Gemäuer von gewölbtem Stein, nur ernste, feierliche Säulen, nur Altarbilder, Kerzen, Kreuze, Kirchenbänke voller tiefernst ins Unendliche schauender Hörer, tiefes, heiliges Schweigen — jetzt sah ich Kaffeetische, bunte Dekorationen, klappernde Geschirre, geschäftige Kellner und — eine Menschheit, die gar nicht für mich hergekommen war, die nichts wollte als Kaffee trinken und sich unterhalten, die mich gar nicht gerufen hatten! Ich sah sogar einige peinlich berührt ihren Kaffee trinken! Aber man hatte mich „angestellt", ich mußte mein Heiliges preisgeben an diesem unwürdigen Platz!

Neunte: Furchtbar! Aber was können wir tun? Sieh mal, lieber Freund Matthäus-Passion, der Rundfunk hat ja auch etwas Gutes: Wieviele arme, alte oder kranke Menschen, die keine Möglichkeit haben, die geweihten Plätze zu besuchen, an denen wir früher bloß lebten, können uns nun auch zu Hause in rechter und ehrlicher Andacht hören. Vielleicht können wir in der Stille ihres Heims sogar näher zu ihnen kommen als im Konzertsaal und in der Kirche. Allerdings der Mißbrauch der Möglichkeit, uns allerorts hören zu können, ist weit, weit verbreitet! Wir können uns deshalb aber nicht dem Rundfunk entziehen. Wir müssen ein anderes Mittel ersinnen.

Strauß-Walzer: Das muß ich schon sagen, daß bei euch geschwatzt und gelärmt wird, das geht einfach nicht. Da müßt ihr was dagegen tun.

Brahms' Erste: Die Herren vom Rundfunk selbst müßten dafür sorgen, daß überall unbedingte Ruhe herrscht, wenn wir da sind.

Neunte: Das können sie doch nicht! Sie können doch nicht alle Rundfunkhörer bei sich zu Hause beaufsichtigen!

Brahms' Erste: Das gewiß nicht. Aber es könnte ein Gesetz von ihnen erlassen werden, nach dem wir ernsten Tonschöpfungen nur in den Lautsprecher eingelassen werden dürfen,

ſofern man ſich im gleichen Raume genau ſo wie in einem Konzertſaal benimmt, nichts tut, als ſchweigend zuzuhören und auch jede andere Störung unmöglich macht. Kann das nicht geſchehen, ſo muß unſer Empfang bei Strafe unterſagt werden.

Matth.-Paſſ.: Und wie ſollen die Herren die Übertreter dieſes Geſetzes feſtſtellen?

Brahms' Erſte: Die können ſie natürlich nicht direkt feſtſtellen. Aber ſie können Stichproben machen. Es können zur Zeit unſerer Sendung Kontrolleure einige Wohnungen beſuchen, natürlich jedesmal andere, die Verhältniſſe, unter denen dort gehört wird, feſtſtellen, und, ſo dieſe unſer unwürdig ſind die Strafe verhängen, welche mindeſtens in der Beſchlagnahme des Lautſprechers oder der ganzen Empfangsanlage beſtehen müßte. So würde ſich ein jeder in Acht nehmen, nicht zufällig gefaßt zu werden.

Strauß-Walzer: Wenn dieſe Leute, bei denen die Stichproben gemacht werden, aber ſchlau und vorſichtig ſind, können ſie immer noch rechtzeitg den Lautſprecher abſtellen, ehe es der kontrollierende Beamte bemerken kann.

Neunte: Ja, ich glaube, auch das iſt nicht durchführbar.

Brahms' Erſte: Nun, den Cafés könnte man auf dieſe Weiſe ſchon beikommen; da hört man ſchon von draußen, ob wir drin ſind!

Neunte: Solchen öffentlichen Lokalen könnte es ohne weiteres verboten werden, uns zur „Unterhaltung" heranzuziehen. Da beſteht keine Schwierigkeit!

Strauß-Walzer: Es müßte einfach heißen: „Der durch Lautſprecher in öffentlichen Räumen hörbare Empfang ernſter Tonſchöpfungen iſt unter Umſtänden, die dieſes Empfanges unwürdig ſind, bei hoher Strafe verboten. Als unwürdig hat jede Erſcheinung zu gelten, die auch im Konzertſaale als unwürdig gelten würde!"

Brahms' Erſte: Sehr gut!

Neunte: Reiche doch dieſen Geſetzvorſchlag mal direkt an den Kampfbund für Weltkultur ein, lieber Strauß-Walzer!

Brahms' Erſte: Was du nun wieder mit deiner „Welt" willſt! Es gibt doch nur einen Kampfbund für deutſche Kultur vorläufig! Aber wir ſind ja alle Deutſche, da wäre der Schutz in Deutſchland auch das Wichtigſte für uns.

Matth.-Paſſ.: Die vielen Privatverſündigungen gegen uns in den Millionen einzelner Wohnungen, die Rundfunk haben, würden durch dieſes Geſetz aber nicht erfaßt. Was läßt ſich da nur noch tun?

Brahms' Erſte: Da läßt ſich von uns aus gar nichts tun. Wir können noch ſo ſchön erſcheinen in den Lautſprechern, uns von den erſten Meiſtern dort vorführen laſſen und mit aller Macht von der Größe des unerforſchlichen Reichs aus dem wir ſtammen, predigen: Wenn unſre Hörer ſich nicht darauf einſtellen, bleiben wir machtlos mit all unſrer Macht. Solange ſie dabei bleiben, uns als angenehmes Nebengeräuſch ſo beiläufig mit laufen zu laſſen, kann es nie anders werden. Es wird nur immer ſchlimmer werden, weil dieſe Menſchen mehr und mehr daran gewöhnt werden, ſich nicht durch uns „ſtören zu laſſen"!

Neunte: Nein, wenn man bedenkt, welche Feierſtunden wir früher den Menſchen bereiteten, wie wir den ganzen Raum, in dem wir klangen, allein beherrſchten, wo alles nur auf uns gerichtet war, wo ein jeder Menſch, der es gewagt hätte, uns etwa in die Rede zu fallen, vom ganzen Publikum hinausverwieſen worden wäre! Aber dasſelbe Publikum, das damals ſo gehandelt hätte, findet es heute ganz ſelbſtverſtändlich, daß jetzt in unſerem Beiſein geſprochen wird, hantiert wird, telephoniert wird, gegeſſen wird und was noch alles mehr! „Es iſt doch bloß Radio" wird geſagt! Können wir das dulden? Wir, bloß Radio? Sind und bleiben wir nicht, wo wir auch hingeſendet werden, die Kinder unſerer Väter mit der himmliſchen Miſſion? Wollt ihr zulaſſen, daß wir etwas Gewohntes werden, über das man hinweghört wie über das Hupen der Automobile? — Die ärgſten Mißhandlungen, die wir ſchon früher von Seiten geſchmackloſer und unbegabter Dilettanten erlebten, bedeuten dagegen nichts!

Brahms' Erste: Nein, die bedeuten dagegen nichts, denn man beschäftigte sich in diesen Fällen doch mit uns und nur mit uns. Was nützt uns aber die vollendetste Erscheinung im besten Lautsprecher, wenn die Menschen, die im Zimmer sitzen, sich gar nicht mit uns beschäftigen wollen, irgend etwas Alltägliches tun und vielleicht erst auf uns aufmerksam werden, wenn der Herr Ansager ihnen verkündet, daß wir nun vorüber sind!?

Matth.-Pass.: Und unser Erröten ob dieser Unwürdigkeit kann keiner sehen! — —

Strauß-Walzer: Ich sage euch etwas: Setzt euch hin und schreibt diese Unterhaltung von uns heute genau auf und schickt sie dem Vater eines unserer jüngsten Kollegen auf Erden! Der soll es dann einer Zeitschrift anbieten, so bekommen es viele Rundfunkhörer zu lesen. Vielleicht haben die dann doch einmal Mitleid mit euch und erkennen wieder, welcher Platz euch eigentlich gebührt! Ich für meine Wenigkeit nehm's ja nicht so tragisch mit dem Nebenhinhören und der Unterhaltung und dem Lärm. Mein Vater würde das auch nicht übel genommen haben. Konzertsaalruhe war schon von jeher ein Festgeschenk für mich und meine Brüder. Dann hat's uns freilich sehr gefreut, aber in der Hauptsache waren wir Strauß-Walzer doch immer zur Unterhaltung und zum Tanzen da, wie's mein Vater auch gemeint hat. Ich bin schon glücklich, wenn ich nicht wieder so einen Stock von Kapellmeister vorgesetzt kriege, der mir den Rücken grün und blau schlägt!

Brahms' Erste: Das ist ein guter Vorschlag von dir, guter Strauß-Walzer! Du bist ein kluger Kerl! Mein Vater hat von deinem ja auch sehr viel gehalten! Wir werden das machen: Das Gespräch wird schriftlich festgelegt und dem Vater eines unserer Kollegen auf Erden zugeschickt. Der ist es sowieso gewöhnt, seine Kinder bei Verlegern anzubieten; wenn er dieses Gespräch nun mal bei einem Zeitschriftenverlag anbietet, hat er damit sicher sogar mehr Glück als mit seinen Kindern beim Musikverleger!

Matth.-Pass.: Ich weiß so einen, der gerade auch geistliche Kinder hat, wie ich eins bin. Der hat gewiß auch ähnliche Unannehmlichkeiten von seinen Kindern aus dem Rundfunk erzählt bekommen, wird also eigenes Familieninteresse für unsere Angelegenheit haben. Wer will's denn aufschreiben?

Strauß-Walzer: Schreib du's, Erste von Brahms! Du bist so formgewandt!

Brahms' Erste: Ach, in c-moll macht's sich zu ernst. Du kannst es lustig sagen, Strauß-Walzer, das wirkt viel besser!

Strauß-Walzer: Ich kann unmöglich schreiben, gerade die Fingerspitzen sind mir noch so entsetzlich steif von gestern Abend!

Neunte: Ich schlage vor, daß Freund Matthäus-Passion es schreibt. Er ist der älteste von uns allen, hat das beste Gedächtnis, den längsten Atem, und — schließlich ist es ja auch eine „Passion", die wir vorbringen!

Matth.-Pass.: Gut, ich will schreiben. Das von dem Café werde ich auch gründlich sagen und eure Beschwerden habe ich mir wohl gemerkt. Den Anfang des Gesprächs, ehe ich dazu kam, erzählst du mir noch, Strauß-Walzer, nicht wahr?

Strauß-Walzer: Aber gern! Ich komme morgen dazu zu dir in die geistliche Abteilung herüber.

Matth.-Pass.: Vielen Dank! Hier hast du eine Visitenkarte von mir, bring die mit, sonst läßt man dich womöglich nicht herein! — Also lebt wohl! Ich muß arbeiten gehen; in meinen Rezitativen haben sich ein paar mir von meinem Vater nicht vorgeschriebene Vorhalte eingeschlichen, die muß ich mir abrasieren. Eine undankbare Arbeit: Sie wachsen immer wieder. Unkraut vergeht nicht, sagt man wohl! (Geht ab.)

Die anderen: Leb wohl!

Brahms' Erste: Ich habe auch noch zu tun, muß meine große Linie etwas ausbessern, die ist mir neulich an ein paar Stellen verbogen worden. Und was tust du, Freund Neunte?

Neunte: Habe auch zu tun: Muß meinem Götterfunken ein bißchen neue Glut geben, der hat sich vorgestern erkältet.

Strauß-Walzer: Gute Beſſerung, gute Beſſerung!

(Neunte und Brahms' Erſte gehen ab.)

Strauß-Walzer (ſchon bedeutend elaſtiſcher zählend): Eins, zwei, — drei, eins, zwei, — drei, nun kann ich doch meine Gymnaſtik ungeſtört weitertreiben. Aber die armen Kollegen tun mir wirklich leid! Es iſt doch ſkandalös, was ſie da erzählt haben! Aber eine Bombennatur müſſen ſie haben, daß ſie das alles ausgehalten haben! So was wird eben ausgenutzt von den gefühlloſen Menſchen! Na, hoffentlich macht Freund Matthäus-Paſſion einen ordentlichen Vorhalt zum Schluß des Geſprächs, wenn er's aufſchreibt! Dann wird man ſich da unten ſchon beſinnen! Eins, zwei, — drei, eins, zwei, — drei, eins, zwei, — drei . . . . .

Ende.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

von Otto Miehler, Augsburg (Aprilheft 1934).

Aus den genannten Silben waren die Worte zu finden:

1. Friedland. 2. Leitmotiv. 3. Anerio. 4. Malten. 5. Mazurka. 6. Expert. 7. Neithardt. 8. Draeſeke. 9. Eysler. 10. Sieb. 11. Lafage. 12. Ander. 13. Nachſchlag,

deren Anfangs- und Endbuchſtaben

„Flammendes Land“ von Atterberg

ergeben.

Das Los entſchied diesmal aus den eingegangenen richtigen Löſungen:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Gerda Hick-Bodenſtein, Soengei Bahaſa / Niederl. Indien;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Heinrich Jacob, Domorganiſt, Speyer;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Johannes Peters, Paſtor i. R., Hannover;

je einen Troſtpreis (je ein Werk im Betrage von Mk. 2.—) für Henry Appeles, Stettin — Dr. W. Friedrich, Lehrer am Schleſiſchen Konſervatorium, Breslau — Frieda Pamperin, Muſiklehrerin, Emden — Liſa Telſchow, Zehdenick/Havel.

Die Löſung des Rätſels wurde ſowohl im Sinne der nationalen Erhebung als auch als Symbol des Herbſtes gedeutet und ausgewertet. Unſere Komponiſten waren allerdings durch die geringe Kenntnis Atterbergſcher Muſik im Gedankenflug ſtark behindert. Es fehlte der Anknüpfungspunkt, und ſo hielt man ſich beſten Falles an die Buchſtaben der Löſungsworte, die für muſikaliſche Zwecke brauchbar erſchienen, ſo wie man es ſchon oft mit mehr oder weniger Glück verſucht hat.

In dieſem Sinne müſſen wir einer dreiſätzigen Sinfonie à la Atterberg von Curt Beck-Roſtock, einer ſehr beachtenswerten Talentprobe, anſcheinend mit erſtaunlicher Fixigkeit entworfen und ausgeführt, den erſten Sonderpreis im Werte von Mk. 10.— zuerkennen.

Ein gefälliger „Alter Reigen“ von Studienrat Ernſt Lemke-Stralſund verdankt der gleichen Methode ſein Entſtehen, während Studienrat Martin Georgi-Thum den Opferbrand des herbſtlichen Laubwaldes in einem routiniert geſetzten und klangwirkſamen Männerchor nach einem Gedicht von Joſef Schanderl einfängt. Nicht gewöhnliche dichteriſche Begabung ſpricht aus den Verſen von Max Burger SS.-Benediktbeuern, die wir durch Drucklegung unſerer Rätſelgemeinde zur Kenntnis bringen wollen.

Sie geſtatten doch, Herr Boſſe,
Freundlichſt eine kleine Gloſſe:
Uralt iſt die Klag' auf Erden,
Daß die Zeiten ſchlechter werden,
Was man nicht zu tragiſch nimmt —
(Möglich, daß es gar nicht ſtimmt!)

Nicht ſo grundlos die Beſchwerden,
Daß die Rätſel kitzlich werden.
Ohne Liſt und Lexikon
Kommt wohl keiner mehr davon;
Doch im Grund ſind wir's zufrieden,
Hoffend, daß Erfolg beſchieden.

Was nun hier zu lösen war,
Bring ich Ihnen scharf aufs Haar:
„Flammendes Land" von Atterberg,
Heißt das neue Bühnenwerk.
Volksgemeinschaft zu gestalten
Schwebt dabei dem Dichter vor,
Zeiten, die schon längst verhallten,
Steigen blutigrot empor,
Aufruhr tobet und Bedrängnis!
Doch im Meer von Haß und Hohn
Zwingt ein seliges Verhängnis
Adelskind und Bürgerssohn.
Auch der Sänger drängt zum Grunde,
Wo das Volk im Liede träumt —
Wo's mit unnahbarem Munde
Singend jauchzt und singend weint.
Und berauscht vom goldenen Weine
Stimmt er an sein eigenes Lied,
Daß sich wunderbar vereine,
Was Genie und Volk durchzieht.

Max Burger SS.

Die drei verdienten und viel bewährten Herren wollen einen Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 8.— als besondere Anerkennung in Empfang nehmen.

Durch eine hübsche Mazurka für Klavier stellt der bewährte Walter Rau-Chemnitz die Verbindung mit den Rätselwörtern her. Die Damen Frau Maria Horand-Purkersdorf bei Wien, und Frl. Eva Borgnis-Königstein i. Taunus, die wohlgesetzte Verse, diese allerdings unterschiedlichster Haltung, beisteuerten, bedenken wir gerne mit Preisen von je Mk. 6.—.

Schließlich erwähnen wir noch die Gedichte von KMD Ernst Callies-Essen, KMD Trägner-Chemnitz und Arno Laube-Borna, die sich mit gutem Gelingen in den Dienst des flammenden Landes zu stellen wußten und je mit einem Preis im Werte von Mk. 2.— bedacht seien.

Wir erbitten uns die baldigen Wünsche unserer Preisträger. Verlagsverzeichnisse stehen jederzeit gerne zur Verfügung.

Nachstehend seien die übrigen Einsender richtiger Lösungen namentlich noch mit aufgeführt:

Walter Baer, Kantor, Lommatzsch — Hans Becker, Lehrer, Unterteutschenthal —
Helene Christian, Musiklehrerin, Neisse/O. —
Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt/Schw. —
Erich Flötenmeyer, Elbing — Dr. ing. Carl Funk, Architekt, Duisburg —
Günther Grenz, Seminaroberlehrer i. R., Altkemnitz —
Rudolf Haußner, Kapellmeister, Nürnberg — Kaspar Heßler, Pianist, Gronau i. W. —
Maria Keyl, Musiklehrerin, Neisse O.-S. — Ludwig Kolb, Kammermusiker, Pasing — Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstadt i. O. —
Fritz Lorberg, Musiklehrer, Cuxhaven —
Max Menzel, Meißen — Dominik Muffeleck, Kapellmeister, Wittlich —
Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Gerd Ridder Bonn/Rh. — D. Rumpf, KMD, Karlsruhe — Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — Karl Schlegel, Recklinghausen — Lisbeth Schreiber, Sängerin, Neisse — Ernst Schumacher, Emden — Wilhelm Steinheuser, Organist, Recklinghausen — Friedrich Stenglein, städt. Verw.-Inspektor, Nürnberg — Alfred Umlauf, Radebeul —
Paul Voß, Privatmusiklehrer Lauenburg i. P. —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf — Walter Winkler, Tübingen —
Fritz Zech, Studienrat, Wiesbaden.

Musikalisches Figuren-Preisrätsel.

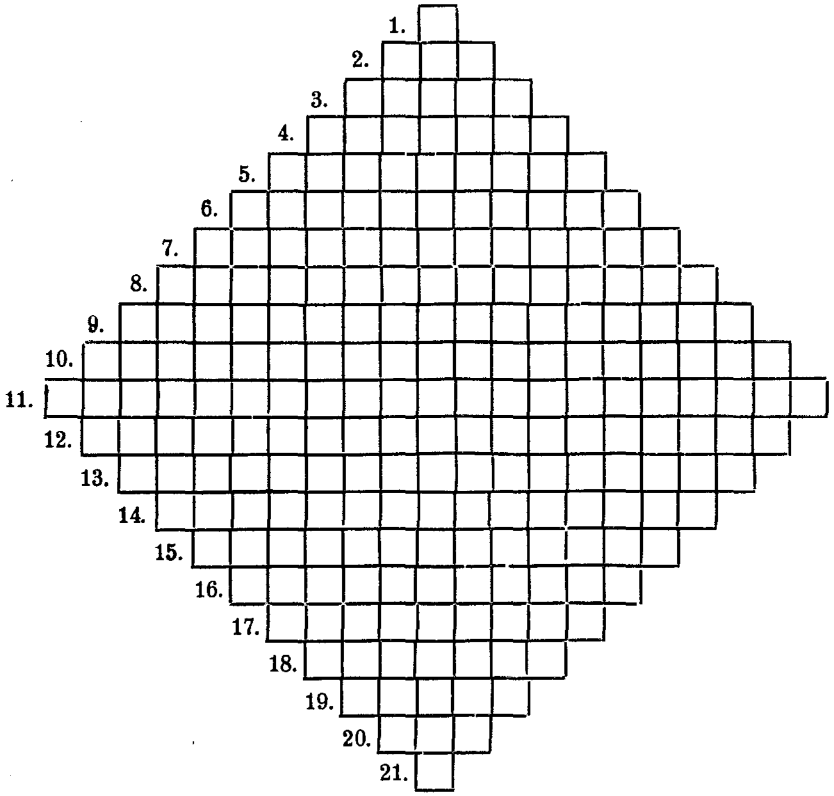
Von Gusti Conrad, Königsberg.

Die Buchstaben:

a — a — a — a — a — a — a — a — a — a — a — a — a — a — a — a — a
— a — a — a — a — a — ä — b — b — b — c — c — d — d — d — d — e —
e — e — e — e — e — e — e — e — e — e — e — e — e — e — e — e — e —
e — e — e — f — f — f — g — g — g — g — g — g — g — g — g — g —
h — h — h — h — h — h — i — i — i — i — i — i — i — i — i — i —
i — i — i — i — i — i — j — j — k — k — k — k — k — l — l — l — l —
l — l — l — l — l — l — m — m — m — m — m — m — n — n — n — n — n
— n — n — n — n — n — n — n — n — n — n — n — n — n — n — n —

n — n — o — o — o — o — o — o — o — o — o — o — o — o — o — o — o — o — p — p — p — p — q — r — r — r — r — r — r — r — r — r — r — r — r — r — r — r — r — r — r — r — s — s — s — s — s — s — s — s — s — s — s — s — t — t — t — t — t — t — t — t — t — t — t — t — t — t — t — u — u — u — u — u — u — u — u — u — v — v — w — w — w — w — y — z — z — z

ſind derart auf die Quadrate der nachſtehenden Zeichnung:



zu verteilen, daß die mittlere wagerechte Linie Nr. 11 Vor- und Zunamen eines der größten deutſchen Opernkomponiſten, die mittlere ſenkrechte Linie von oben nach unten geleſen drei Hauptperſonen ſeiner berühmteſten Opern ergibt. Die übrigen Worte bedeuten von rechts nach links geleſen:

1. Konſonant,
2. nach Höhe und Tiefe beſtimmt abgemeſſener Klang,
3. neuerer Tanz,
4. kleine pedalloſe Orgel,
5. Ort der Handlung einer Oper von Adolf Adam,
6. Oper von Meyerbeer,
7. Mittel, um die geordnete Reihenfolge der Tonarten aufzufinden,
8. Vor- und Zuname eines großen deutſchen Liederkomponiſten, ſowie Titel eines ſeiner bekannteſten Lieder,
9. größtes deutſches Muſikdrama,
10. Schriften über einen beſtimmten Zweig der Tonkunſt,
11. ſ. o.
12. Vor- und Zuname eines großen deutſchen Komponiſten, ſowie Titel eines ſeiner Chorwerke,
13. Oper von Erich Wolfgang Korngold,
14. Vor- und Zuname eines ſ. Zt. berühmten Opernkomponiſten, der heute bereits vergeſſen iſt,
15. Oper von Richard Strauß,
16. Operette von Oskar Straus,

17. Gondellied,
18. Titelpartie einer Wagner-Oper,
19. in Partituren gebräuchlicher Ausdruck,
20. bekannter Sammler und Herausgeber von Volksliedern,
21. Vokal.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. September 1934 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Joachim Domp: Studien zur Geschichte der Musik an Westfälischen Adelshöfen im XVIII. Jahrhundert. Heft 1 der „Freiburger Studien zur Musikwissenschaft". 145 S. Mk. 4.80. Friedrich Pustet, Regensburg.

Hans Joachim Moser: Musiklexikon. Lieferung 11. Mk. 1.—. Max Hesse, Berlin.

Emil Frey: Vierte (op. 58), Fünfte (op. 62) und Sechste (op. 66) Suite für Klavier. op. 58 u. 66 je Mk. 3.50, op. 62 Mk. 2.50. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Paul Frank - Wilhelm Altmann: Taschenbüchlein der Musik. 30. erweiterte Auflage. Carl Merseburger, Leipzig.

Siegfried Günther: Musikerziehung als nationale Aufgabe. Bündischer Verlag, Heidelberg.

Heinrich Kaminski: Musik für zwei Violinen und Cembalo. Mk. 4.—. C. F. Peters, Leipzig.

Hugo Wolf: Heimweh, Gesang mit Orchester. Mk. 3.—. C. F. Peters, Leipzig.

Joh. Seb. Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 1. Herausgegeben von Kurt Soldau. Partitur Mk. 4.—. C. F. Peters, Leipzig.

— — für Cembalo. Mk. 2.—. C. F. Peters, Leipzig.

Clemens von Franckenstein: Drei Gesänge für eine Altstimme und Klavier op. 49. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Antiqua: Eine Sammlung alter Musik. Edition Schott, Mainz:

O. Gibbons: Londoner Straßenrufe, für Chor und Instrumente. Herausg. von Herbert Just. Part. Mk. 2.50.

H. Purcell: Pavane und Chaconne für 3 Violinen und Baß. Herausg. v. Herbert Just. Part. Mk. 1.20.

A. Willaert: Ricercari a 3 voci für beliebige Instrumente. Herausg. v. Hermann Zenck. Part. Mk. 2.50.

Th. Stoltzer: Octo tonorum melodiae. 5stimm. Fantasien für beliebige Instrumente. Herausg. v. Otto Gombosi. Part. Mk. 2.—.

H. Purcell: 2 Sonnatas of 3 Parts für 2 Violinen und Baß. Herausg. von Hans David. Part. Mk. 3.—.

G. P. Palestrina: Ricercari a 4 voci für beliebige Instrumente. Herausg. von K. G. Fellerer. Part. Mk. 2.50.

G. F. Händel: Sonata a tre F-dur, für 2 Violinen und Basso continuo, Herausg. von Herm. Roth. Part. Mk. 3.—.

G. Gabrieli: Canzoni per sonar a 4 für beliebige Besetzung. Herausg. von Alfred Einstein. Part. Mk. 2.—.

Benedicamus domino. Drei dreistimmige Organa aus der Zeit um 1200. Herausg. von Helmut Schmidt-Carre. Part Mk. 2.50.

G. Frescobaldi: Canzoni per sonar für 2 hohe Instrumente mit Generalbaß. Herausg. von Hans David. Part. Mk. 3.50.

L. van Beethoven: Sechs Gesellschafts-Menuette für zwei Violinen und Violoncell. Hrsg. von Georg Kinsky. Part. Mk. 1.20.

A. Corelli: Sonata da Chiesa a 3 für zwei Violinen und Generalbaß. Herausg. von Hermann Roth. Part. Mk. 3.50.

Fritz Gyſi: Richard Strauß. In der Sammlung „Die großen Meiſter der Muſik“. 156 S., Akademiſche Verlagsgeſellſchaft Athenaion, Potsdam.

Hofmeiſters Orcheſter-Bibliothek. Katalog. 96 S. Mk. 1.—. Friedrich Hofmeiſter, Leipzig.

Egid Gehring: Richard Strauß und ſeine Vaterſtadt. Feſtſchrift zum 70. Geburtstag. 64 S. mit zahlreichen Bildern und Figurinen. Mk. 2.70. Knorr & Hirth, München.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

ROBERT HERNRIED: Johannes Brahms. Verlag Ph. Reclam jun., Leipzig. 1.10 Mk.

Anläßlich des 100. Geburtstages von Brahms im vorigen Jahre ſind eine ganze Reihe biographiſcher Neuerſcheinungen zutage getreten, ſo daß es ſich als notwendig herausſtellte, auch die populäre, bei Reclam herausgekommene Biographie des Meiſters von Richard von Perger nach dem Stand der neueſten Forſchungsergebniſſe umzuarbeiten oder durch ein neues, ähnliches Werk zu erſetzen. Der Verlag hat ſich für das Letztere entſchieden und mit der Betrauung Robert Hernrieds eine glückliche Wahl getroffen. Hernried, lange Jahre Schriftleiter der Zeitſchrift „Das Orcheſter“ und als ſolcher ein tapferer Streiter gegen undeutſches Weſen, als Komponiſt ernſthafter Richtung geſchätzt, gibt in dem vorliegenden Bändchen eine trotz der Gedrängtheit des verfügbaren Raumes lebendig gehaltene und alles Wiſſenswerte und hiſtoriſch Feſtſtehende erfaſſende Darſtellung des Lebens und Schaffens dieſes Meiſters, wobei ihm die von ihm im Vorwort anerkannte Mithilfe Wilhelm Altmanns, des damaligen Verwalters der Berliner Staatsbibliothek, Lothar Bands und des letzten Brahmsbiographen Alfred von Ehrmann wertvolle Dienſte geleiſtet hat. Auch die ſchon von Richard Specht betonte Unaufrichtigkeit der Freundſchaft Hanslicks zu Brahms wird hier angeprangert und mit Recht die „Brahms-Schülerſchaft“ Jengers-Marburg beſtritten, der ſich einſt recht unfreundſchaftlich gegen Reger als Reaktionär benahm. (Regers Briefwechſel mit Brahms iſt auch bei Hernried nicht erwähnt.) Das anregende und von ernſter Liebe zum Meiſter erfüllte Buch kann nur wärmſtens empfohlen werden. H. U.

RICHARD FELLINGER: „Klänge um Brahms“. Erinnerungen. Verlag der Deutſchen Brahms-Geſellſchaft, Berlin.

Kleine Erinnerungen an große Männer haben ſtets ihren Wert. Sie erzählen Neues, wenn es auch nicht von einſchneidender Bedeutung ſein mag, ſie erhellen und runden das Geſamtbild der Perſönlichkeit und ſagen in jedem Falle Anziehendes und Bemerkenswertes über die Umwelt aus, in der jene wirken mußte, Förderung oder Hemmung erfahren hat. Gewiß ſagen uns ſolche Bücher manchmal mehr über ihre Verfaſſer und deren eigene Lebensumſtände als über den Mann, dem ſie gewidmet ſind. Dadurch aber wird uns der notwendige Zuſammenhang auch des Stärkſten mit ſeiner Zeit und mit den Zeitgenoſſen und die in den Lebensbeſchreibungen nicht ſelten vernachläſſigte oder ungenügend behandelte Tatſache, daß auch der Große ſeinen Alltag hat und den Mitmenſchen nicht immer groß erſcheint, erſt ſo recht klar. Der Mangel an Feinfühligkeit oder Ehrfurcht wird dabei ſelten zu beklagen ſein, da ſolche Erinnerungsbücher meiſt zum Zwecke der Verherrlichung und in dankbarer Treue geſchrieben werden. Eher könnte man auf allzu einſeitige Belichtung und ſchönfärberiſche Übertreibung gefaßt ſein. Doch die Geſinnung des Erzählers, die Liebe, die ihn zum Schreiben drängt, verſöhnt in der Regel mit den Mängeln ſeines Urteils und macht ihn ſelbſt liebenswert. In hohem Maße iſt das bei dem vorliegenden Buche der Fall. Was Fellinger von ſeinem Verkehre mit Brahms und vor allem von der Freundſchaft zu erzählen weiß, die ſeine Eltern mit dem Tondichter verband und für die ja auch die bereits veröffentlichten Briefe von Brahms an Richard und Maria Fellinger beredtes Zeugnis ablegen — das gibt uns ein erquickendes Bild von dem wahren Kunſtſinn und den edlen Herzenseigenſchaften, die in dieſem Hauſe lebendig waren und wohl jeden Künſtler anziehen und beglücken mußten, für eine ſo ſcheue und ſchwer zugängliche Natur aber wie die von Johannes Brahms beſonders wertvoll waren. Was Brahms ſelbſt betrifft, ſo wird das von Alfred Ehrmann geformte Bild ſeines Weſens nicht weſentlich bereichert. Doch der Name Fellinger, der bei Ehrmann eben nur ein Name iſt, wird hier zur freundlichen Geſtalt von durchgeiſtigter Wärme. Natürlich bringt das Buch auch recht wiſſenswerte Kleinigkeiten aus dem äußeren Leben des Meiſters, die man bisher nicht kannte, und für die man dem Berichterſtatter danken muß. Befremdend oder, wenn man will, rührend und entwaffnend wirkt nur das Eine, daß von dem Gegenſatze, in dem ſich Brahms und ſeine Umgebung zu dem wichtigſten Teile der gleichzeitigen muſikaliſchen Entwicklung befanden, und der doch auch am Hauſe Fellinger nicht ſpurlos vorübergehen konnte, gar nicht die Rede iſt, und daß ſogar der unſelige Hanslick, der die leidenſchaftliche Verſchärfung dieſes Gegenſatzes hauptſächlich verſchuldet hat, hier mit Achtung und in Ehren genannt wird. Max Morold.

Die „Mitteldeutschen Blätter für Volkskunde" (Verlag Karl Richter, Leipzig C 1) veröffentlichen an der Spitze des ersten Heftes ihres 9. Jahrganges (Februar 1934) einen von Horst Büttner stammenden Aufsatz über „Grundfragen einer musikalischen Volkskunde", der in einem klargegliederten Aufbau und mit weitreichender Stoffschau sein Thema ins Blickfeld einer Erörterung von grundlegender Bedeutung rückt. In erfreulich lebensnahen Ausführungen scheidet der Verfasser „die Masse der musikempfangenden und -ausübenden Bevölkerung in zwei Idealtypen musikalischer Empfangsbereitschaft": in Liebhaber der Hochkunst (Großmeister der Tonkunst) und Liebhaber der Volkskunst. Eine noch erst im Werden begriffene musikalische Volkskunde soll sich nun mit der „Volksmusik" eingehender beschäftigen als es bisher geschehen ist. „Träger dieser Tätigkeit soll vor allem die volkstumsbewußte musikalische Jugend sein". Wie nun die praktische Arbeitsweise dieser weitverzweigten jungen Wissenschaft, die von ihr benötigten Hilfsmittel aus benachbarten Zweigwissenschaften sowie ihre weitgespannte Zielsetzung überzeugend und ausführlich dargelegt wird, möge der interessierte musikalische Volkskundler in diesem wegweisenden Aufsatz selber nachlesen. Der überaus anregende und klarsichtige Beitrag des den Lesern der ZFM ja als Berichterstatter des Leipziger Musiklebens bekannte Verfasser vermittelt in seinen einzelnen Abschnitten eine Fülle dankenswerter Anregungen, die sich in den Musikseminaren unserer Hochschulen, an den musikalischen Bildungsstätten unserer Konservatorien sowie in Arbeitsgemeinschaften unserer jetzt ja im Sinne des neuen Zeitgeistes tätigen Volkshochschulen fruchtbar auswirken müßten. Für die Erforschung des Brauchtums unseres Volkes im Jahreslauf besitzen wir bereits berufene Wissenschaftler an unseren Universitäten; die musikalische Volkskunde, die sich z. B. auch einer stärkeren musikalischen und nicht eben nur historisch-entwicklungsgeschichtlichen Erforschung des Volksliedes zuzuwenden hat, muß sich als wissenschaftliches Neuland erst ihre Geltung erobern. Unsere Zeitenwende mit ihrer kräftigen Besinnung auf die echten Werte unseres Volkstums wird ihr jedoch den Weg ebnen. So ist zu hoffen, daß z. B. die gegenwärtig wieder sehr rege sich entfaltende Volksliedforschung eine musikalische Stammeskunde des deutschen Volkes auf Grund seiner Volkslieder begründen wird, wie sie auch Horst Büttner in diesem Aufsatz als Zielsetzung dieser Forschung herbeiwünscht.

Möge die aufstrebende Wissenschaft einer musikalischen Volkskunde vor allem unter der Jugend im heranwachsenden Geschlecht der Musikwissenschaft manch begeisterten Gefolgsmann finden. Auch der über ganz Deutschland verzweigte „Bund für Heimat und Volkstum" darf an dieser wichtigen volkskundlichen Arbeitsaufgabe nicht tatenlos vorübergehen! Wir stimmen den aus umfassender Sachkunde und fest auf dem Boden der Wirklichkeit ruhenden Ausführungen Horst Büttners mit aufrichtiger Freude zu und bekennen uns damit auch zur Schlußforderung seines Aufsatzes: „Die Musik als Lebensform des gesamten Volkes — sie wollen wir jetzt zum Gegenstand eindringender Arbeit machen. Hier liegt weiträumliches Neuland, auf dem viele Menschen lohnende Arbeit leisten können für die Festigung des deutschen Volkstums".

Dr. Paul Bülow.

Musikalien:

WILLEM PIJPER: Sonata für Klavier (1930). Oxford University Press, London 1934.

„Neue Musik", die im neuen Deutschland freilich schon „alt'" und überlebt erscheint; interessant lediglich als in ihrer Art mit logischer Strenge bewußtesten konstruktiven Denkens meisterlich gekonnter Beleg für den modernsten Expressionismus in der jüngeren holländischen Klaviermusik. Diejenigen, die schon zufrieden sind, wenn sie etwas „erstaunlich modern" finden können, werden sich mit Begeisterung Kopf und Finger (das Herz freilich ganz und gar nicht!) an dieser scheinbar regellos und enorm kompliziert metrisierten, doch durchsichtig gesetzten und ganz frei, aber knapp geformten „Musik", die sich „thematisch" (richtiger: motivisch) aus Quartenbildungen entwickelt, zerbrechen. Diejenigen, die selbst Busonis Sonatinen gegenüber dieser kleinen, 3sätzigen, Pijpers Meister Bernard Wagenaar zugeeigneten „Sonata" — die auch nur eine Sonatine von 9 Seiten ist — noch als eitel Musik empfinden, werden nach Überwindung der tausend rhythmischen und anderen Fallen und Knifflichkeiten resigniert fragen: „Cui bono"?...

Dr. Walter Niemann.

NICOLAS MEDTNER: Sonata minacciosa (Sonate orageuse) op. 53 Nr. 2 für Klavier. — Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Im März- und Juniheft 1933 der „ZFM" habe ich bei Besprechung seiner „Sonata romantica" op. 53 Nr. 1 und seiner „Romantischen Skizzen" op. 54 ein möglichst scharf profiliertes Bild des Charakterkopfes von Nicolas Medtner zu zeichnen versucht. Ich kann auch bei Anzeige dieser zweiten Sonate des op. 53 keine neuen Züge hinzufügen; es sei denn, daß mir diese zweite (einsätzige) Sonate inhaltlich wie besonders klaviertechnisch stärker wie je zuvor dem Boden Lisztscher Klavierpathetik, namentlich der H-moll-Sonate und „Etudes transcendantes", gar nicht dem „Orage" (Années de Pélerinage, I) entsprossen

ſcheint. Von „nach Applaus ſchreiendem Klavierdonner“ (Kurt Herrmann), alſo von äußerlicher Klaviertheatralik, habe ich freilich nichts darin gefunden, wohl aber aufs Neue die große, freie, aber dabei klare Formgebung, die ſtrenge Logik der Gedankenführung, den echten, aus dem Klavier und ſeiner beſonderen Klangwelt heraus erwachſenen Klavierſatz auch dieſes klanglich überaus herben und ſpröden Werkes des „ruſſiſchen Brahms“ bewundern müſſen. Nur für virtuoſe Konzertpianiſten von erſtem Rang; ſehr ſchwer!

Dr. Walter Niemann.

KURT LANGE: Sieben Klavierſtücke, Werk 47. Verlagsanſtalt Deutſcher Tonkünſtler m. b. H., Mainz. Mk. 2.50.

Der Berliner Komponiſt gehört, wie ſchon die überaus ſorgfältige, gern mit allerlei kleinen freien Imitationen arbeitende Durcharbeitung im Detail und die ebenſo flüſſige wie ſtrenge Stimmenführung verraten, dem norddeutſchen Kreiſe der Berliner Hochſchule an. Ich möchte beinah auf Georg Schumanns Schule raten. Dieſe feine, polyphone und imitatoriſche Kleinarbeit mit ſattem, vollem, weichem Klavierklang vereinender echter und eleganter, doch auch in der Eleganz immer noch eine gewiſſe deutſche Schwere, Fülle und Kraft zeigender Klavierſatz iſt dem jenes Meiſters ganz ähnlich. Ebenſo die klare und ſichere, eine gewiſſe Größe des Stils und Steigerungsmöglichkeit anſtrebende Formgebung. An allem, das in der zeitgenöſſiſchen deutſchen Klaviermuſik ſo betrüblich ſelten, freut man ſich ehrlich und herzlich. Um ſo bedauerlicher iſt der geringe Perſönlichkeitsgehalt und die oft bedenklich ſtarke Neigung zum ausgeſprochenen „Salonton“. Manche Stücke und Stellen — ich denke da etwa an die naiven, „impreſſioniſtiſchen“ Klangſpielereien und -malereien zwitſchernder und ſingender Vöglein (Im Kahne, Sommernacht), an die die ſeligen Geiſter der Eilenberg oder Spindler zitierenden „Harfenarpeggien“ (Im Kahne), an eine gewiſſe Neigung zur Weichlichkeit — liegen haarſcharf auf der Grenze zur glatten, banalen Salonmuſik im älteren Stil und Sinn.

Man könnte alſo reſümieren: für Hausmuſik zu ſchwer, für Konzertmuſik zu ſalonmäßig. Man würde aber damit dem Komponiſten, der eine ſo ausgeſprochen klavierkompoſitoriſche Begabung iſt und ſo natürlich, warm und muſikantiſch (im beſten Sinne) zu ſchreiben weiß, Unrecht tun. So möchte man nur hoffen und wünſchen, daß ſein Klavierſchifflein aus ſeinem leider noch reichlich flachen, glatten und konventionellen Waſſer bald in tieferes und geiſtiger bewegtes gelange, und wird ſich einſtweilen an die beſten Nummern dieſes Heftes halten, von denen ich die wuchtig geſteigerte „Kleine Legende“, den behaglichen, imitatoriſch feingewebten „Ländler“ und die klangſchöne „Sommernacht“ in die erſte Reihe ſtelle.

Dr. Walter Niemann.

ROBERT HÜTTL: Die Ausbildung des rechten Armes im Violinſpiel. Leykam-Verlag in Graz.

Das kleine Heft des Konzertmeiſters am Grazer Opernorcheſter enthält im beſcheidenen Umfange von nur anderthalb Bogen Text ein reiches und wohlgeordnetes Erfahrungsmaterial, wie es jeder gewiſſenhafte Lehrer im Laufe der Jahre ſammeln kann. Bietet er damit dem Lernenden Neues, ſo gewiß nicht dem Lehrenden — trotzdem er auch ſeine Kollegen freundlich einladet, in das ſchöne Graz zu kommen, um ihnen dort eine einwandfreie Bogenführung mit Umgehung der 4000 Bogenſtricharten (es ſind wohl die meines Meiſters Sevcik) beizubringen. Richtige Anwendung eines reichen Übungsmaterials hat noch nie geſchadet; aber über die einzig richtige Methode der Bogenführung läßt ſich ſtreiten, weil jeder Geiger, ſo weit die Richtungen auch auseinander gehen mögen, ſie zu haben meint und in logiſchen Ausführungen verteidigen kann. Anzuerkennen ſind in dieſer Broſchüre die klaren und leichtfaßlichen Beſchreibungen jeder Bewegung. Namentlich die Bezeichnung „Schleppen“ für die latente Handgelenksfunktion, wie „Auslöſen der Hand“ für die Umkehrungsbewegung ſind ſo ausgezeichnete Ausdrücke, daß ſie verdienten, allgemein in Aufnahme zu kommen. In dieſen zwei Wörtlein verrät ſich mehr pädagogiſche Weisheit als in den folgenden Beſchreibungen der Stricharten, die zwar treffend aber ohne Überſichtlichkeit aufgezählt ſind.

Herma Studeny.

WALTER WÜNSCH: Die Geigentechnik der ſüdſlaviſchen Guslaren. Veröffentlichungen des Muſikwiſſenſchaftlichen Inſtituts der Deutſchen Univerſität in Prag. Verlag Rudolf M. Rohrer, Brünn, Prag, Leipzig, Wien.

Eine außerordentlich intereſſante Broſchüre. Wenn die Anſichten über den Urſprung der Streichinſtrumente auseinander gehen, ſo dürfte es doch vielleicht erlaubt ſein, aus Wünſchs eingehender Beſchreibung der Gusle und ihrer Spieler den Schluß abzuleiten, daß die Geige, eine echte Märchenprinzeſſin aus dem Wunderlande Indien, zur Zeit des Maureneinfalls im 10. Jahrhundert nach Europa verpflanzt wurde. In der Gusle mit ihren drei Typen, der ſerbiſchen, bosniſchen und montenegriniſchen, ſehen wir in ihrer in Jahrhunderten unveränderten Einfachheit eine Urahne unſerer Geige. Dr. Wünſch hat die Kunſt der Guslaren an Ort und Stelle ſtudiert und beſchreibt eingehend ihre charakteriſtiſchen Verſchiedenheiten. Die Gusle, ein einſaitiges Inſtrument, wird zu Geſangsbegleitung benutzt und tritt mit melismatiſchen Formen in Erſcheinung, beſonders in den Zwiſchenſpielen.

Der Rhythmus wird im Versmaß gegeben, und die Intonation ist in einer eigentümlichen Chromatik gehalten, die an die orientalische Heimat erinnert. Es wäre schade, wenn die alte Guslarenkunst durch eine ihr drohende Modernisierung mit der Einführung der „nova intonacija" in unserm diatonischen Tonsystem eine Abbiegung erfahren würde, die ähnlich sinnlos wäre, wie wenn man einen echten Zigeuner zu einem modernen Violinvirtuosen erziehen wollte — das Bodenständige verschwände, und es bliebe nur eine Karikatur übrig. Herma Studeny.

KREUZ UND QUER

„Meister deutscher Musik" — Ein Gedenkblatt für Siegfried Kuhn.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

In den Vortragsfolgen der Reichssender, in Kammermusikkonzerten, in Liederabenden (u. a. von Heinrich Schlusnus) taucht mitunter der Name Siegfried Kuhn auf. Fast regelmäßig spricht die Presse von einer erstaunlichen Begabung, von ernst zu nehmenden künstlerischen Werten. Weitesten Kreisen aber ist Siegfried Kuhn unbekannt geblieben. Und die Neugierde nach den näheren Lebensumständen des Tondichters wird wach.

Kuhn ist ein Schicksalsgenosse des ihm qualitativ sicher ebenbürtigen Rudi Stephan. Denn den erst Zweiundzwanzigjährigen deckt seit achtzehn Jahren die Erde des polnischen Schlachtfeldes, wo der Frühvollendete als Leutnant während des Weltkrieges gefallen ist. Kuhn kam 1893 als Sohn des noch heute in seiner Vaterstadt Eisenach wirkenden Chordirigenten Carl Kuhn auf die Welt. Er war eine stille, versonnene Natur, besessen von seiner Musik, ungewöhnlich begabt schon von frühester Kindheit an. Er studierte bei Wilhelm Rinkens und bei dem Reger-Freund Wolfrum in Heidelberg, nachdem er erst einige Semester alte Sprachen und Germanistik in München belegt hatte. In Berlin wurde er noch Schüler von Humperdinck und Robert Kahn. Bei Kriegsausbruch stellte er sich als Freiwilliger. Ein Jahr später richtete man ihm bereits das Grab.

In seinen frühreifen Werken, namentlich in seinen Chören steht er als der stille Träumer vor uns, befruchtet zunächst von Schumann und Brahms, innerlich verbunden mit der Polyphonie des 16. Jahrhunderts. In flüssigem Satz schrieb er gern gesungene Werke wie den achtstimmigen gemischten Chor „Morgengruß" oder das sechsstimmige „Crucifixus", die „Stadt am Meer" mit ihrer wunderbaren Bildhaftigkeit, Volkslieder für Chor. Beim Mitteldeutschen Heimatsängertag in Halle 1932 waren unter 250 eingesandten Werken allein vier Männerchöre von Siegfried Kuhn ausgewählt worden, und unsere Chorvereinigungen sollten sich etwas häufiger der prachtvollen Männerchöre „Abendlandschaft", „Herzog Ulrichs Jagdgesang", „Ausfahrt", „Scheiden" usw. annehmen. Dann hat er uns zwanzig Sololieder hinterlassen, die alle im Druck vorliegen, melodische Werke in idealer Verbundenheit von Wort und Ton. Eine Herzensmusik, die niemals mehr scheinen will, als sie ist, und die doch bei aller Unkompliziertheit durch die Größe eines schlichten und edlen Gemütes wirkt.

Hinzu kommen die Instrumentalwerke von Kuhn, ein Zyklus von Klaviervariationen, eine Bratschensonate, ein Streichtrio in A-dur, ein Streichquartett, Werke für Orgel und Violine, eine Anzahl Klavierfugen, eine Suite für Streichorchester, die wohl am häufigsten am Lautsprecher zu hören ist — erstaunlich, was dieser junge Tonsetzer im Verlauf von nur vier Jahren produziert hat. Auch das Streichtrio und das Quartett haben in den letzten Jahren die allgemeine Aufmerksamkeit geweckt. Ihre vornehme und gehaltvolle Melodik, die Gewandtheit der Stimmführung erfreuen das Ohr des Kenners.

„Kurze Fahrt" nennt Siegfried Kuhn eines seiner schönsten Lieder nach einem Text von Eichendorff. Auch vor dem jungen Tondichter auf seiner kurzen Lebensfahrt „lag's so frühlingsselig", daß er „still auf Lieder sann". Lieder, wie sie nur in der Maienzeit der Seele dem Leben abgelauscht werden können. Was uns „Jung-Siegfried" in seiner kurzen, fruchtbaren

Schaffensperiode gab, das legt der Nachwelt die ehrenvollste künstlerische Verpflichtung auf. Die Stunde ist gekommen um alle Werte zu sammeln, die zum Aufbau einer neuen musikalischen Volkskultur dienen können.

Und leise klingt aus der Ferne zu uns der Kehrreim seines kunstvollen, anspruchsvollen Chorliedes: „Schön ist zu sterben im Morgenrot . . .“.

Bedenkliche Worte Alfred Rollers.

Der Wiener Maler Prof. Alfred Roller, der seit mehr als einem Menschenalter die Bühnenbilder für die Wiener Hof- und Staatsoper entworfen hat, ist nunmehr berufen, den Bayreuther „Parsifal“ in diesem Festspieljahre neu zu gestalten. In den „Wiener Neuesten Nachrichten“ vom 30. Mai ist ein Gespräch mit Roller über seine den „Parsifal“ betreffenden künstlerischen Absichten enthalten. Aber man erfährt leider nichts anderes, als daß er sich erst mit dem Dirigenten Strauß und dem Intendanten Tietjen als dem obersten Spielleiter in Verbindung setzen müsse, um ihre besonderen Wünsche kennenzulernen. Er meint, es sei gerade bei „Parsifal“ nicht leicht, „die Intentionen des Regisseurs einerseits und die des Dirigenten andererseits mit den Absichten des Bühnenbildners zu verbinden“. Bisher haben wir immer geglaubt, es handle sich nur um die Intentionen Richard Wagners, wenn eines seiner Werke in Bayreuth dargestellt wird. Und was besonders den „Parsifal“ betrifft, so ist wohl bei keinem Werke der Wille des Meisters so klar zum Ausdruck gekommen und so deutlich zu erkennen wie eben hier, da Wagner sein Bühnenweihfestspiel bis ins Letzte der sichtbaren Verlebendigung auf der Festspielbühne selbst geformt hat. Der Bühnenmaler Paul Joukowsky war nur sein Gehilfe, der, wie man weiß, in allem Wesentlichen seine Wünsche treu verwirklicht und namentlich im ersten und dritten Aufzug Vorbildliches geschaffen hat, das für uns mit dem echten Wagnerschen „Parsifal“ untrennbar verbunden bleibt. Nur der zweite Aufzug hat den Meister nicht völlig befriedigt und entspricht auch nicht mehr den heutigen Anforderungen. Trotzdem wird auch bei diesen Bildern die durch Joukowsky immerhin deutlich gemachte Absicht Wagners bei jeder künftigen Neugestaltung sorgsam zu beachten sein. Bekanntlich hat im vorigen Jahre eine große Reihe namhafter Persönlichkeiten — unter ihnen auch Richard Strauß — in einer gedruckten Eingabe an die Festspielleitung die Mahnung ausgesprochen, daß Bayreuth niemals dem Willen des Meisters beim „Parsifal“ untreu werden dürfe. Die Festspielleitung hat dann auch ausdrücklich mitgeteilt, daß sie zwar eine bildmäßige Erneuerung des Weihefestspiels beabsichtige, aber natürlich nur in treuester Ausführung der Absichten seines Schöpfers. Zu diesem Zwecke ward Roller berufen, der nun zwei Monate vor den Festspielen bekennt, daß er nicht weiß, was er zu tun hat und wie er es eigentlich machen soll! Von dem, was er selbst bisher entworfen hat oder im Sinne trägt, gibt er uns nur das Eine bekannt, das aber niemand verstehen kann: „Es wird sich mir besonders darum handeln, an die Stelle der bisher in Bayreuth verwendeten Wandeldekorationen ein ganzes System völlig neu entworfener Kulissen zu stellen, die der neuen Inszenierung einen möglichst vorteilhaften äußeren Rahmen geben sollen.“ Wie? Hören wir recht? An Stelle der Wandeldekorationen? Diese sind von Wagner ausdrücklich gewollt und wurden von Joukowsky sehr schön verwirklicht. Und die „Kulissen“, die nun Roller an ihre Stelle setzen möchte — wer kennt sich da aus, bevor er diese Neuerung gesehen hat? — sollen der Inszenierung einen „möglichst vorteilhaften“ — nur möglichst? darf Bayreuth sich von seinem eigenen Mitarbeiter sagen lassen, daß es schwer sei, die neue Inszenierung „vorteilhaft“ zu gestalten? — sie sollen also einen „möglichst vorteilhaften äußeren Rahmen für die Inszenierung“ geben. Da die Inszenierung sich doch auf das gesamte Bühnenbild zu erstrecken pflegt, so wäre der äußere Rahmen etwa das Proszenium, der Zuschauerraum, das Festspielhaus; aber die Kulissen gehören mit zur Inszenierung und sind ein Teil des künstlerischen Gesamtbildes. Wenn Roller seiner Aufgabe malend nicht besser gerecht wird als in Worten, dann leuchtet kein guter Stern über Bayreuth. M. M.

Zur Berliner Gesamtaufführung von Draesekes „Christus".

Erwiderung auf die Antwort von Dr. Brust.

Seit Ihrer Erwiderung spukt das Wort „Draeseke-Renaissance" herum, und manchen scheint es nicht ganz wohl dabei zu sein. Zu ihrer Beruhigung darf aber gesagt werden, daß eine „Renaissance" (die nach bekanntem Beispiel ebenso schnell vorbei sein kann, wie sie vor sich ging) nicht in unserer Absicht liegt. Wir sind für schrittweises Vorgehen, für organische Entwicklung, wie sie in der seit 1926 etwa in stetigem Wachsen begriffenen und durch Aufführungsziffern zahlenmäßig nachweisbaren Draeseke-Bewegung zu erkennen ist. Wir haben Zeit und sind zufrieden, wenn da auf einen Schlag Hunderttausende überhaupt einmal etwas von Draeseke lesen oder hören, wenn die Begeisterung der Ausführenden erhalten bleibt oder wenn die Draeseke-Gesellschaft an einem Tag die für heutige Verhältnisse außergewöhnlich hohe Zahl von acht (!) Neuanmeldungen verzeichnen kann. Weit übertroffen wird natürlich unsere Erwartung, wenn sich ein großer holländischer Chor zu dem ganzen Werk entschließt, wie das im Anschluß an die Übertragung des 1. Oratoriums geschah!!

„Aus Zorn über das ungünstige Ergebnis" kann ich Sie also kaum angegriffen haben. Ich würde Sie wahrscheinlich auch nie angegriffen haben, wenn dieser Angriff so „in jeder Hinsicht ungerechtfertigt" gewesen wäre, wie Sie glauben. Über die Ursache der Polemik dürfte es kaum Zweifel geben. Sie bestand bekanntlich in einem höchst überflüssigen Seitenhieb auf mich, den Sie im Verlauf Ihrer A. M. Z.-Kritik anbrachten. Sie sagen zwar, es hätten keinerlei persönliche Momente in die Beurteilung hineingespielt. Meiner Ansicht nach geben Sie damit nur das Stichwort aus für etwas, was Sie als Schriftsteller und Bekenner in jener Kritik schwarz auf weiß geliefert haben. Denn, wenn Sie dort einen Satz, dessen Autor niemand zweifelhaft sein kann, aufgreifen und den Vorwurf „maßloser Überschätzung" konstruieren, dann haben Sie außer dem „Christus" und Draeseke noch einen dritten kritisiert, und zwar in sehr scharfer Form.

Meinen Einspruch haben Sie aber um so mehr herausgefordert, als Sie jenen Satz unter verkehrten und irreführenden Voraussetzungen gebrauchten. Mein Einführungsaufsatz trug die fette Textüberschrift „F. Draeseke und seine Christus-Trilogie" und handelte von nichts anderem. Sie sagen jetzt, ich brauche keine Reflexionen darüber anzustellen, daß Sie nur den von Ihnen gehörten, also 1. Teil des Werkes gemeint hätten. Warum in aller Welt geben Sie nicht zu, das Opfer eines Mißverständnisses geworden zu sein? Warum nehmen Sie Ihre Äußerung, man würde den „Christus" maßlos überschätzen, wenn man ihn als eines der gewaltigsten Werke bezeichne, nicht öffentlich als verfrüht zurück?

Mit Genugtuung stelle ich indes fest, daß Sie zu den Punkten 1 bis 3 meiner Darstellung nichts zu erwidern hatten. Den Lesefehler, den Sie beim 4. machten, darf ich hier berichtigen. Der „Kunstverstand" war ganz logisch und klar bei „Gliederung und Gegensätzlichkeit" ins Treffen geführt worden. Das Beispiel Moltke dürfte genügt haben, zu bekunden, daß selbst der Laie die persönliche Handschrift erkennen kann, vorausgesetzt, daß — wie ich ausdrücklich schrieb — sein Ohr dafür geöffnet und geschult ist. Es steht Ihnen natürlich frei, alle auf dem Papier erkenntlichen (und für geübte Ohren wohl auch hörbaren) Lieblingswendungen für maniriert zu halten — auch bei Brahms und Reger. Ich halte es Draeseke zugute, daß er mit diesen Dingen etwas sparsamer umging. Vielleicht erkennen manche seine Handschrift deswegen nicht auf Anhieb.

Ihre Äußerung, die Enttäuschung sei eine allgemeine gewesen, läßt sich mit Kritiken des „V. B.", der „Börsenzeitung", der „Nachtausgabe", der „Deutschen Zeitung", der „ZFM" usw. widerlegen. Der „Reichsbote" brachte sogar eine der tiefsten Abhandlungen, die je über den „Christus" geschrieben wurden. Ob Draeseke ein Stern erster oder zweiter Größe war, darüber mag ich einstweilen nicht mit Ihnen rechten. Wir haben ja vorerst noch in den greifbaren Dingen reinen Tisch zu machen. Das dürfte klar geworden sein.

Dr. R. Roeder, Berlin.

Zusatz des Herausgebers: Herr Dr. Bruſt führt in ſeiner Erwiderung, die er unter dem Titel „Kritik der Kritik" in Nr. 20 der „Allgemeinen Muſikzeitung" zum Abdruck bringt, aus, daß ich „unter Außerachtlaſſung jeder journaliſtiſchen Pflicht die Erwiderung in verkürzter Form" gebracht hätte. Ich ſtelle dazu feſt, daß ich ihm unterm 9. April ſchrieb, daß ich „gerne bereit bin, ſeine Erwiderung zu bringen, jedoch unter Weglaſſung des letzten Abſatzes, der ja inhaltlich von dem Streit um Draeſeke abſchweift und perſönliche Vorwürfe bringt". Wir wollen der Sache dienen. Ich habe ebenſo wie Herrn Dr. Bruſt auch Herrn Dr. Roeder eine Reihe perſönlicher Anwürfe in ſeinen Ausführungen geſtrichen und ich bin überzeugt, daß darin alle Leſer mit mir einig gehen, daß die perſönlichen Gegenſätze zwiſchen Dr. Bruſt und Dr. Roeder nicht mit dem Kampf für oder wider Draeſeke zu vermengen ſind. Dieſe Form des Kampfes mag in Berlin vielleicht Brauch ſein. Wir außerhalb Berlins werden uns von dieſer Form freihalten. Guſtav Boſſe.

Schlußwort zu der Auseinanderſetzung über meinen Berliner Vortrag.

Außer Herrn Dr. Baum, der in dieſer Zeitſchrift mir antwortete, haben in „Muſik und Volk", der Zeitſchrift des Reichsbundes „Volkstum und Heimat" Herbert Juſt im 3. Heft und nunmehr ausführlicher Bernhard von Peinen im 4. Heft ſich zu meinem Vortrag geäußert. An Herrn Dr. Juſt ſandte ich einen Brief, in dem ich ihn aufforderte, in der gleichen Zeitſchrift über die gegen mich beliebte Tonart ſein Bedauern auszuſprechen. Stattdeſſen kommt der Artikel von B. von Peinen, der dieſe Tonart womöglich noch übertrumpft, aber doch verſucht, auf Einzelheiten einzugehen. Er redet dabei nicht nur von einer „oberflächlichen und ſchludrigen Art und Weiſe" meiner Angriffe, wobei er Druckfehler hervorhebt, die ſich ohne weiteres ſelbſt korrigieren, ſondern auch von „böswilligen Verfälſchungen". Jeder Leſer kann aber ohne weiteres ſehen, daß dies eine verläumderiſche Behauptung iſt, nur darauf berechnet, mein verantwortungsbewußtes Eintreten für die deutſche Muſikkultur zu diskreditieren. Herr von Peinen will nämlich nicht gelten laſſen, daß ich die Erwähnung von Klavierſonate und Streichquartett im Proſpekt des „Arbeitskreiſes für Hausmuſik" als nur dekorativ bezeichnet habe. Wie recht ich damit habe, weiß er ſelbſt am beſten. Nach einer Reihe von Darlegungen, die leider ſtark mit Verdrehungen und Beſchimpfungen durchſetzt ſind, (es würde einen ganzen Aufſatz erfordern, alles richtigzuſtellen, aber ich brauche nur auf meinen Vortrag ſelbſt zu verweiſen), kommt er ſelbſt zur Feſtſtellung: „Unſer Anliegen iſt überhaupt nicht die Förderung einer Muſikkultur". Damit ſagt er das, worauf hinzuweiſen ich für meine Pflicht gehalten habe, und beſtätigt die Richtigkeit meiner Ausſagen. Wenn er fortfährt: „Uns geht es allein um den deutſchen Menſchen", ſo ſcheint ſeine Meinung zu ſein, daß die deutſche Muſikkultur nicht um den deutſchen Menſchen ginge. Jedenfalls iſt leider ſeine Antwort: „Wider die Anwürfe von Herrn Profeſſor Dr. Karl Haſſe aus Tübingen" nur zu ſehr geeignet, meine in Berlin ausgeſprochenen Beſorgniſſe und Hinweiſe zu beſtätigen. Karl Haſſe.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Friedrich Gottlob Fleiſcher: „Das Orakel", Operette von Gellert 1771 (Braunſchweig).

Konzertwerke:

Hugo Diſtler: „Ewiges Deutſchland", Kantate (Lübeck).

Fritz Schulze: Toccata für Orgel (Deſſau).

H. Grabner: „Gewohnt, getan", Männerchor (Halle)

H. R. F. Wilke: „Zeitvolk", Chorwerk (Kaſſel).

Conrad Beck: Oratorium nach Angelus Sileſius (Baſel).

Max Reger: Andante für Streichquintett und Andante grazioso f. Flöte u. Klavier (Weimar).

Hermann Ambroſius: Variationen für Orch. (Deſſau).

Heinrich Kaminski: Kanon für Violine und Orgel (Bielefeld).

J. W. Müller: Sieben deutſche Tänze u. Fuge (Reichsſender Leipzig).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

RICHARD STRAUSS-FESTWOCHE IN BADEN-BADEN

vom 6. bis 13. Juni 1934.

Von Elsa Bauer, Baden-Baden.

Das erste Orchesterkonzert galt zwei Jugendwerken des Meisters, Bläserserenade und der sinfonischen Dichtung „In Italien", die einen Liederzyklus, von Julius Patzak gesungen, umrahmten. Zu allem Kostbaren, was der Meister späterhin bewußt sah und in seinen Spätwerken künstlerisch niederlegte, sind die Anfänge und Grundgedanken, das Kolorit schon in dieser Bläserserenade und in der ersten größeren Sinfonie zu finden. Herbert Albert schien bei diesen Werken in seinem Element. Er musizierte mit jugendlich begeisterter und dabei doch beherrschter Intensität, mit einer Freude am Klang, die doch Form und Maß hielt. Julius Patzak war den Liedern, dem romantischen Ständchen, volksliedhaften „Du meines Herzens Krönelein", dem hinreißenden Schwung der „Cäcilie", der Ausgelassenheit in „Schlagende Herzen" und den von Lyrik getragenen Gesängen über Abendgänge, Sehnsucht und Heimkehr ein beglückender Gestalter. Die gesund gewachsene, in allen Lagen klingende Stimme, ist nur mit soviel Technik belastet, daß das Organ frei strömen kann. Jedes Lied stand in der Ausgeglichenheit des Tones, der Musikalität des Empfindens als etwas Selbständiges da, ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk.

Gedanklich ausgefeilt und bis ins Letzte gefühlt erklangen am zweiten Orchesterabend die Werke des älteren Strauß. Es war ein Genuß, dem von sprühenden Leben durchpulsten „Don Juan", der in bewundernswertem Farbenrausch musikalisch gebannten Exotik in „Salomes" Tanz, den geistreichen Capriolen eines „Till Eulenspiegel" und der quirlenden und launigen „Burleske" zuzuhören.

Zwei Musiker von sicherem Können, Zuverlässigkeit der Beherrschung des zu interpretierenden Werkes hatten sich für die Wiedergabe der Burleske zusammengefunden. Carmen Sendel und Herbert Albert. Mit einer fast männlichen Kraft, die man der zarten Gestalt kaum zutraut, spielte jene dieses schwierige Opus übermütig, glitzernd, romantisch verträumt und grazil, vom Orchester und Alberts unbeirrbarem musikalischen Feingefühl getragen, unterstützt und rhythmisch geführt.

Den Orchesterkonzerten war ein Gastspiel des Karlsruher Staatstheaters mit „Arabella" vorangegangen. Die Aufführung war unter Klaus Nettstraeter sorgsamst vorbereitet und wurde von der Darstellerin der Titelpartie, Else Schulz, getragen. Eine Sängerin von starker Intelligenz und naturgewachsener Musikalität, bot sie als Arabella eine Krinolinen-Schönheit von mädchenhaftem Liebreiz und hohem Adel, während die modulationsfähige Stimme jeden Ausdruck der Empfindung wiedergab. Else Blank in der sehr heiklen Rolle des als Buben verkleideten Mädels stand ihr ebenbürtig zur Seite, und alle anderen Partien waren aufs Beste besetzt mit guten Durchschnittsleistungen. Klaus Nettstraeter zauberte ein musikalisches Straußgemälde mit Klangsinn, ließ den Stimmen ihr Recht oder unterstützte sie klug durch das sehr sauber und tonschön spielende Karlsruher Orchester.

GRÜNDUNGSKONZERT DER NIEDERSÄCHSISCHEN MUSIK-GESELLSCHAFT IN BRAUNSCHWEIG.

Von Ernst Stier, Braunschweig.

Das Bestreben der Regierung, beim Auf- und Ausbau des Dritten Reiches die Kunst als wesentlichen Faktor zu beteiligen, fand besonders im Nordwesten Deutschlands freudige Zustimmung. Die in den Mooren gefundenen wunderbaren Luren beweisen eine Pflege der Musik, die Griechenland und Rom erst 2000 Jahre später ausbauten; neuere Forscher behaupten sogar, daß hier die Geburtsstätte der gesamten Geisteskultur liegt; in der Musik haben unsere Landsleute jedenfalls die Führerrolle bis heute behauptet. Vor Jahresfrist verbanden sich Musiker und Gelehrte Niedersachsens, das von den Vätern ererbte reiche Kulturgut zu erwerben, um es zu besitzen, d. h. dem Volke näherzubringen, ohne darüber die Forderungen des Tages und Fortschrittes, also die Unterstützung junger, schaffender Künstler, zu vernachlässigen. In Anbetracht der stolzen Überlieferungen, wie der vorhandenen Mittel wählte man Braunschweig als Mittelpunkt und Sitz der stillen, emsigen Arbeit, die als Frucht bald wertvolle Schätze veröffentlichen konnte. Als unerschöpfliche Fundgrube erweist sich die Wolfenbüttler Bibliothek, von der jeder Forscher mit „Rolands Schildträger" bekennen wird: „Wer suchen will im wilden Tann, manch Waffenstück noch finden kann: Ist mir zuviel gewesen."

Das erste Auftreten in breitester Öffentlichkeit glich einem Rechenschaftsbericht des Vorstandes

über die geleistete Arbeit und wurde nach Inhalt und Wiedergabe der Werke zum vorbildlichen Beispiel für die Lösung weiterer Aufgaben; die eigenartige Vortragsfolge war durch die bis jetzt veröffentlichten Kompositionen und den lehrhaften Zweck der Veranstaltung bestimmt, verzichtete also auf die übliche Durchführung der Steigerung eines bestimmten Grundgedankens. Einleitend schilderte der Vorsitzende der Musikgesellschaft Dr. Fritz Pauli, vom Reichssender Hamburg, die ehemalige Pflege der Tonkunst in Niedersachsen, die wieder aufgenommen werden müsse. Oberstudiendirektor Dr. Wolter, der rührige Landesleiter der Nationalsozialistischen Kulturvereinigung, führte diesen Gedanken weiter aus, betonte die außergewöhnlichen Schwierigkeiten, begrüßte die Ehrengäste, besonders den Ministerpräsidenten Klagges und die zahlreichen auswärtigen führenden Persönlichkeiten, dankte schließlich den Künstlern und Arbeitsgemeinschaften, namentlich dem soeben vom Reichsminister Dr. Goebbels zum Präsidenten des Deutschen Bühnenvereins berufenen Intendanten Oskar Walleck, der alle Kräfte des Landestheaters zur Verfügung gestellt hatte, dem Direktor der „Braunsch. Singakademie“ Willi Sonnen und der Musikabteilung des Reichssenders Hamburg, die alle durch ihre volle Hingabe die Aufführung ermöglichten.

An der Spitze stand die Suite (a-moll) für Flöte und Streichorchester von G. Ph. Telemann, dem Magdeburger Zeitgenossen des leuchtenden Zweigestirns Bach-Händel, mit dem er aber nicht verglichen werden darf; weil sein glatter, formvollendeter, dem französischen Geschmack sich nähernder Stil für die fehlende Tiefe der Gedanken und ihrer künstlerischen Steigerung nicht entschädigt. Kammermusiker O. Wolf, von dem Streichkörper der Landestheaterkapelle stilsicher begleitet, gewann durch seinen weichen, seelenvollen Ton, glänzende Technik und edlen Vortrag dem Stück viele neue Freunde. Das von Dr. G. Bittrich wieder aufgefundene, von unserm Operndramaturgen Dr. W. Donat bearbeitete Singspiel „Das Orakel“, eine Operette von Herrn Professor Gellert, in Musik gesetzt von dem Braunschweiger Organisten und Kammermusiker Fr. Fleischer (1771), ist eine liebenswürdige Bagatelle, die in glücklicher Stunde entstand und wahrscheinlich für ein Hoffest bestimmt war, bei dem namentlich im Tanz fürstliche Familienmitglieder mitwirkten. Inhalt und Form erinnern an die damaligen Schäferspiele, unser Bühnenbildner Hans Fitzer verstärkte den Eindruck durch die Einrichtung der Szene, für welche Gemälde Watteaus als Muster gedient hatten. G. Maaß, Kapellmeister am Reichssender Hamburg, erwies sich wie in der vorigen Nummer als erfahrener Dirigent, der sich in den Geist der Werke rasch einfühlt, ihre Schönheiten in das günstigste Licht stellend. Unsere ersten Opernkräfte: L. Schrader, B. Sturmfels, A. Weikenmeier und E. Köster lösten die Aufgaben spielend leicht. Der in Berlin lebende Lüneburger H. Kammeier verband in der „Kleinen Osterkantate“ die Vergangenheit mit der Gegenwart, denn er benutzte Melodien aus Gesangbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts, in den 6 Sätzen als cantus firmus für die nach den Regeln des Kontrapunktes und der heutigen Technik der Stimmführung aufgebauten Gebilde, die sich inhaltlich von dem strengchristlichen Dogma dem allgemein menschlichen Seelenleben näherten. Der weitern Verbreitung stehen die gesanglichen Schwierigkeiten im Wege, denn nur erstklassige Vereine können die Wiedergabe unternehmen. Willi Sonnen setzte sich mit seiner „Singakademie“ für dieselbe ein und errang ihr lauten, dankbaren Beifall und krönte den bedeutungsvollen Abend. Die zweite Tagung wird in Hamburg, die dritte in Bremen stattfinden.

34. REICHSKIRCHENGESANGSTAG IN DESSAU UND ZERBST

26.—28. Mai 1934.

Von Hans-Georg Bonte, Dessau.

Der seit über 50 Jahren bestehende Verband evangelischer Kirchenchöre in Deutschland, der zum letzten Male 1909 in Dessau weilte, hielt unter starker Beteiligung aus dem ganzen Reiche seine 34. heute Reichskirchengesangstag genannte Jahreshauptversammlung ab. Schon die Eröffnungsversammlung im Festsaal „Altes Theater“ zu Dessau legte das Grundmotiv der Veranstaltung fest, die nicht als Musikfest im üblichen Sinne aufgezogen war, sondern die Wechselwirkungen zwischen einer volkhaft geschlossenen Glaubensgemeinschaft und der diese zusammenschließenden Kräfte bergenden Welt der protestantischen Kirchenmusik, in Sonderheit des Chorals, klarlegen und vertiefen sollte. Dieser im wesentlichen liturgische Gesichtspunkt kam nicht nur in der Begrüßungsansprache des Reichsobmannes des Verbandes evangelischer Kirchenchöre Oberlandeskirchenrat Dr. Mahrenholz zum Ausdruck, sondern auch in den Worten des Kantors Strube, der als Vertreter des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Abtl. Chorwesen, erschienen war, und aller übrigen Redner; er wurde musikalisch sinnfällig gemacht durch die Verwendung der hierorts ungebräuchlichen gesungenen Liturgie und des sogen. Wechselchorals zwischen

Chorgruppen und Gemeinde. Die künstlerischen Veranstaltungen setzten mit einem Festabend in der St. Johanniskirche ein, der eine der weiteren Aufgaben der Reichskirchengesangstage, die kirchlich-musikalischen Kräfte eines ganzen Bezirkes zu gewaltigen Massenwirkungen zusammenzufassen, in dem Zusammenschluß von über 400 Dessauer Sängern bereits vorbildlich verwirklichte und einen gewissen Höhepunkt des Festes bildete. Um seine Leitung machte sich der Anhaltische Landeskirchenmusikdirektor Prof. Gerhard Preitz verdient, dessen hingebungsvolle Vorarbeit im Verein mit der schöpferischen und nachschöpferischen Kraft seiner Musikerpersönlichkeit der ganzen Veranstaltung ihren Stempel aufdrückte. Als Einleitung hörte man die Uraufführung, die Orgel-Toccata über den Choral „Komm heiliger Geist, Herre Gott" des Dessauer Musiklehrers Fritz Schulze, die sich als ein hervorragend gekonntes, den geistigen Inhalt der Vorlage sehr glücklich auslegendes Werk von allerdings noch nicht sehr ausgeprägter persönlicher Eigenart darstellte. Auch die übrigen Programmnummern standen mit Ausnahme der abschließenden Bachkantate: „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" im Zeichen eines Querschnittes durch das an bedeutenden Begabungen reiche Musikleben Anhalts in Vergangenheit und Gegenwart; ich nenne hier nur den „Barmherzig"-Chor aus des ehemaligen Dessauer Hofkapellmeisters Friedrich Schneider (1786—1853) früher viel aufgeführtem Oratorium: „Das Weltgericht", das in der schlichten Zartheit seiner klassisch-frühromantischen Eigenart auch heute noch zu fesseln weiß, die glanzvolle Leuchtkraft von August Klughardts (1847—1902) Festmotette „Heil dem Haus" und die bereits spätromantische Wirkungen vorwegnehmende Choralfantasie für Orgel „Jesu meine Freude" des Dessauer Orgelmeisters Richard Bartmuß (1859—1910), von dem blinden Organisten Franz Ackermann mit virtuoser Kunst vorgetragen. Der folgende Sonntag brachte nach der Blasmusik vom Turm der Schloßkirche von St. Marien-Dessau mit Turmsonaten und Intraden von Pezelius, Gottfried Reiche und Friedrich Schneider einen stimmungsvollen Festgottesdienst in der gleichen Kirche, dessen kirchenmusikalischer Höhepunkt die Aufführung der Festkantate für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Gerhard Preitz bildete. Der sehr markante Ausdrucksstil des Komponisten, der glückliche Synthese zwischen neuromantischem Farbreichtum und klassischem Form- und Kraftgefühl darstellt, lebt sich hier ungemein überzeugend aus. Anschließend begab man sich in Sonderzügen nach Zerbst, dem mitteldeutschen Rothenburg, wo in der barocken Schloßkapelle ein historisches Konzert stattfand, das ein sehr gepflegtes Programm ohne hervorstechende Eigenart bot. Die etwas altersschwache Orgel ist für den farbigen Ausdrucksstil Buxtehudes (Präludium und Fuge D-dur) wenig geeignet, besser schon für die klassische Klarheit J. S. Bachs (Trio Sonate Es-dur). Johannes Ernst Köhler zeigte hier eine sehr formbewußte, gesunde Technik des Orgelspiels. Daneben hörte man noch Violinvorträge von J. S. Bach und Fr. Rust durch den begabten Erich Kindscher-Leipzig sowie Sopran- und Baßlieder, für die wie am Vortage Ilse Helling-Rosenthal-Leipzig und Hans Fest-Leipzig ihre reife Kunst einsetzten. Den Höhepunkt dieses Tages bildete das 2. Anhaltische Landeskirchenmusiktreffen in der schönen Nikolaikirche zu Zerbst, dessen allzu umfangreiches Programm durch die fehlenden Probemöglichkeiten ein wenig beeinträchtigt wurde, vor allem bei den sehr schwierigen Teilen aus der 16stimmigen Messe des in Zerbst 1736 geborenen Carl Fasch, ein Werk, das harmonisch und satztechnisch ganz außerordentlich zu fesseln weiß. Weit besser gelangen das im Herbst in Dessau uraufgeführte Tedeum nach D. Martin Luther von Gerhard Preitz und der 100. Psalm seines Vaters Franz Preitz. Die von einem Jugendsingchor vorgetragene Uraufführung der Choralkantate „Ich will dich lieben meine Stärke" zeigte eine etwas schulmäßig gearbeitete kontrapunktische Umspinnung des motettenmäßig gehaltenen Chorkörpers durch Soloinstrumente. Wertmäßig ähnlich scheint das zweistimmige Chorlied: „Das walte Gott, der helfen kann" von Günther Schmidt (geb. 1908 in Zerbst). Einleitend hatte Prof. Preitz J. S. Bachs Präludium und Fuge in Es-dur meisterhaft zum Vortrag gebracht. Im Rahmen dieses Konzertes wurde eine bereits aus dem Jahre 1387 stammende, durch bauliche Rücksichten 200 Jahre zum Schweigen verurteilte Glocke als Adolf Hitler-Glocke neu geweiht. Das Abschiedssingen auf dem Schloßhof wurde durch eine Rede des Herrn Reichsstatthalters Hauptmann a. D. Loeper bedeutsam, der auf das Werk Adolf Hitlers hinwies, das dem deutschen Volk wieder Kraft zum Singen gegeben habe. Den Ausklang in Dessau bildete am nächsten Tage eine Morgenfeier in St. Marien; weiter wurde den Teilnehmern eine Ausstellung in der Landesbücherei gezeigt, die wertvolle Inkunabeln sowie Originalhandschriften anhaltischer Musiker enthielt und mit der berühmten Spieluhr aus dem Dessauer Schloß, für die Bach selbst einige Kompositionen geliefert haben soll, einen besonderen Anziehungspunkt bieten konnte. Alles in allem hinterließ das Fest eine sehr nachhaltige Wirkung, die einer neuen Belebung unserer deutschen Kirchenmusik dienlich sein möge.

DIE MUSIKALISCHEN VERANSTALTUNGEN DER ERSTEN REICHSTHEATERFESTWOCHE DRESDEN 1934.

Von Gerhart Göhler, Klotzsche b. Dresden.

Mit einer erregenden, eindrucksstarken „Tristan"-Aufführung in der Staatsoper Dresden begonnen, mit einer festlichen „Meistersinger"-Aufführung im gleichen Hause beschlossen, hat die auf die Veranlassung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda von den Sächsischen Staatstheatern in Dresden durchgeführte 1. Reichstheaterfestwoche sich (und zwar überwiegend, was die Veranstaltungen im Opernhaus betrifft) als würdige Zusammenfassung deutscher Theaterkunst dargestellt. Ausgezeichnet durch die Anwesenheit des Reichskanzlers Adolf Hitler bei den Aufführungen von „Tristan" und „Peer Gynt" und durch Besuche der Reichsminister Dr. Goebbels, v. Blomberg, Dr. Gürtner, Rust, Schwerin v. Krosigk hat diese erste große Veranstaltung des neuen Deutschland auf dem Gebiet der Bühnenkunst den Ernst und den Weitblick, die fördernde Begeisterung unter Beweis gestellt, mit der — im Gegensatz zu früheren Zeiten — die maßgebenden Stellen des Reiches und der Länder die kulturellen Belange jeder Art unter ihren Schutz zu nehmen und zu fördern gewillt sind.

Es wäre unbillig, hier, wo eine Beschränkung auf die Besprechung der Opernaufführungen der Festwoche selbstverständlich ist, ausführlich darzustellen, warum diese Festwoche ihre besonders hervorzuhebenden Eindrücke vorwiegend mit den Aufführungen der Staatsoper — nicht des Schauspiels — geben konnte: neue Gesichter, neue Gestalter, die gegen früher gänzlich veränderte Arbeitsweise der Staatsoper sicherten — im Zusammenhang mit einer fast durchweg glücklichen Auswahl der Werke — den musikalischen Veranstaltungen der Festwoche von vornherein das besondere Interesse nicht nur der auswärtigen, nein auch der einheimischen Besucherkreise.

Die verhältnismäßig kurze Vorbereitungszeit der Festwoche brachte es mit sich, daß die Veranstaltung als Ganzes — von einzelnen Gastspielen führender deutscher Bühnenkünstler abgesehen — eine speziell Dresdner Angelegenheit war und blieb; die Frage taucht auf, ob eine künftige Reichstheaterfestwoche, die nach dem Willen ihrer Veranstalter in jedem Jahr an einem anderen Orte stattfindet, nicht den Gedanken des Festspiels in Zukunft in dem Sinne abzuwandeln hätte, daß zwar die Bühnen der Feststadt den Hauptanteil der zu veranstaltenden Aufführungen bestreiten, daß aber über diesen Anteil von etwa zwei Dritteln der Aufführungen hinaus, die führenden Bühnen des Reiches Gesamtgastspiele absolvieren, die dadurch erst die Festwoche wirklich zur Reichstheaterfestwoche im Sinne ihrer Veranstalter machen. (In Dresden fand nur ein Ensemblegastspiel des Nationaltheaters Weimar mit Schillers „Kabale und Liebe" statt und es bestehen keine Zweifel, daß dieses Gastspiel eine Verbindlichkeit und freundschaftliche Geste, nicht eine künstlerische Notwendigkeit gewesen ist.)

Wie dem indessen sei, die Opernaufführungen der Reichstheaterfestwoche haben, dank einer vorbildlich neuen, in ihren Auswirkungen tief beglükkenden Arbeitsweise der gegenwärtig leitenden Männer der Staatsoper ein nicht allein äußerlich repräsentatives, sondern auch künstlerisch ungewöhnlich gehaltvolles Zeugnis für deutsches Theater und deutsche Musik abgelegt. Nicht nur, daß von der gegenwärtig sich vollziehenden, sehr weit gehenden Neubildung des Ensembles kaum etwas zu verspüren blieb, nicht nur, daß in den Aufführungen verschiedenster Art ein einheitlicher künstlerischer Wille, ein hoher Geschmack und unerhörte Disziplin neben fanatischem Arbeitswillen sich bekundeten: von der berechtigten Frage nach der versäumten Aufführung einer Oper von Mozart abgesehen, wirft das Progamm des Opernhauses und seine Durchführung keinerlei grundsätzliche Fragen auf. Das Fehlen einer Mozartaufführung freilich kann nicht (auch nicht mit dem an sich verständlichen Verlangen und mit der mangelnden Möglichkeit gründlicher Vorbereitung) entschuldigt werden; sie mußte ermöglicht werden, sie hätte ermöglicht werden können, denn von den Aufführungen von „Rosenkavalier" und „Arabella" (so ungern man diese festliche, ja vielleicht die festlichste Aufführung der Festwoche zwar vermißt hätte) hätte ganz sicherlich eine (besonders wenn man die darauffolgenden Aufführungen der Richard - Strauß - Woche denkt) entfallen können, wenn nicht an Stelle von Händels „Julius Caesar" im Festspielhaus Hellerau eine Aufführung der „Zauberflöte" hätte ermöglicht werden können. Denn Händels „Julius Caesar" (unter der Leitung von GMD Karl Böhm mit Paul Schöffler und mit Maria Cebotari ein musikalisch interessanter, durch Strobachs phantasievolle künstlerisch hochbedeutende Entwürfe der Kostüme auch bildlich bezwingender Abend) blieb doch in seiner Gesamtwirkung hinter den Hellerauer Aufführungen der Vorjahre (vor allem hinter „Alkestis") weit zurück; der doppelte Stilbruch zwischen dem Stoff und der Inszenierung, zwischen der Inszenierung und dem Festspielraum wiegt so schwer, daß diese Aufführung wenig nachhaltig in der Erinnerung lebt.

„Alkestis", „Oberon", „Fidelio" waren

neben den beiden Strauß- und den Wagner-Aufführungen die übrigen Werke der Feſtwoche; von ihnen bezwang die „Alkeſtis“ von Gluck (im Feſtſpielhaus Hellerau) erneut durch die muſikaliſche Leitung Kutzſchbachs, durch Schums Inſzenierung und durch die großartige Marta Fuchs (Alkeſtis): ihre Alkeſtis iſt eine Geſtalt, die man nicht vergißt.

Im „Fidelio“ (Inſzenierung Schum) bezwingt vor allem Karl Böhm durch die großartige, dramatiſch und ſinfoniſch in gleicher Weiſe geſchloſſene muſikaliſche Leitung des Werkes und der im Zwiſchenakt geſpielten dritten Leonoren-Ouvertüre; zu ſolcher muſikaliſcher Höchſtleiſtung hatte Adolf Mahnke Szenenbilder geſchaffen, die ſchon allein dieſe „Fidelio“-Aufführung ſehenswert machen; als Fidelio erwies Marta Fuchs wie ſtets ihren künſtleriſchen Ernſt, ihr hervorragendes Können und das große Stilgefühl, ohne daß die geſangliche Leiſtung reſtlos überzeugt und das Experimentemachen mit dieſer Stimme (Sieglinde!) ſich fortzuſetzen empfiehlt.

Strauß dirigierte ſelbſt ſeine „Arabella“; das Werk — in einer großen Anzahl von Wiederholungen etwas in ſeiner Wiedergabe verblaßt — erſtand durch ihn (und durch Jergers Mandryka) faſt in dem Glanz der von Krauß (Wien) geleiteten glanzvollen Uraufführung des vorigen Jahres. — Über den „Roſenkavalier“ (von deſſen Neueinſtudierung unter Karl Böhm ich nur einzelne Szenen hören konnte), wird in dem Bericht über die Strauß-Woche Näheres mitgeteilt.

Träger der Wagner-Abende waren vorwiegend Gäſte: Maria Müller (Evchen) und Wilhelm Rode (Hans Sachs) in den „Meiſterſingern“; Marg. Kloſe (Brangäne), Gunnar Graarud (Triſtan) und Rode (Kurwenal) im „Triſtan“; Lilly Hafgren-Dinkela, die die Iſolde gaſtweiſe ſang, iſt der Staatsoper Dresden vom nächſten Jahr an verpflichtet; ein Gewinn, was das Darſtelleriſche und die künſtleriſche Perſönlichkeit, ein Problem was (geſanglich) die vorgeſehene Arbeit auf lange Sicht betrifft, denn es ſind mehr als ohrenfällige Grenzen und Begrenzungen (Unhörbarkeit des Liebestodes!) der Stimme ganz zweifellos ſchon vorhanden. Von Dresdner Kräften ſind Kremers David (eine in jeder Hinſicht vorbildliche Leiſtung) und Plaſchkes Marke beſonders zu nennen; die Frage erhebt ſich, warum nicht Plaſchke — der Sachs! — in dieſer Feſtwoche auch dieſe Partie ſingen durfte, mit deren Geſtaltung er beglückt, wo Wilhelm Rode intereſſiert und bezwingt. Zwei Künſtler, zwei künſtleriſche Erlebniſſe: und doch iſt nicht der geringſte Zweifel, daß Plaſchke, warum Plaſchke — nicht nur in Dresden — der Vorzug zu geben war: Plaſchke ſteht über den Dingen, während Rode (bei aller Geſchloſſenheit ſeiner künſtleriſchen Leiſtung) noch in der Entwicklung ſteht. Bleibt: das Orcheſter, Böhm und Kutzſchbach. Die leidenſchaftliche Hingabe Böhms, der künſtleriſche Ernſt Hermann Kutzſchbachs, der Fanatismus aller Beteiligten, das herrliche Orcheſter — man kann einem Künſtler wie Knauer (Pauke) ſtundenlang zuſehen und man iſt außer ſich vor Entzücken — dazu die trefflichen Chöre (Pembaur, Hintze): all das ſchuf die Vorausſetzungen für den großen künſtleriſchen Rang der Opernaufführungen, mit denen die Dresdner Staatsoper ehrenvoll vor Deutſchland, vor der Welt beſtanden hat.

Eine Feſtveſper in der Kreuzkirche, Feſtaufführungen in der Katholiſchen Hofkirche boten ſtarke Eindrücke anderer Art. Mauersberger (ich ſchrieb ſchon im letzten Bericht über die ungeheure Arbeitsleiſtung des Kreuzchors) brachte die „Deutſche Motette“ von Strauß (eines der ſchwierigſten kirchenmuſikaliſchen Werke) und zwei Motetten von Schütz vorbildlich zu Gehör; Karl Maria Pembaur führte mit der Kapelle der Staatsoper und dem Staatsopernchor in der katholiſchen Hofkirche die d-moll-Meſſe von Bruckner auf.

DIE DRESDNER RICHARD-STRAUSS-WOCHE 1934.

Von Gerhart Göhler, Klotzſche b. Dresden.

Von den Veranſtaltungen der deutſchen Opernbühnen zum 70. Geburtstag von Richard Strauß wurde die Richard-Strauß-Woche in der Staatsoper Dresden ausgezeichnet durch die perſönliche Anweſenheit des Komponiſten an ſeinem Ehrentage ſelbſt. In einer Feier im Opernhauſe (in der die Ernennung von Strauß zum Ehrenmitglied der Sächſiſchen Staatstheater, zum Ehrenmitglied der Deutſchen Bühnengenoſſenſchaft und zum Ehrenbürger von Dresden bekanntgegeben wurde) ſah ſich der Jubilar gefeiert und ausgezeichnet von dem geſamten muſikaliſch und künſtleriſch intereſſierten Dresden, dem er durch drei Jahrzehnte intenſiver Förderung ſeiner Kunſt verbunden iſt wie keiner anderen deutſchen Stadt.

Die Feſtwoche brachte Aufführungen von „Salome“, „Roſenkavalier“, „Ariadne“, „Frau ohne Schatten“ und „Arabella“. Die kürzlich ſtattgefundene Neueinſtudierung des „Roſenkavalier“ bildete den Auftakt und Schluß der Feſtwoche; Karl Böhm, der muſikaliſche Leiter dieſer Aufführungen, iſt ein hinreißender Dirigent der großen Enſembleſzenen, von denen man

die des zweiten Aktes in Dresden seit Jahren so nicht gespielt und spielen gehört hat, denn auch die szenische Belebung durch Hans Strobach (der allerdings an die alten Dekorationen gebunden war) sucht hier in Dresden ihresgleichen. Vieles in dieser „Rosenkavalier"-Aufführung nimmt Karl Böhm im übrigen sehr breit; erschwerend kommt außerdem hinzu, daß von der trefflichen Sophie von Maria Cebotari abgesehen, eigentlich allen Trägern der großen Partien Entscheidendes für die Rollen fehlt: Marta Fuchs mußte befremdend von ihrem vorbildlichen Oktavian zur Marschallin hinüberwechseln, den Oktavian gab Margarete Teschemacher gesanglich blendend, nur eben im Wesen schon allzu heroinenhaft.

Strauß selbst leitete im Rahmen der Festwoche zwei Aufführungen seiner „Frau ohne Schatten"; man kennt von früheren Aufführungen seine besondere Liebe gerade für dieses Werk, die sich in einer vorbildlich mühelosen Interpretation der Partitur bekundet; dem Werk wird derart alles Schwere genommen und ein kristallener, klarer Charakter gegeben. Die Besetzung mit Plaschke (ein Barak, der alle Wünsche erfüllt), Eugenie Burkhardt, Elsa Wieber und Taucher ist die von früher bekannt gewesene; die Titelrolle singt jetzt die neuverpflichtete Lilly Hafgren-Dinkela, eine Darstellerin, deren Bedeutung nur an den größten Maßstäben (Eva v. d. Osten etwa) zu messen ist, die aber gesanglich dem Dresdner Maßstab nicht mehr genügt. „Ariadne" und „Salome" (mit Violetta de Strozzi als Gast) unter Dr. Karl Böhm und „Arabella" unter Kutzschbach ergänzten das Programm der Festwoche. Für die nächste Spielzeit ist neben der im Frühjahr stattfindenden Uraufführung der neuen Oper von Strauß „Die schweigsame Frau" eine Neuaufführung der „Elektra" vorgesehen.

KAMMERMUSIKFEST AUF SCHLOSS ELMAU.

Von Oscar von Pander, München.

In der Pfingstwoche erklangen die schönsten Werke unserer großen Meister für Klavier und Streichquartett auf der Elmau. Wer das Glück hatte, in der gelösten Stimmung dieser köstlichen Umgebung diese Tage mitzuerleben, wird sich mit Freuden ihrer erinnern. Aufnahmefähiger als sonst in den städtischen Konzertsälen kann sich hier der Hörer den Weihestunden großer Musik hingeben, wo er nicht durch des Alltags Hast und Unruhe von der Sammlung auf inneres Erleben abgezogen, sondern durch die ganze Atmosphäre des Schloßes schon darauf hingewiesen wird. Ein herrlicher Rahmen schon der akustisch vortreffliche Saal des Schloßes, angesichts der gewaltigen Wettersteinwand, die ernst über das Grün der Waldhänge und der blumenübersäten Wiesenmatten herniederschaut. Am schönsten wirken in dieser wundervollen Welt die großen deutschen Klassiker und unter diesen wieder vielleicht am stärksten Mozart und Schubert. In ihrer Kunst triumphiert das einfach Schöne immer über alles Problematische. Und wo fände diese seelische Einstellung einen stärkeren Widerhall, als auf der Elmau, die ja auch des Lebens Schwierigkeiten und Verkrampfungen dadurch zu lösen strebt, daß die komplizierten Versuche des Daseins auf einen einfacheren Nenner gebracht werden!

Höhepunkte der Darbietungen wurden daher Schuberts Streichquintett in C-dur und namentlich sein herrliches d-moll-Streichquartett. Das Wendling-Quartett hatte sich dieser und der übrigen Streichmusik angenommen und sie meisterhaft zur Aufführung gebracht. Ein außerordentlich kultiviertes, glänzend aufeinander abgestimmtes Spiel. Prachtvoll gelangen auch die Beethoven-Quartette F-dur, op. 59 und a-moll, op. 132 (mit der Danksagung des Genesenden), die das Tiefenschauen des einsamen Meisters in einer formal ausgezeichneten Geschlossenheit zum Ausdruck brachten. Tonlich warme und stilistisch schwere Ausführung zeichnete auch die Quartette von Haydn (op. 76 in G-dur), Mozart (F-dur, K. V. 590) und Schumann (a-moll, op. 41) aus, deren Wiedergabe größte Freude bereitete.

Zwei Klavierabende bot Wilhelm Kempff, die als Hauptwerke die gewaltigen Beethoven-Sonaten op. III und die Appassionata aufs Programm gesetzt hatten, letztere in einer ungeheuer gesteigerten, wahrhaft aufwühlenden Wiedergabe. Die Fähigkeit dieses großen Pianisten, in köstlich gelöster Art, wie improvisierend am Klavier zu musizieren, kam in der poetischen Interpretation von Schumanns C-dur-Phantasie zum Ausdruck, seine innige Verbundenheit mit Bach — in der geistvoll unterschiedlichen Behandlung der Spieltechnik, die er den im Charakter so verschiedenen Praeludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier in cis-moll und Cis-dur angedeihen ließ. In dem von ihm selbst bearbeiteten Choralvorspiel „Wachet auf, ruft uns die Stimme" gelang es ihm mit vorbildlicher Deutlichkeit Thema, Kontrapunkt und cantus firmus durch Anschlags- und Pedal-Technik so von einander abzuheben, daß man wirklich, wie bei drei verschieden registrierten Orgelstimmen, die Dreistimmigkeit auch klanglich ohne Unterbrechung verfolgen konnte.

Nicht ganz so glücklich war das Zusammenwirken des Pianisten mit dem Wendling-Quartett. In Brahms' g-moll, op. 25 herrschte das Klavier zu robust, und Bachs A-dur-Konzert von dem Bech-

ſtein-Flügel mit vier Solo-Streichern aufzuführen, war wohl überhaupt kein nachahmenswerter Gedanke: da das Streichertutti fehlte, gab es keinen Gegenſatz in der Klangwirkung, was doch wohl für ein Bach-Klavier-Konzert weſentlich iſt. Erwähnt ſei noch, daß Regers d-moll-Quartett innerhalb dieſer Konzerte trotz der ausgefeilten Wiedergabe durch Wendlings nicht ſo zur Geltung kommen konnte, wie im ſtädtiſchen Konzertſaal. War es das mehr Begriffliche, Bewußte und Konſtruktive dieſer Muſik, das beſonders im erſten überlangen Satz hier die Urſprünglichkeit des Muſizierens ſtellenweiſe unterdrückt? In der Naturgebundenheit der Elmau werden die Ohren für ſolche Unterſchiede, die ſich ſonſt leicht verwiſchen, ſehr ſcharf.

Man dankt auf der Elmau den Künſtlern nicht durch lauten Beifall. Aber ſicher haben alle Hörer um ſo ſtärkere Eindrücke mit ſich genommen, wenn ſie aus dem verdunkelten Konzertſaal hinaustraten in die Wunder der ſie umgebenden einſam großen Bergwelt.

BRUCKNEREHRUNG IN LINZ UND ST. FLORIAN.

Von Paul Günzel, Linz.

Die Wiener Sängerknaben — eine der berühmteſten und älteſten Chorinſtitutionen Wiens, der Stolz der Öſterreicher — von einer Auslandsreiſe, mit Ehren überhäuft, zurückgekehrt, haben in der Heimat Bruckners (Oberöſterreich) Einkehr gehalten. Zum Ruhm und Andenken des Gottesmuſikanten, der ſelbſt zeitlebens ein Kind ſeiner engſten Heimat blieb, erſtrahlten vorbildlich geſchulte Kinderſtimmen, als ſeien die Engel der farbprächtigen Stiftskirche zu St. Florian lebendig geworden. Dem individuellen Klangcharakter (hohe Soprane) des Chores entſprechend, hatte Dr. Gg. Gruber, der muſikaliſche Führer der Wiener Sängerknaben, das von Glaubenstiefe durchſtrömte Bekenntniswerk Anton Bruckners Meſſe in e-moll gewählt. Die Wiedergabe des ſtiliſtiſch-ſtrengen Kirchenwerkes wurde in der herrlichen Stiftskirche mit dem geweihten Boden Brucknerſchen Geiſtes zu höchſter Offenbarung. Andachtsſchauer durchrieſelten den Hörer, tief ergriffen von der Leiſtung und dem Werke. Dr. Gruber, mit allen Eigenſchaften eines Vollblutmuſikers ausgeſtattet, zeigte als Dirigent, daß er großen Aufgaben vollſtändig gewachſen iſt. Den Orgelpart hatte der durch ſeine Feierſtunden auf der Brucknerorgel populär gewordene Domorganiſt Ludwig Daxſperger übernommen. Der Domchor mit ſeinen auserleſenen Chor- und Solokräften führte unter Domkapellmeiſter Profeſſor Franz X. Müller Bruckners d-moll-Meſſe im Maria-Empfängnisdom auf. Den Abſchluß der würdigen Brucknerfeier bildete ein Bruckner-Wagner-Abend im Landestheater unter Oswald Kabaſta, dem muſikaliſchen Leiter der Wiener Ravag. Seine Auslegung der dritten Sinfonie Anton Bruckners wurde zum Erlebnis; man geht nicht fehl, in ihm den Brucknerdirigenten der Zukunft zu erblicken. Der dritte Akt aus der „Walküre“, konzertant gebracht, krönte — dank der künſtleriſchen Leiſtungen der Soliſten: Brünnhilde, Opernſängerin Maria Günzel-Dworski, Wotan, Opernſänger Albert Lohmann, Sieglinde, Maria Gruber und des ſoliſtiſchen Walküren-Enſembles — den Erfolg des Abends. Unter der temperamentvollen Führung Oswald Kabaſtas mit dem willig folgenden Orcheſter nahm die künſtleriſch eingeleitete Vorfeier zu Anton Bruckners 110. Geburtstage einen ebenſo vornehmen Ausklang.

CHOPIN-GEDÄCHTNISFEIER IM KLOSTER VON VALLDEMOSA (MALLORCA).

Von Will Eiſenmann, Valldemoſa.

In unſerer Zeit, wo die Muſikfeſte zu Ehren verſtorbener Meiſter vor breiteſter Öffentlichkeit ſtattfinden, tut es wohl, einmal im engen Kreiſe, des Lebens und der Kunſt eines Verſchwundenen zu gedenken. So war dies in Valldemoſa, einem kleinen Dörfchen, noch möglich. Inmitten des Primaveraflors ſteht ein altes Kloſter, durch deſſen Kreuzgang wandelnd man plötzlich vor einer geſchmückten Zelle halt macht, an der folgende Inſchrift angebracht iſt: Cellule de Frédéric Chopin et de George Sand qui habitèrent ici 1838—1839. Jedes Jahr im Mai findet vor dieſer Zelle, alſo mitten im großen Kreuzgang, ein Konzert ſtatt, bei dem prominente Künſtler ihrer Huldigung für Chopin ohne irgendwelche Vereinbarung Ausdruck geben. Im vorigen Jahre waren es der Pianiſt Arthur Rubinſtein und Komponiſt Alexander Tansman, dieſes Jahr kam Alfred Cortot aus Paris und ſpielte die F-dur-Ballade, die Chopin in Valldemoſa geſchrieben, desgleichen 24 Präludien, die teils dort angefangen, teils während dieſes Aufenthaltes vollendet wurden. Cortot ſpielte vor dem Bilde des Polen und in ſeinem Geiſte, unvergeßlich dieſer durchgeiſtigte Anſchlag, dieſe poetiſche Nachempfindung — ein vollendeter Genuß. Beſonders intereſſant fand ich die ganz kleinen Préludes, die oft nur eine Andeutung ſind und doch nicht aufhören, im Ohr weiterzuführen. Beſondere Erwähnung verdient die Mitwirkung der Capella Classica de Mallorca (zugleich Domchor in Palma). Ihr Dirigent, der Geiſtliche Joan Ma Thomas iſt ein wahrer Teufelskerl, wenn dies auch praradox klingt. Ich kenne die guten

Chöre Spaniens und weiß den Orfeo in Barcelona zu schätzen, aber eine so durch und durch musikalische Feinarbeit an einem a cappella-Chor habe ich nur in Deutschland z. B. im Holle'schen Madrigalchor gehört. Dieser Monsignore Thomas ist ein Musiker ersten Ranges, er unterhält Beziehungen zu vielen führenden Persönlichkeiten des musikalischen Lebens in Europa, und der Konzertbetrieb Palmas dankt ihm seine Belebung in den letzten Jahren. Was sein Chor singt ist gekonnt, ob es sich nun um Werke aus dem 15. oder 16. Jahrhundert oder um modernste Literatur handelt. Man muß das hören, um sich einen Begriff davon zu machen, was dieser noch junge Mann aus den einfachen Mallorkiner Bauerntöchtern und -söhnen gemacht hat. Er leitete die Feier mit einer Folge alter Mallorkiner 4stimmiger polyphoner Volksgesänge „Von der Freude der Erde" ein, es folgten sodann ein Magnificat von Villalonga (15..—1609) und zwei polnische Komponisten, ein alter mit einem Psalm namens Szamotulski (gest. 1574) und ein noch lebender Szymanowski mit einem Stabat Mater. Als Letztes hörte man die „Ballade de Mallorca" von Manuel de Falla nach Themen der F-dur-Ballade von Chopin für 4stimmigen Chor komponiert, wobei vor allem das erste Thema (Andantino), das ja auch im Klaviersatz 4stimmig gehalten ist, besonders lieblichen Ausdruck in der menschlichen Stimme fand. Die bereits oben erwähnten Préludes, von Alfred Cortot dargeboten, beschlossen die Feier. Das Publikum, das aus Landleuten und ausländischen Musikfreunden bestand, die zufällig von der Veranstaltung wußten (Propaganda wurde kaum gemacht, desgleichen wurde von einleitenden Gedenkreden Abstand genommen, was ich zur Nachahmung dringend empfehlen möchte, denn es genügt, wenn das Werk spricht) ging still und zufrieden auseinander oder besichtigte anschließend die Wohnräume (Klosterzellen) Chopins und der George Sand, die vor fast 100 Jahren ihre Zuflucht zu dieser damals noch wenig gastfähigen Insel nahmen, weshalb sie ja auch in dem von einem einzigen musikliebenden Pater bewohnten Kloster sich einrichteten. In der Zelle Chopins sind sämtliche Handschriftskizzen zu der Ballade in F, sowie ein auffallend kleines Klavier zu sehen, mit dem er sich behelfen mußte, bis ein besseres ihm dorthin geliefert werden konnte. An den Wänden hängen die Widmungen von de Falla, Ravel, Dukas, Strawinsky und vielen anderen, die ihre Pilgerfahrt zu dieser Cartoixa gemacht haben und von denen jeder eine Notenreihe oder zwei dem großen Vorgänger zum Gedächtnis schenkte. Betritt man dann, aus den Zimmern kommend, die Klosterterrasse mit ihrem weiten Blick auf die Hügel und Täler dieses herrlichen Landes, so fällt es nicht schwer, die Wirkung von soviel Schönheit auf eine so empfindliche Seele wie die Chopins zu verstehen und zu fühlen, wie diese Insel mit ihrem unvergleichlichen Zauber immer wieder auch den betrübtesten Menschen, hat er nur irgend Schöpferisches in sich, mit dieser köstlichen Freude erfüllt, die von einem Himmel kommt, dem farbenprächtigsten, den das menschliche Auge auf dieser Erde zu schauen vermag.

PFINGSTSINGEN DER LOBEDA-SÄNGER IN WÜRZBURG

19. bis 22. Mai 1934.

Von Dr. Bert Friedel, Würzburg.

Das innerste Erlebnis dieser sangeserfüllten Tage, es war die Begegnung mit einem neuen, lebensfrohen Menschentum, erfüllt von der gemeinschaftsbildenden Kraft wahren, volksnahen Musizierens. Eines Musizierens, das den (das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert charakterisierenden) Bruch zwischen Singen und Lebensstil beseitigt hat. Der Kampf um die innere Erneuerung des Menschen, um die Weckung eines neuen Lebensgefühls, im Ganzen gesehen also um die Wiedererlangung eines höheren, edleren Menschentums für unsere neuwerdende Volksgemeinschaft, dieser seit Jahren vom Lobedabund der Chöre und Musikgilden (Deutsche Angestelltenschaft) geführte Kampf ist auch der Kampf des Dritten Reiches. So war die Schutzherrschaft des bayerischen Kultusministers Schemm über das Pfingstsingen gewissermaßen symbolhafter Ausdruck der gemeinsamen Zielsetzung.

Die schlichte Wahrhaftigkeit und die Kraft, das zur letzten Klarheit erarbeitete Gedankengut in Wirklichkeit umzuformen und zu leben, haben die Lobedabewegung zu dem gemacht, was sie jetzt zweifelsohne ist: schöpferisches Sammelbecken junger Kraft auf dem Wege zum „singenden Volk" als Träger einer neuen deutschen Kultur.

Im Mittelpunkt alles dessen, was Volk-Sein, Deutsch-Sein in sich begreift, steht das Volks-Lied, aus den Urtiefen der Gemeinschaft aus Blut und Boden heraufgewachsen. So erblickte die Lobedabewegung es von Anfang an als ihre Hauptaufgabe als Volksmusikbewegung, dem geistlichen und weltlichen Volkslied wieder seinen ursprünglichen Platz im Leben des Menschen zu geben. Aus der Gemeinsamkeit seines Singens erwächst die neue Gemeinschaft, aber auch das Erlebnis des Geistes, aus dem die Volkslieder gewachsen sind. Die Form des Gemeinschaftssingens erforderte aber eine andere, an den Vokalstil der Blütezeit der Chorkunst anknüpfende Schreibweise. In den vergangenen, instrumental denkenden Jahrzehnten glaubte man Volkslieder nicht anders, als in harmonisch

überwucherten, dicken (Konzert-) Bearbeitungen singen zu können. Der 1. Band des Lobeda-Singebuches wies in seinen ein- und mehrstimmigen Sätzen den neuen Weg zum „gestaltenden Singen der Melodie als einer strömenden Kraft". Ein großer Kreis schöpferischer Musiker wie Walter Rein, Armin Knab, Hans Lang — um nur einige zu nennen, schuf in mustergültigen (d. h. die beste Improvisationsform enthaltenden) Volkslied-Sätzen und in eigenen, zeitnahen Chören herrlichstes Singgut. Liedgut, das nicht nach einem theoretisch aufgestellten Stilprinzip gearbeitet ist, sondern umgekehrt, verwandtem Erlebensgrund entsprungen, Baustein und Ansatz zu neuem Stilwerden bedeuten dürfte.

Nur so, aus dem gleichgerichteten Vorwärtsschreiten von allen Richtungen her, war der harmonische Zusammenklang alles dessen möglich, was das Pfingstsingen in Würzburg brachte. Schon die freimütige Aussprache der Lobeda-Komponisten, -Musiker und -Chorleiter offenbarte „Lobedageist". Der Hauptleiter des Hauptamtes für Schulung in der D.A., Justus Neumärker, sprach über den deutschen Feierabend, als die schöpferische Pause des deutschen Menschen, in der Geist und Herz entzündet und entflammt werden sollen. In tiefschürfenden, eindringlich - klaren Ausführungen zeigte Dr. Ludw. Kelbetz die bereits gestreiften Gedankengänge auf, vor allem bemüht die objektive Unterlage zu finden, die Komponist, Chorleiter und die Zuhörer (aus denen „Singende" werden müssen!) trägt. Die Musik kann nicht an die Menschen herangetragen werden („Die Kunst dem Volke!"), sie muß in den Menschen erweckt werden. Die Schaffenden müssen heraus aus der Vereinzelung; ihr Auftrag zum Schaffen muß aus der Not des Volkes erwachsen.

Neunzig vom Hundert aller Volkslieder sind verstummt! Darum gehen die Lobedasänger mitten unters Volk, um vor allem die Menschen zunächst überhaupt wieder zum Singen zu bringen, um ihnen aber auch Lieder mit nach Hause und in den Alltag hinein mitzugeben. (Aus den anstrengendsten Chorproben, in denen die klangüppigsten Chöre eines rein harmonisch fundierten Männerchorstiles einstudiert wurden, haben die Sänger meist nichts, als für sich unsingbare Füllstimmen mit nach Hause gebracht!)

Nicht in äußerer Häufung, vielmehr von innen heraus das jeweilige Geschehen erfassend, durchzog diese Pfingsttage Musik. Zum gemeinsamen Essen hatten Hans Lang und E. L. v. Knorr reizende Tischmusiken gebracht. In den Liederstunden des Volkes wußten die Leiter, allen voran der Bundesdirigent Carl Hannemann, Brükken zu schlagen, Freude zu wecken und nach kurzer Zeit wurden alte Melodien von allen gekannt und gesungen: ein- und mehrstimmig, mit Instrumenten, gesummt, mit geklatschten Rhythmen belebt.

Zu einer Weihestunde auf dem Residenzplatz zogen die Sänger mit Fackeln nach der ersten abendlichen Singstunde. Auf Prätorius' machtvollen Kanon „Flamme empor" folgte Arm. Knabs berühmt gewordener „Feuerspruch". In Vertretung des verhinderten Kultusministers hielt dann Propagandaleiter Vogt die Feuerrede. Nach Erdlens genialem Kanon „Der Teufel soll versinken" folgte Reins „Deutschland, Deutschland, Vaterland" (alle Chöre mit Trompeten), machtvoll zum nächtlichen Himmel steigend.

Tiefen Eindruck machte die melodische Kraft der „Deutschen Pfingstmesse" von August Bauer (die zum kathol. Gottesdienst gesungen wurde). Der monumentale Charakter dieser Musik stand in wirkungsvollem Einklang mit dem Einbau eines Bläserchores. Lockerer, mehr die Fröhlichkeit des Pfingstfestes betonend, schrieb H. Distler seine „Pfingstkantate", die Choralmelodien verarbeitet. Neben drei Chören sind abwechselnd Streicher, Bläser und Orgel, sowie der Gemeindegesang eingebaut (das Letztere ist auch bei Bauer der Fall).

Das Pfingstsingen im Hofgarten zeigte in einer ganzen Reihe von Chören, daß wir wieder Meister haben, die bei einfachster, volksnaher Sprache elementare Wirkungen zu erzielen vermögen. Gewiß, es gibt noch genug Musiker und Sänger, die solchem Erleben fernstehen und etwa Knabs trutzige Landknechtslieder oder gar seine zur letzten Verdichtung vorstoßenden, erstmals gesungenen drei Frauenchöre „Deutschland stirbt nicht" oder W. Reins heroische drei „Lieder der Freiheit" als konstruiert und gefühlskalt hinstellen möchten. Wenn man mit den beteiligten Chorleitern und Sängern gesprochen hat, weiß man, mit welcher Begeisterung diese und andere neue Chöre — ich verweise noch besonders auf H. Langs wundersamen „Deutschen Psalm" — gesungen wurden. Hier fühlen die dafür erschlossenen Menschen unser eigenstes gemeinsames Zeiterleben ausgesprochen. Das Edelste der aufgeführten Werke war wohl die „Abendkantate" für gemischte Chöre, Männerchor, gemeinsamen Gesang und Instrumente von Hans Frdr. Michelsen. Ohne nur an einer Stelle gefühlsselig zu werden, hat hier der junge Hamburger Meister in ein-, drei-, vier- und fünfstimmigen Chor- und instrumentalen Zwischensätzen von kontrapunktisch klarster Führung die ganze Gefühlstiefe der unvergänglich schönen Melodie von Joh. Peter Abraham Schulz „Der Mond ist aufgegangen" abgewandelt, nachdem durch kleine Orchestersätze und den vierstimmigen Satz des Liedes „Nun wollen wir singen das Abendlied" die Stimmung vorbereitet ist. Der

Schlußteil verarbeitet mit Hornsolo und einem weiteren Chor „Hört ihr Herrn und laßt euch sagen". Hannemann wußte mit seinen Helfern alle Innerlichkeit und Zartheit dieser Musik zu enthüllen und man wird das Verschweben dieser herrlichen Musik im nächtlichen Hofgarten nicht so bald vergessen.

Ausklang war ein Kellerfest und es war selbstverständlich, daß auch hiefür eigene Musiken geschrieben wurden. Hans Langs mit großer Begeisterung aufgenommene „Kellerfestmusik" wußte schon durch ihre eigenartige Besetzung für Blechmusik, Solotenor und zweistimmigen Männerchor zu fesseln. Der Erfindung nach bedeutender, durch einen ganz feinen, von Melancholie überschatteten Humor kennzeichnete sich Walt. Reins „Zecherkantate" für Männerchor, Solotenor und 3 Bläser. In vielem — etwa der unerhörten Zwischenmusik (nur für Klarinette, Horn und Fagott!) — war der Inhalt dieses Werkes allerdings für Ort und Umstände zu feinnervig, um voll verstanden zu werden.

Die Lobedaarbeit wächst und wandelt sich weiter und höher allen Widerständen zum Trotz. Das Pfingstsingen in Würzburg — an dem fast 2000 Sänger aus allen Teilen Deutschlands teilnahmen und trotz schwerer Anstrengung (zum Teil 18stündige Autobusfahrt) gesanglich teilweise Hervorragendes leisteten — ist zu Ende, aber hier, wie in den vielen fränkischen Orten, in denen das Volk den Lobedasängern begeistert gefolgt ist, wird seine Saat aufgehen, bis unser ganzes Volk wieder singt und in seinen Liedern die Seele seiner Volkheit offenbart. Aus diesem Urgrund aber wird neues musikalisches Wachstum werden.

JAHRESVERSAMMLUNG DER ROBERT SCHUMANN-GESELLSCHAFT IN ZWICKAU

am 3. Juni 1934.

Von Dr. Erich Valentin, Magdeburg.

Wie es immer mit allen Dingen, die mit Robert Schumann zusammenhängen, zu sein pflegt: die Jahresversammlunng der Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau war eine stille, schlichte Feier der Besinnung und Dankbarkeit an den, dem dieses Erinnern galt. Gerade der eigenartige Gegensatz von beschaulicher Schönheit und nüchterner Betriebsamkeit, der der von Fördertürmen und Schornsteinen umrahmten und von herrlichen Kirchtürmen überragten Stadt das Gepräge gibt, bestimmte den Ton, bestimmte die Empfindung, die einen auf Schritt und Tritt überkommt, wenn man durch die Straßen wandert, über die Plätze, an Häusern und Kirchen vorbei, die als Zeugen einer lebendigen Geschichte auf uns herabblicken. Im besonderen aber ist es die Gestalt Schumanns, dieses deutschen Musikers, die uns zauberhaft anzieht, in Erinnerungen und Dokumenten: dem einfachen Haus, in dem er am 8. Juni 1810 das Licht der Welt erblickte, dem Denkmal vor dem Gewandhaus und dem reichen, mustergültig geordneten Schatz all der Erinnerungsstücke, die das im König Albert-Museum befindliche Robert Schumann-Museum birgt. Dort fand auch die Jahresversammlung statt, bei der die Geschäftsversammlung das die Allgemeinheit und vor allem die Musikwelt am meisten interessierende Resultat erbrachte, daß im kommenden Frühjahr zum Gedenken an den 125. Geburtstag Schumanns ein mehrtägiges Schumann-Musikfest in Zwickau beschlossen wurde.

Die Vortragsversammlung zeichnete sich, wie es stets bei den Tagungen der Schumann-Gesellschaft der Fall ist, dadurch aus, daß sie das Unbekannte, das Intime, Menschliche an Werk, Welt und Persönlichkeit Schumanns betonte. Das Programm ging allen Gemeinplätzen (soweit man bei Schumann überhaupt dieses häßliche Wort in Anwendung bringen kann und darf) aus dem Wege. Dieses Neue, Unerwartete, das man auf sich wirken ließ, wurde darum zum besonderen Erlebnis. Der Plauener Konzertsänger Fritz Stöckert sang einige der bisher unveröffentlichten, vor kurzem von Karl Geiringer herausgegebenen Lieder, die Schumann als Zwickauer Gymnasiast in den Jahren 1827 und 1828 in jugendlicher Überschwenglichkeit und Schwärmerei schrieb. Am Flügel begleitete Musikdirektor J. Schanze. Ein interessantes Gegenstück bildete der Zyklus der drei lyrischverhaltenen und in klanglichen Wohllaut getauchten Romanzen für Violine und Klavier (op. 22), für die sich Kammervirtuos Otto Kobin (Magdeburg) und Dr. Erich Valentin einsetzten. Großer Beifall bei Publikum und Presse fand die Erstaufführung der FAS-Sonate für Violine und Klavier. Dieses kuriose Werk, das aber weit mehr als ein Kuriosum ist und einen ernsthaften künstlerischen und, sagen wir, menschlichen Wert enthält, wurde im Jahre 1853 als eine scherzhafte Überraschung von Robert Schumann, Johannes Brahms und Albert Dietrich gemeinsam für Joseph Joachim in Düsseldorf verfaßt: den ersten Satz schrieb Dietrich, den dritten der junge Brahms, das Intermezzo und das violinkonzerthafte Finale aber Schumann, zwei Sätze von erstaunlich frischer Erfindungskraft und Schönheit. Die zu Unrecht vergessene Sonate ist von Dr. Valentin nach dem Manuskript revidiert und in Gemeinschaft mit Kobin überarbeitet und 1931 im Leipziger Rundfunk zur Uraufführung gebracht worden. — Den

Mittelpunkt des Konzerts bildete ein von innerster Begeisterung getragener Vortrag des Dresdener Schriftstellers Kurt Arnold Findeisen, eines gebürtigen Zwickauers, der über Schumann und Brahms sprach, über die Lebensmächte, die Robert und Clara Schumann mit Brahms verbanden, über das Deutsche in diesen stillen Menschen, die, in dem wesengebundenen Zusammenklang von Schumann und Wagner, ein Teil der Gesamtheit des Begriffs des Deutschen tragen. Anschließend las Findeisen ein Kapitel aus seinem Brahms-Roman „Lied des Schicksals" vor, die Begegnung zwischen Wagner und Brahms in Wien.

Der nicht sehr große Kreis dieser Versammlung, der der stellvertretende Vorsitzende Landgerichtsdirektor Dr. Berthold herzliche Worte der Begrüßung vorausgeschickt hatte, vereinte die „Schumannianer", zu denen an diesem Morgen der verdienstvolle Direktor des Schumann-Museums Martin Kreisig und die Clara Schumann-Schülerin Mary J. A. Wurm (München) gehörten, zu einer stillen Erlebnisgemeinschaft, geboren aus dem Erlebnis der echten, wahren, nach innen gerichteten Musik und ihrer, um mit Hans Pfitzner, dem besten Schumannkenner, zu reden, „phantastisch wundervollen Farbenpracht".

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 12. Mai: Hans Fährmann: Große Sonate in C-dur op. 32 f. Orgel; „Christus hat dem Tode die Macht genommen", Motette f. 5- bis 8st. Chor. — Arnold Mendelssohn: „Motette zum Himmelfahrtsfest" für gem. Chor.

Pfingstsonnabend, 19. Mai: Matthias Weckmann: Choralvorsp. „Komm, heiliger Geist, Herre Gott" f. Orgel. — Heinrich Schütz: „Saul, was verfolgst du mich?" Aus Symphoniae sacrae, 3. Teil, 2. Abt. (einger. von Siegfried Ochs) f. drei Chöre (14stimmig), Streich- u. Blasinstrumente u. Cembalo; „Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen", Kantate (Concerto), einger. von Max Schneider, für zwölf Singst. in drei Chören, Streich- u. Blasinstrumente u. Cembalo (Erstaufführungen) — „Das Vaterunser" für fünfst. Solochor, vierst. Gesamtchor, Streich- u. Blasinstrumente u. Cembalo und „Nun danket alle Gott" für sechsst. Solochor, vierst. Gesamtchor, Streich- u. Blasinstrum. u. Cembalo (bearb. v. Fritz Sporn).

Sonnabend, 2. Juni: Joh. Seb. Bach: Präludium Es-dur f. Orgel. — Heinrich Schütz: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", Motette f. 6st. Chor; „Festgesang", Chor f. acht Stimmen a cappella aus den italienischen Madrigalen 1611. — Richard Strauß: „Deutsche Motette" f. 4 Solostimmen u. 16st. Chor a cappella, op. 62.

Sonnabend, 9. Juni: Joh. Seb. Bach: Präludium u. Fuge C-dur für Orgel. — Arnold Mendelssohn: Motette z. Trinitatisfest, op. 90, Nr. 13. — Kurt Thomas: „Sanctus" aus der a-moll-Messe für 8st. Chor a cappella. — Oskar Lindberg: „Hoch über Land und Wasser", Geistl. Lied für fünfst. Chor.

HERMANNSTADT. Motette in der evang. Stadtpfarrkirche.

Sonnabend, 10. März: Girol. Frescobaldi: Passacaglio B-dur für Orgel (vorgetr. v. Prof. Franz Xaver Dreßler). — Francesco Durante: „Misericordias Domini", Motette für 8st. Chor. — Andr. Hammerschmidt: „O Domine Jesu", Motette für fünfst. Chor. Joh. Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm", Motette für zwei Chöre.

Sonnabend, 17. März: Herm. Grabner: Fantasie über das liturg. „Pater noster", op. 27 für Orgel. — Gerh. Schuster: „Herr unser Gott", Motette für 4—5st. Chor (Uraufführung). — Georg Friedr. Händel: „Wenn Christus, der Herr"..

Sonnabend, 24. März: Dietrich Buxtehude: Ciaconne e-moll f. Orgel. — Joh. Kuhnau: „Tristis est anima mea". — Joh. Eccard: Vom Leiden Christi f. sechsst. Chor; „O Lamm Gottes unschuldig" f. fünfst. Chor. — Joh. W. Franck: „An deinem Kreuzesstamme".

Sonnabend, 31. März: Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge Es-dur f. Orgel. — Osterlied (a. d. Gesangbuch der böhm.-mähr. Brüder von 1531—1660). — Joh. Stobäus: Aufs Osterfest f. 7st. Chor. — Johann Eccard: Zu dieser österlichen Zeit. — Michael Prätorius: Osterlied. — Emil Richard Vollhardt: Ostertag, op. 17, Nr. 3.

Sonnabend, 5. Mai: Hermann Grabner: Partita über „Erhalt uns Herr bei deinem Wort", op. 28 f. Org. — Johannes Brahms: Zwei Motetten für 6st. Chor a cappella: „Warum ist das Licht gegeben", op. 74, Nr. 1 und Aus dem 51. Psalm, op. 29, Nr. 2. — Moritz Hauptmann: Zwei Motetten für gem. Chor: „Lauda anima mea", op. 46, 2 und „Komm, heil'ger Geist", op. 36, 1 für Solostimmen und Chor.

Sonnabend, 12. Mai: Martha Gerger: Partita über den Choral „Gott ist mein Lied" f. Org. — Joseph Haydn: Danklied zu Gott. — Johann Leopold Bella: „Psalm 126" für gem. Chor u. Baßsolo. — Gerhard Schuster: „Herr, unser Gott", Motette für 4—5-stimm. Chor. — Richard Trägner: „Lob der Musika", op. 41, Nr. 2.

Sonnabend, 19. Mai: Joh. Seb. Bach: Toccata u. Fuge d-moll f. Orgel. — „Auf Pfingsten", „Du heiliges Licht". — Johann Eccard: Aufs Pfingstfest, Dem die Sternenheere. — Johann Pachelbel: Psalm 98.

Sonnabend, 26. Mai: César Franck: Choral a-moll f. Orgel. — Johann Leopold Bella: „Psalm 126" für gemischten Chor und Baßsolo. — Richard Trägner: Lob der Musika", op. 41, Nr. 2. — Joh. Brahms: „Warum ist das Licht gegeben", Motette für 6st. Chor a cappella op. 74, Nr. 1. — Joh. Seb. Bach: „Du heiliges Licht".

CHEMNITZ. Der nationale Umbruch brachte auch in Chemnitz einen Umbau des Theater- und Konzertlebens mit sich. Intendant der beiden städtischen Theater wurde Karl Heinz Stein, und da KM. Egelkraut als Operndirektor nach Augsburg gewählt wurde, wurde jeder Kapellmeisterposten neu besetzt. Mit Ludwig Leschetizky, der schon früher jahrelang an unserer Oper gewirkt hatte, gewann man einen sehr befähigten Künstler und verantwortungsbewußten, umsichtigen Leiter aller musikalischen Belange, dessen Verdienste der Rat der Stadt noch vor Ablauf des ersten Spieljahres dadurch anerkannte, daß er ihn zum Operndirektor mit erweiterten Machtbefugnissen ernannte. Ihm zur Seite stehen als Erster Kapellmeister Herbert Charlier, ein temperamentvoller Vollblutmusiker und ausgezeichneter Pianist und Hans Mikorey als tüchtiger Dirigent für Spieloper und Operette. Schönheitsfehler im Ensemble, die noch aus der Zeit der liberalistischen Opernleitung stammten, waren schuld, daß nicht alle Blütenträume reiften; sie werden aber mit Ablauf dieser Spielzeit beseitigt.

Die Spielzeit 1933/34 wurde bedeutungsvoll und vielverheißend mit den neuinszenierten „Meistersingern" eröffnet, in denen sich Leschetizky als stilbewußter Wagnerdirigent bewährte. Wagner beherrschte dann noch mit dem „Fliegenden Holländer", „Lohengrin" und „Parsifal" den Plan. KM. Charlier erwies seine wandlungsfähige Einfühlungsgabe an „Don Juan", „Cosi fan tutte", „Rigoletto", den „Toten Augen" und „Mona Lisa", die Max v. Schillings zum Gedenken aus der Ruhe des Archivs, wo die rätselhaft Lächelnde gut schlummerte, aufgeschreckt wurde. Unter den Erstaufführungen hatte „Arabella" den tiefgehendsten und durchhaltendsten Erfolg dank der feinnervigen Leitung Leschetizkys und der glücklichen Besetzung der Hauptrollen mit Margarete Bruhn, Hannel Lichtenberg, Emmy Senff-Thieß und Hans Schweska. Auch die Aufführung von Graeners von zarten Impressionen durchwebten Oper „Hanneles Himmelfahrt" erwies sich eines Kulturtheaters würdig, wenn auch der Erfolg hinter dem des „Friedemann Bach" zurückblieb. Nur eine Station auf dem Wege zu der ersehnten neuen Volksoper bedeutet Othmar Gersters „Madame Liselotte", ein Versuch, der noch von großer Stilunsicherheit zeugt. Keinesfalls darf man den Namen dieses einst radikal eingestellten Komponisten mit Lortzing oder Weber oder Humperdinck in einem Atem nennen, deren „Waffenschmied", „Undine", „Freischütz" und „Königskinder" in trefflichen Aufführungen für deutsches Volks- und Kulturgut warben; auch nicht mit Puccini, der mit „Manon Lescaut" eine ganz und gar im Romanisch-Volkhaften wurzelnde Oper geschrieben hat, ohne daß er sich mit dem Problem „Volksoper" überhaupt abzuplagen brauchte. Von Puccini sahen wir zuguterletzt wieder einmal „Turandot" in einer von KM. Charlier gut vorbereiteten packenden Wiedergabe. Die Spielleitung hatte als Gastregisseur Dr. Fritz Tutenberg, der Verfasser des aufschlußreichen, mit Kenntnis und Humor geschriebenen „Munteren Handbüchleins des Opernregisseurs" (im Gustav Bosse Verlag). Er hielt, was sein „Leitfaden zu einer geheimen Kunst" versprach: er inszenierte aus dem Geist der Musik heraus und wollte nichts sein als der Diener des Werkes. In der Auflockerung der Chormassen zeigte sich besonders seine Führerbegabung. Wir sehen in ihm den ersehnten Oberspielleiter, der die Sünden der Vorgänger wieder gutmacht.

Zuguterletzt trat unsere Oper wieder für einen Lebenden ein, indem sie „Die Richterin" von Hermann Grabner aufführte (Uraufführung 1930 in Wuppertal). Das Textbuch hat Franz Adam Beyerlein nach C. F. Meyers an sich schon dramatischer Novelle gleichen Namens handfest und wirksam nach den Gesetzen der Operndramaturgie zurechtgedichtet. Grabner, der die alte Nummernoper erneuern wollte, hat die 26 geschlossenen Stücke, die zum Teil lied- und balladenhaften oder ariosen Charakter tragen, in einer meist herben Tonsprache von starker Eigenart vertont. Daß Grabner von Reger herkommt, merkt man seiner Chromatik und weitgehenden Auflösung der Tonalität an; seine Quartenharmonik weist auf Schönberg, seine lineare Polyphonie auf Busoni. Eigenartig spielt der Oratorienstil mit hinein. So entstand ein neuartiger Opernstil, der die ausge-

fahrenen Gleise des leitmotivischen Musikdramas meidet, ein ernst zu nehmendes Kunstwerk, das freilich an Sänger, Orchester und — Hörer ungewöhnliche Ansprüche stellt und sich nicht leicht durchsetzt. Die von Herbert Charlier und Dr. Tutenberg ausgezeichnet vorbereitete Aufführung fand in Gegenwart des Komponisten statt und hinterließ einen starken Eindruck.

Einen breiten, allzubreiten Raum nahm die Operette ein; doch war ihr Spielplan nicht geeignet, große Kassenerfolge zu erzielen. Mochte man Millöckers „Sieben Schwaben", Künnekes „Hellblaue Schwestern" und „Glückliche Reise", Jarnos „Försterchristel" und Falls „Jugend im Mai" um ihrer musikalischen Qualität willen gelten lassen, so suchte man in Rio Gebhards uraufgeführtem „Schloß an der Adria" oder in Hartwig v. Platens „Liebe auf Reisen" vergeblich nach einer eignen Note, ganz zu schweigen von dem „Verlorenen Walzer" (von Stolz) und anderen Eintagsfliegen, die nicht in ein ernstes Operntheater gehörten.

Um so anspruchsvoller war das Programm, mit dem sich Ludwig Leschetizky als Konzertdirigent einführte. Sein Zyklus von Opernhauskonzerten begann mit einem übergehaltvollen Reger-Abend, an dem Gustav Havemann das Symphonische Violinkonzert mit bewundernswerter Kunst geigte; die stimmungsvolle Böcklin-Suite und die kontrapunktisch knifflige Vaterländische Ouvertüre ergänzten die Vortragsfolge. Dann hörten wir die grüblerische, herbe cis-moll-Symphonie Pfitzners neben dem von Elly Ney durchgeistigt und durchfühlt vorgetragenen B-dur-Konzert von Brahms. Das dritte Konzert vereinigte die unproblematische, musizierselige Dritte Symphonie Paul Büttners mit Beethovens „Vierter" und Haydns Cellokonzert. Eine nicht genug zu rühmende Kunsttat war die Aufführung von Friedrich Kloses „Sonne-Geist". Die dem Chorwerk zugrunde liegende Dichtung Alfred Momberts ist ein ins Kosmische geweitetes Märchen, das übersinnliche (neuplatonische) Ideen ins Sinnliche, d. h. hier ins Mythische zu übersetzen sucht. Klose ist in der Versinnlichung des eigenartigen Vorwurfs noch weiter gegangen, indem er eine herrliche neuromantische, oft impressionistische Musik schrieb, die die kühnen Phantasien des Dichters anschaulich ausdeutet und bald episch erzählt, bald hymnisch jubelt, bald idyllisch-lyrisch schwärmt, aber immer einfallsreich ist und in lebendigem Fluß mitreißend dahinströmt. Leschetizky ließ mit dem Orchester und dem verstärkten Opernchor den berückenden Klangzauber dieser heroischen Traumwelt lebendig werden; es war eine Aufführung, der man ein noch stärkeres Echo gewünscht hätte, nämlich die Übertragung durch einen deutschen Sender, wodurch man auch dem greisen Tondichter eine nachträgliche Ehrung zum 70. Geburtstag bereitet hätte.

In weiteren Opernhauskonzerten hörten wir eine der von Sandberger entdeckten Haydn-Symphonien neben Liszts „Mazeppa" und Orchesterliedern (Marcell Wittrisch), Bruckners „Neunte" und Beethovens „Achte" neben dem Es-dur-Konzert (Wilhelm Backhaus). Der siebzigjährige Franz Mayerhoff wurde mit einer Aufführung seiner gediegenen 2. Symphonie und des Raabe-Zyklus „Belagerte Stadt" geehrt. Auf künstlerischer Höhe standen die Festkonzerte an den Geburtstagen Hindenburgs und Adolf Hitlers; jenen feierte Leschetizky mit Kompositionen Friedrichs des Großen, Händels und Beethovens („Der glorreiche Augenblick"), diesen mit Beethovens Pastorale, Bachs C-dur-Konzert für 2 Klaviere und Mozarts Es-dur-Konzert für 2 Klaviere (vortrefflich gespielt von Prof. Walter Bachmann und Fritz Just). Das Kampfbundorchester, das sich unter KM Philipp Werner weiter vervollkommnet hat, erwarb sich ein hohes Verdienst mit der Aufführung von Josef Reiters „Goethe-Symphonie", die, aus melodiefreudigem Österreichertum geboren, die Sprache Schuberts und Bruckners redet.

Die Kammermusikabende, die unter der Führung KM Charliers standen, hatten durch die Berücksichtigung aller Kammermusikgattungen erwünschte Vielseitigkeit. Da hörte man nicht nur Beethovens Streichquartett W. 132 und Bruckners Streichquintett, Klaviertrios von Beethoven und Brahms, das Forellenquintett und Brahms' f-moll-Quintett, sondern auch Regers freundliche Serenade für Flöte, Geige und Bratsche, Mozarts Bläserquintett in Es, Blumers gefälliges Bläsersextett, Karl Hoyers feingesetzte Bläserserenade, Spohrs Nonett und schließlich noch Rokokomusik auf alten Instrumenten. Als Uraufführung brachten die Kammermusiker ein Streichquartett in e-moll des begabten Werner Hübschmann, der in wohlbeherrschter Form Eigenes zu sagen hat.

Die Chöre mußten sich aus wirtschaftlichen und anderen Gründen unfreiwillige Zurückhaltung auferlegen. Kantor Geilsdorf führte mit dem Paulikirchenchor Mozarts Requiem, Kantor John mit dem Johannischor die Matthäuspassion von Heinrich Schütz, KMD Siegert in der Petrikirche wertvolle eigene Schöpfungen und KMD Meinel Paul Gläsers neues volkstümliches Oratorium „Es ist vollbracht" auf. Der Lehrergesangverein (Erwin Seebohm) erwies an der „Missa solemnis" seine alte Tüchtigkeit, der „Orpheus" (Kurt Bock) hatte mit Händels „Semele" seinen großen Tag. Die Orgelkunst fand nach wie vor bei Organist Eugen Richter zielbewußte Pflege.

Eugen Püschel.

KASSEL. (Uraufführung der heiteren Oper „Münchhausens letzte Lüge" im Staatstheater.) Zusammen mit Frankfurt a. M. und Dortmund brachte das Staatstheater kurz vor Pfingsten Hansheinrich Dransmanns heitere Oper „Münchhausens letzte Lüge" in einer Uraufführung, die dem Komponisten und den an seinem Werke gestaltenden Künstlern lebhafte und herzliche Ehrungen eintrug.

Der von Theo Halton besorgte, auf echten Lustspielton abgestellte Opernstoff bietet dem musikalischen Gestalter unstreitig dankbare und vielfältige Möglichkeiten, das dramatisch-heitere Geschehen um den phantastischen Lügenbaron in einer thematisch-reizvollen, den Charakter der handelnden Personen sinnfällig und sinngemäß treffenden Weise auszudeuten. Auf die Frage, ob das dem Komponisten gelungen ist, läßt sich eine bejahende Antwort in vollem Umfange nicht geben. Hansheinrich Dransmann ist zweifellos eine persönlichkeitsumrissene Künstlernatur, die durch die Virtuosität des Tonsatzes überrascht und deren weitere Entwicklung in die Zukunft hinein man mit erhöhter Aufmerksamkeit verfolgen wird. Seine Tonsprache verläuft in durchaus moderngemäßigten Bahnen, erhebt sich meist ohne zwingende Notwendigkeit zu den modulatorisch kühnsten Wendungen und charakterisiert weniger durch plastische Motive und sprechende Themen als durch eine mehr allgemeine und assoziative Schilderung. Die Behandlung des Orchesters zeigt den erfahrenen Kenner instrumentaler Möglichkeiten, wenn auch hier manches artistisch überladen scheint. Gleichwohl wird man an dem bewegten Mosaik und dem fließenden Gewebe der Dransmannschen Malerei seine Freude haben können. Aber bei aller Anerkennung seiner starken formalen Fähigkeiten kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als ob hier eine ausgeklügelte, mit den Errungenschaften moderner musikalischer Technik arbeitende Schreibweise die Oberhand gewinnt über den zündenden Funken, der aus innerster Empfindungskraft heraus auf die Zuhörer überspringt. Nur in sparsamen Augenblicken weiß Dransmann alles Musikalische seiner edlen Begabung, alle Herzenswärme seiner Musik zusammenzufassen und zu tiefergreifender Wirkung zu führen. Darüber hinaus aber stößt Dransmann kaum in Bezirke vor, die mit stärkeren Gefühlswerten verhaftet wären und ein besonderes Maß von Wärme in Klang und Farbe, von Singbarkeit und eindruckshafter melodischer Gestaltung nachzuweisen hätten. Die Üppigkeit des Klangbildes, die kontrapunktische Kunst der Themenverarbeitung und die virtuose Behandlung aller rhythmischen Belange der Oper lassen auch darüber nicht hinwegsehen, daß Dransmann in allzu enger Beziehung zu anderen Komponisten steht. Die augenfällige Benutzung der Linie von Richard Wagner über Richard Strauß bis zu Weinberger verstärkt nicht gerade den Eindruck ureigenster musikalischer Erfindungskraft. Trotz alledem wird man bekennen dürfen, daß die erste Begegnung mit diesem ernststrebenden, urdeutschen Musiker auch dann wertvoll bleibt, wenn nicht alle Blütenträume reiften.

Die Aufführung im Staatstheater entsprach in jeder Beziehung hochgesteckten Erwartungen.

Fett.

LÜBECK. (Uraufführung: Ewiges Deutschland. Eine Kantate von Wolfram Brockmeier. Musik von Hugo Distler.)

Zur Front verheißungsvoller junger Dichter im Dritten Reiche gehört auch der am 31. März 1903 in Cossebaude bei Dresden geborene Wolfram Brockmeier, der im Frühjahre ds. Js. zusammen mit Felix Lützkendorf den Leipziger Dichterpreis errang. Dieser ganz im Mutterboden deutscher Kultur und Kunst wurzelnde sächsische Dichter veröffentlichte bislang die beiden Lyrikbände „Sturm und Beschwörung" und „Ewiges Deutschland" (Gotenverlag Leipzig) und eroberte sich mit den Hörspielen „Gotische Fenster und Bildwerke", „Unrecht in Kalifornien", „Kampf um die Schiene" den Rundfunk des In- und Auslandes.

Als erste Bühne im Reich schenkte das Lübecker Stadttheater diesem Dichter im Rahmen einer szenischen Aufführung des „Ewigen Deutschland" Gehör. In jenem Lyrikbande sucht und findet der Dichter dieses „ewige Deutschland" in seiner Landschaft, seiner Geschichte, seinen Meistermenschen in Kunst und Kultur — jedoch nicht im betäubenden Rausch der Zivilisation. In mannhaft ernster, eigenwüchsig quellender, wortkräftig harfender Sprache entsendet dieser Lyrikband einen echt vaterländischen Hochgesang in die Brandung der Zeit.

Aus persönlicher Ergriffenheit von diesen Versen heraus schuf Oberspielleiter Robert Ludwig seine szenische Bearbeitung der Kantate des „Ewigen Deutschland". Er erstrebt hierbei einen neuartigen Versuch zur Schaffung des jetzt allerortens aufblühenden chorisch-kultischen Weihespiels, das sich in den Dienst volksverbundener Festgestaltung stellen will. Brockmeiers Gedichtzyklus wandelt sich in einer markanten Auswahl von 32 Einzelepisoden zu einem Oratorium des gesprochenen Wortes, das jedoch der Mitwirkung der Musik und des Tanzes nicht entbehren kann. Das Bühnenbild einer gotischen Domhalle betont in seiner streng stilisierten Form die innere Geschlossenheit und Gemeinschaft der 350 Mitwirkenden (Orche-

ſter, a cappella-, Sprech- und Bewegungschöre, vier Einzelſprecher, Tanzgruppen).

Mit einer ſolchen ſzeniſchen Umſchmelzung rein lyriſcher Versgebilde begeht Robert Ludwig ein kühnes Wagnis, das nur als einmaliges Experiment zugebilligt werden darf. Zwar zeigt ſeine Bearbeitung bühnenkundiges Geſchick und nutzbringende Verwendung der ums choriſch-kultiſche Feſtſpiel bisher gewonnenen Erfahrungen, aber grundſätzlich wird ſich ein ſolches Feſtſpiel auch der Innenbühne den dramatiſchen Nerv nicht rauben laſſen und ſeinen ſtofflichen Ausgangspunkt nicht im rein Lyriſchen ſuchen dürfen.

Innerhalb von nur drei Wochen mußte Hugo Diſtler die Vertonung der Brockmeierſchen Kantate bewältigen. Vorſichtig taſtend, aber durchaus verheißungsvoll ringt hier der Kirchenmuſiker von St. Jakobi zu Lübeck um ein ihm bisher fernliegendes Neuland eigenſchöpferiſchen Wirkens. Auch als Bühnenkomponiſt verleugnet Diſtler nicht das Wurzelland ſeiner Kunſt. An der durch und durch religiös geſtimmten Lyrik des „Ewigen Deutſchland" konnte ſich ſeine Schaffensfreude unſchwer entzünden. So gelingt es ihm — unter bei ihm ſelbſtverſtändlicher Vermeidung jedweden hurrapatriotiſchen Kitſches — ſeine Muſik den beſondersartigen Geſtaltungsmitteln eines ſolchen choriſch-kultiſchen Weiheſpiels in feſtumriſſenen Stileigentümlichkeiten einzufügen. Er erſtrebt in den wechſelnden muſikaliſchen Epiſoden dieſer Kantate eine ſchlicht volkstümliche Haltung und Wahrung zeitverbundener Stilgeſetze. Recht glücklich gelingen ihm z. B. — unter Verarbeitung alten Melodiengutes — einige Volkstänze, die ſtimmungsgemäße Untermalung der beiden großen Melodramen ſowie der kämpferiſche, ſcharfgeſchnittene Rhythmus eines einprägſamen Marſchthemas für das Vorſpiel und im Schlußhymnus. Chordirektor Klaus Billig (vom Lübecker Stadttheater) darf das nicht unweſentliche Verdienſt beanſpruchen, für die Diſtlerſche Kompoſition die Inſtrumentierung für den Orcheſterſatz mit inſtinktſicherer Einfühlung in die ſtiliſtiſche Eigengeſetzlichkeit jener Notenblätter beſorgt zu haben.

Die umſichtige, jeder billigen Effekthaſcherei ausweichende Spielleitung Robert Ludwigs und die ſtilklare, begeiſtert mitſchwingende muſikaliſche Führung von Generalmuſikdirektor Heinz Dreſſel waren der beifällig begrüßten Aufführung die beherrſchenden künſtleriſchen Pole, um die ſich die große Anzahl der mit wichtigen Aufgaben betrauten Mitwirkenden in verläßlicher Gefolgſchaft ſcharte. Dr. Paul Bülow.

MAGDEBURG. Die erſte Oper der Spielzeit war ein Mozart. Mit dem „Don Giovanni" hatten ſich GMD Erich Böhlke und Opernregiſſeur Hubert Franz wahrlich nicht die leichteſte Aufgabe geſtellt. Doch ſchon die Première, ihre Première für Magdeburg, zeigte, daß echter Mozart muſiziert, geſungen und geſpielt wurde. Auf der Bühne ohne Experimente. Das heißt eine klare, bewegte, Heiterkeit und Ernſt geſchickt miſchende Inſzenierung. Chöre und Soliſten ſtanden ſicher in ihren Aufgaben. Die Titelpartie hatte der hier ſchon bewährte Oskar Stieg. Böhlke und das Städtiſche Orcheſter gaben dem unvergänglichen Werk mozartiſchen Schwung, mozartiſche Leichtigkeit, ohne die Don Giovanni-Hintergründigkeit zu vergeſſen. Da Magdeburgs neuer Muſikchef tags zuvor als Einleitung zum „Schlageter" Beethovens dritte Leonoren-Ouvertüre in einer ſo gradlinigen und großzügigen Darſtellung geboten hatte, daß man ihm auch den „echten Beethoven" beſcheinigen mußte, darf ſein Debut mit zwei ſo entſcheidenden Interpretationen als ein vielverheißender Beginn genommen werden.

Um ſeine Vielſeitigkeit unter Beweis zu ſtellen, ſetzte ſich der Generalmuſikdirektor auch gleich ſelbſt für die erſte Spieloper des Winters ein, für „Die luſtigen Weiber von Windſor", und die ſchöne Vollendung, in der Nicolais Muſik von der Bühne und aus dem Orcheſter klang (Führer der Szene war wiederum der von der ſprudelnden Partitur aufs glücklichſte inſpirierte Hubert Franz), zeigte: man machte Ernſt damit, gerade die kleinere und dabei doch ſo wichtige Form des Operntheaters ſo zu pflegen, wie dieſe Gattung es nicht nur verdient, ſondern wie ſie es beanſpruchen muß. Denn in der Spieloper ſchlummern Kräfte, die nur dann zur Entfaltung kommen können, wenn alle Liebe und Verantwortung, welche die Bühnen ſonſt der großen Oper entgegenbringen, mit unverminderter Stärke auch den kleinen Koſtbarkeiten des Repertoires geſpendet werden. Bühnenbild und Tänze (Heinz Helmdach und Karl Heining) wirkten ebenſo ſicher wie die ſoliſtiſchen Leiſtungen. Den Falſtaff gab Wilhelm Witte mit ſtrömender Stimme und quellendem Humor. Die ſcharmante Frau Fluth von Ingeborg Stein und die durchtriebene Frau Reich von Lilly Neitzer müſſen genannt werden.

Für längere Zeit beherrſchten dann ſichere Opernabende fürs Abonnement den Spielplan: „Undine", „Evangelimann", „Waffenſchmied" und „Troubadour", in deren Leitung ſich die KM Müller und Hüttig teilten. Als großes für die beſondere Leiſtungsfähigkeit unſerer Oper repräſentatives Werk kamen Ende November „Die Meiſterſinger von Nürnberg" in einer prächtigen Neueinſtudierung durch Böhlke und Franz heraus. Die Feſtwieſe wurde glanzvoller Höhepunkt. Ein wirkliches Volksfeſt, an dem neben dem Enſemble

der neugebildete Städtische Chor beteiligt war. Man hatte sich für die strichlose Aufführung entschieden. Ein breiter Raum im Spielplan wurde der Operette gewährt. Den Vogel schoß der — „Vogelhändler" ab, gleich Anfang September. Es war nicht Carl Zellers Originalwerk, sondern die sehr geschickt modernisierte Neufassung von Quedenfeldt und Brügmann, zu der A. Bauckner auch die Musik zeitgemäß überarbeitet hat. In einer blitzblank polierten Vorstellung, deren Regisseur und lustigster Solist Paul Olmühl war, während Gerhard Hüttig frisch und flott dirigierte, spielte das rasch begeisterte Publikum mit und verlangte das Werk sehr häufig „noch amal...". „Wiener Blut", nach Johann Strauß, „Die lustige Witwe" von Lehár, mit Olmühl als Danilo und glänzenden Tänzen des Paares Elvira Gläser und Karl Heining, schließlich eine Neuerwerbung von Walter W. Götze, „Schwarze Husaren" betitelt, hießen die Operettenabende.

Den offiziellen Konzertbeginn brachte das Erste Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters im Stadttheater unter Leitung von GMD Böhlke mit Regers „Vaterländischer Ouvertüre" und der D-dur-Sinfonie von Brahms. Dazwischen Beethovens Violinkonzert, von Gustav Havemann gespielt. Böhlke, der schon den Reger mit kunstvoller kontrapunktischer Klarheit aufgebaut hatte, zeigte im Brahms seine bisher wohl persönlichste Leistung, ob er die leichte Schwermut des Adagios, die gelöste und doch nachdenkliche Heiterkeit des ersten Allegros nachschuf, ob er den populären dritten Satz mit zärtlicher Grazie oder ob er das Finale wirklich con spirito dirigierte — immer hatte man das Gefühl: das ist der Brahms, den wir lieben. — Im zweiten Stadttheaterkonzert wurden die im ersten gewonnenen günstigen Eindrücke bestätigt im „Don Juan" von Richard Strauß, in Tschaikowskys großer e-moll-Sinfonie und in den Opernarien, die Helge Roswaenge als Gastsolist beisteuerte.

Das erste der großen Abonnementskonzerte des Kaufmännischen Vereins brachte das Berliner Philharmonische Orchester in die Stadthalle, das unter dem jungen Eugen Jochum die „Euryanthe"-Ouvertüre, Regers „An die Hoffnung" (Solistin war die gute Altistin Lilly Neitzer) und Bruckners „Romantische" auf dem Programm hatte. Jochum bewährte sich an großen Aufgaben schon jetzt als ein Mann, mit dem man rechnen muß. Er ist heute schon mehr als eine glänzende Hoffnung. Sein Dirigieren ist schon ein gutes Stück Erfüllung. Das herrliche Orchesterinstrument der Philharmoniker bietet freilich einem Kapellmeister von vornherein die allerschönsten Möglichkeiten.

Dr. Günter Schab.

MÜNCHEN. „Der Vampyr" von Heinrich Marschner hat seit seiner Leipziger Uraufführung im Jahre 1828 lange Zeit einen ehrenvollen Platz im deutschen Opernspielplan behauptet, und erst um die Jahrhundertwende wandelte sich die lebendige Wertschätzung auf der Bühne in eine mehr platonische, die sich fortan fast ausschließlich auf das geschriebene Wort beschränkte. Schuld gab man dem „schaurigen" Libretto von W. A. Wohlbrück. Indeß, eine Zeit wie die unsere, die, ohne mit der Wimper zu zucken, ja, noch behaglich angegruselt, ein wahres Trommelfeuer naturalistischer Kraßheiten und Gewagtheiten auf sich niederprasseln läßt, hat wahrhaftig keinen Grund, schwache Nerven oder ästhetische Empfindsamkeit vorzuschützen. Vielleicht vermißt mancher, der das Richtmaß der strengen Logik anlegt, letztere in diesem Buche allzusehr oder findet jemand, der nach menschlicher Unmittelbarkeit trachtet, die Verbindungsbrücke in dieser Richtung nicht gleich. Aber das ist es eben: will man sich nicht um den Genuß der hohen musikalischen und dramatischen Schönheiten des Werkes bringen, so meide man dem Texte gegenüber unfruchtbares Nachgrübeln und Herumdeuteln und unterstelle sich gleich ihm den freieren Gesetzen des Märchens. Erlebt man also unbefangenen Sinnes die spukhafte Welt der genialischen Geisterchöre, die Stimmungsmalerei des Melodrams, Ruthwens erste von Ausdrucksleidenschaft glühende Arie, das herrliche Duett des Vampyrs mit der widerstrebend erliegenden Emmy und vor allem die beiden frei und groß gestalteten Finali mit ihrer organischen leitthematischen Knüpfung, dann erfährt man voll staunender Bewunderung, wer Heinrich Marschner war und was er konnte. Ja, man gibt Hans Pfitzner recht, der sich mit einer den Grundsätzen seines Buches „Werk und Wiedergabe" entsprechenden Einrichtung (nicht „Bearbeitung" in dem durch den modernen Gebrauch fatal gewordenen Nebensinn!) voll wahren Feuereifers für das Werk eingesetzt hat. So durchdringenden Vorbereitungsgeist, so viel dienende Leidenschaft in der Wiedergabe hat man seit langem nicht mehr in unserer Oper erlebt wie an diesem der künstlerischen Führung Pfitzners unterstehenden Abend. Pasettis Bühnenbilder waren ebenso unmittelbar aus dem Geiste des Werkes gestaltet, wie sich die Spielleitung von Alois Hofmann um diesen bemühte. Josef Rühr gab seinem Ruthwen, den er mehr als tragisch Verdammten denn als Satanisten zeichnete, Züge Byronschen Weltschmerzes.

Richard Strauß, der Siebziger, stand im Mittelpunkte einer Festwoche, die man zur Feier seines Geburtstages veranstaltete. Hatte man aus diesem Anlaß auch gehofft, als krönendes Ereignis

eine Neueinstudierung der „Ariadne auf Naxos" oder der „Frau ohne Schatten", zum mindesten eine Wiederaufnahme der „Feuersnot" zu erleben, die anfängliche Enttäuschung über die unerfüllten Wünsche wandelte sich angesichts der wahrhaft festlichen Aufführungen von „Salome", „Elektra", „Rosenkavalier", „Intermezzo" und „Arabella" rasch in überwallende Begeisterung. Vor allem Hans Knappertsbusch, der geborene Strauß-dirigent, war groß im Zuge und fand in den überragenden Leistungen von Hildegarde Ranczak-Schaetzler (Salome, Oktavian, Zdenka), Hedwig Fichtmüller (Herodias, Klytämnestra, Adelaide), Elisabeth Feuge (Christine, Arabella), Bertold Sterneck (Ochs von Lerchenau, Waldner), Wilhelm Rode (Jochanaan) und Paul Bender (Orest) hervorragende Unterstützung.

Leider wird der bisherige Generalintendant, Clemens von Franckenstein, mit dem Ablauf dieser Spielzeit seinen Posten verlassen und in den Ruhestand treten. Zuerst 1912 als Nachfolger Speidels berufen, mußte er 1918 dem Umsturz weichen, um 1924, als Nachfolger von Karl Zeiß, die Münchener Staatsbühnen aus schwerer Krise zu retten. Franckensteins persönlichstes Verdienst war es, daß der Münchener Opernspielplan zu einem der reichhaltigsten und vielseitigsten sämtlicher deutschen Bühnen erhoben und dem nationalen Schaffen darin eine Vormachtstellung eingeräumt wurde. Auch war er einer jener wenigen Bühnenleiter, die einem Konjunkturwerk vom Verfallscharakter des „Jonny spielt auf" mannhaft die Pforten ihres Hauses verschlossen und unentwegt für die Würde und Größe der Kunst stritten. Besonders glückliche Hand bekundete der Generalintendant in der Findung schöner Stimmen, die er seinem Institute in reichem Maße entdeckte. Hoffen wir, daß der Ruhestand, in den der erst 59-jährige eintritt, nun den schöpferischen Künstler nachholen läßt, was dieser als Intendant versäumen mußte! Dr. W. Zentner.

PARIS. Die neue Saison begann mit einem „Rossini-Zyklus" in der „Opéra-comique". Das ausgezeichnete „La Scala-Ensemble" mit Conchita Supervia als Primadonna zeichnete sich, unter der lebendigen Stabführung von Tullio Serafin, durch stilvolle Aufführung der Opern „Italienerin in Algier", „Barbier von Sevilla" und „Cenerentola" (Aschenbrödel) aus. Diese entzückende Märchenoper erfreute sich zu Rossinis Lebzeiten mit Recht des gleichen Erfolges wie der „Barbier" und man möchte ihre Auferstehung auch für die deutsche Bühne wünschen. — Der Versuch des Lamoureux-Orchesters, Konzerte mit ausschließlich französischem Programm zu geben, scheiterte infolge mangelhafter Beteiligung gleich zu Anfang. Der „italienische Abend" unter Leitung des temperamentvollen Augusteo-Dirigenten Molinari (Rom) zog schon bedeutend mehr, jedoch vollbesetzt war das Haus erst als Albert Wolff das „Magnificat" von Joh. Seb. Bach dirigierte. — Ohne deutsche Musik ist in der Tat das hiesige Musikleben undenkbar! Toscanini wurde gezwungen, seinen Wagner-Abend zu wiederholen, nachdem er das erste Konzert romanischen Komponisten gewidmet hatte, von denen Pizzetti mit dem „Sommerkonzert" hervorragte. Auch Weingartner leitete diesmal nach einem Beethoven-Zyklus auch ein Wagner-Konzert mit der gewohnten objektiven Meisterschaft. Seine Gattin, Carmen Studer, stand ganz im Banne ihres Lehrers und erregte als wackere Dirigentin berechtigtes Aufsehen. Der Baseler Kammerchor stellte sich, mit Paul Zacher als Leiter, anläßlich einer Konzertaufführung des Mozartschen „Idomeneo" vor, weckte aber nicht die Begeisterung, die sonst im „Pariser Mozartverein", wenn Raugel am Pult stand, herrscht. Mozart läßt sich eben nicht nur korrekt ausdeuten! —

Deutsche Solisten werden, ungeachtet des hiesigen politischen Barometers, weiter gefeiert. Wilh. Backhaus spielte bei Pasdeloup am 12. November und die Ankündigung seines Namens genügte, um einen großen Theatersaal zu füllen. Trotz seiner etwas sachlich kühlen Auffassung des A-dur Konzertes von Mozart, gefiel das grundmusikalische Klavierspiel des echt deutschen Künstlers so sehr, daß mehrere Zugaben stürmisch gefordert wurden. Busch und Serkin erwiesen sich in sämtlichen Beethovenschen Violinsonaten wiederum als perfekte Kammermusikspieler. Ihre drei Abende waren überfüllt ebenso wie der Liederabend von Lotte Lehmann, die außer Brahms auch Hugo Wolf mit dankenswert warmer Anteilnahme vortrug. Giesekings klavieristische Kleinmalerei, die an sich sehr schön klingt, ist bei Scarlatti und Debussy mehr als bei Bach angebracht. — Zwei „Lisztianer" im hohen Alter: Emil Sauer und Ludwig Breitner ließen sich auch letzten Herbst hören. Der noch ältere 88-jährige „maître" Chr. M. Widor, ein in Paris geschätzter Organist und Komponist, hatte noch die Kraft eine Suite aus eigener Oper „Pêcheurs de St. Jean" mit beneidenswerter Frische zu dirigieren. — Zu den gewohnten Erscheinungen an dem Pariser Kunsthimmel gehören die Lener und Kolisch, zu deren Streichquartetten sich jetzt noch das ausgezeichnete „Budapester" gesellte. Im „Conservatoire" spielte Cassado ganz hervorragend das von ihm eingerichtete Cello-Konzert von Schubert, das bereits in Berlin herauskam. — Hubermans Programm trug,

obwohl nur Bach, Händel und Brahms enthaltend, den Charakter eines „Albums beliebter Melodien", besonders durch die sentimentale Art seines Spieles, die die musikalische Struktur eines Milstein vermissen ließ. Von den hiesigen Sängerinnen ragt als vielseitiges Talent Marcelle Bunlet hervor, eine einzige französische Künstlerin, die seit zwei Festspieljahren dem Bayreuther Ensemble angehört.

Erfreulich war es, den „Intermezzi Goldoniani" bei Pasdeloup zu begegnen, ein brillantes Werk für Streichorchester des zu Nikischs Zeiten in Deutschland viel gespielten Enrico Bossi. Zu erwähnen ist noch die vollständige Aufführung der „Schumannschen Musik zu Faust", die bald darauf von Paul Paray bei Colonne wiederholt werden mußte. — Außer der bereits in der ZFM beschriebenen „Konzertskandals" anläßlich der „Tingel-Tangel-Tonkunst" von Kurt Weill (3 „Silbersee-Arien"!), wurde auch bei der Erstaufführung von Bela Bartoks „Mandarin merveilleux" laut gezischt. Es ist ein durchaus wunderliches Orchesterwerk von asiatischer Einstellung, jener Art unbequem klingender Musik, die hier nicht gerade entzückt und nur aus Snobismus angehört wird, wie z. B. in dem Verein für modernste Musik „Serenade", besucht von der „Großen Welt" mit einer singenden „comtesse" an der Spitze! Selten trifft man dort gelungene Werke wie das Sextett für Klavier und Bläser von Poulenc, das äußerst klangvoll, wenn auch eklektisch geformt ist. —

Die Pariser Nationalbibliothek eröffnete eine vielbesuchte Musikausstellung, eine Rückschau auf die Entwicklung der französischen Kunst vom Mittelalter bis zur Revolution, mit Manuskripten, die auch aus dem Ausland herangezogen wurden. Man sah dort viele aus diesen 6 Jahrhunderten stammende, einzigartige Dokumente geistlicher und weltlicher Musik, Handschriften der berühmten Psalter von „St. Germain de Paris", bildliche Darstellungen von Chanson, Tanz, Oper, Ballett und nicht zuletzt die prachtvollen nach verschiedenen Opernszenen gewebten Gobelins, welche die Wände der „Galerie Mazarine" schmücken.

Anatol von Roessel.

RUNDFUNK-KRITIK

REICHSSENDER MÜNCHEN. Die kulturfördernd steigende Kurve wird gehalten. Man ist bestrebt, den wahren Musikliebhabern entgegenzukommen; man ist bemüht, innerhalb dieses Entgegenkommens für qualitativ wertvolle Sendungen und Übertragungen zu sorgen. Auch ist endlich dem Reichssender München gelungen, die Bayerische Staatsoper miteinzubeziehen. Die sieben Monate seit der letzten „Rosenkavalier"-Übertragung haben lange genug gedauert. So möge der Anfang mit Verdis „Aida" verheißungsvolles Omen sein, wenn auch die Übertragung erkennen ließ, daß man noch sehr viel mehr Sorgfalt auf die solistische Besetzung verwenden muß, soll das Mikrophonohr befriedigt werden! Wir heben also Chor und Orchester unter der anfeuernden Leitung Hugo Röhrs hervor. Zu rühmen ist auch die vom Senderaum aus recht gelungene Aufführung von „Zar und Zimmermann".

In den Orchesterkonzerten wird fleißig und mit Erfolg am Ausbau des neuartigen Funkexpreß „Zauber der Stimme" gearbeitet. Man ist nahe daran, die Aufführungsqualität der Schallplatte zu übertrumpfen. Möglich ist das nur, indem man zum Einen wertvollstes Stimmaterial herausstellt, zum Andern ein Erfolgsprogramm wählt, das den Kitsch verpönt und — doch (!) dem Funkhörer Spaß und Freude macht. Karl List, der Unermüdliche, hatte in seinem letzten Funkexpreß nicht nur alle diese Voraussetzungen erfüllt, sondern übertroffen. Phänomenal ist Erna Sacks Koloratursopran; fast drei (!!) Oktaven Umfang, edelstes Ebenmaß; Technik und künstlerische Leistung auf derselben Höhe. Dann Luise Willer; der Name besagt alles; und mit einigem Abstand der Tenor Andersen. Wiederholung dringend gewünscht, besonders da List mit dem Orchester virtuos musizierte. Bravo! In einem Abendkonzert Lists die Uraufführung der Orchesterlieder E. H. Schmids (nach Li-Tai-Pe-Texten): raffiniert instrumentierte Arbeit impressionistischen Gepräges. Das der 6. Bruckner-Symphonie angetane Unrecht (man ließ kurzerhand den Schlußsatz weg!) wurde schnell repariert durch eine im ganzen würdige Aufführung, die wiederum Hans A. Winter leitete. Dankbar sei anerkannt, daß man von Würzburg her den 2. und 3. Teil der Liebesmesse Zilchers übernahm.

An kleineren Chorstunden ist die Prachtmusik des 15., 16. Jahrhunderts zu nennen, die der Kammerchor Ruceks stilistisch sicher und sauber sang. Vorbildlich auch das gewählte, kitschfreie Programm der Saarsänger „Bavaria" und Oberbexbach. Das ist um so erfreulicher, da es sich um kleinere Vereine handelt. An ihnen könnte sich der Liederhort München ein Beispiel nehmen, dessen Vortragsfolge brav und bieder die Zeit um 1890 beschwört.

Selbſtverſtändliche Pflicht, daß man von München aus als Reichsſendung den 65. Geburtstag Pfitzners dem Funkhörer nachdrücklich ins Gedächtnis rief. Pfitzner dirigierte ſeine cis-moll-Symphonie; bis auf einige Kompaktheiten im Orcheſterklang funkiſch klar; dann ſang Hann neuerdings inſtrumentierte Lieder. In einer Konzertſtunde interpretierten Martha Martenſen und der Bariton Gruber-Brauer eine Reihe der ſchönſten Pfitzner-Lieder; vorher würdigte Erich Valentin Weſen und Kunſt des Meiſters.

Der Reichsſender München nimmt ſich neuen Schaffens ſorgſam an. Wir vermerken die Kompoſitionsſendungen Wilhelm Jergers (die Lieder tiefer und perſönlicher als die improviſatoriſch wirkende Orgelmuſik); Hans Sachße, der in Einfall und Können wertvolle Klavierquartettmuſik der Hörfolge „Bayeriſche Tages- und Jahreszeiten" Münſterers beigegeben hatte; poetiſierend und warm die Klavierſtücke Huber-Anderachs; köſtlich die Reigen von Joſeph Haas. Mehr für die Orgel als für Klavier ſcheinen die Choräle Knabs erdacht zu ſein. Länglich, weil die Erfindung nicht ausreicht, die Klaviermuſik Reh-Caligas. Das Divertimento Karl Höllers wurde durch ſtreikende Übertragung geſtört; ſpieleriſch gearbeitet, im langſamen Satz tiefer ſchürfend. Prachtvoll der Rilkekreis von Karl Marx, den zudem Traute Börner intenſiv ſang. Wiederholung erbeten. In der Geſangslyrik ſind die treffſicheren Tenorlieder von Anton Würz, die eindringlich geſtalteten Altlieder von Panders, die entzückenden Kinderlieder Philippine Schicks zu nennen. von Bartels.

REICHSSENDER LEIPZIG. Dem Leipziger Rundfunk wird von der großen Maſſe der Hörerſchaft ſeit langem der Vorwurf übertrieben häufiger Sinfonieſendungen gemacht, wobei wohl das höhere Inſtrumentalkonzert mitzudenken iſt. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß eine Muſikzeitſchrift in dieſen Chor nicht mit einſtimmt. Sie begrüßt eine Pflege der ſinfoniſchen Muſik ſchon aus völkiſchen Gründen; kein Volk der Welt kann ſich mit den Leiſtungen der Deutſchen auf dieſem Gebiete meſſen. Sie iſt ſich aber mit der Hörerſchaft darin einig, daß die überkommene Form des Sinfoniekonzertes für den Funk denkbar ungeeignet und nur in Ausnahmefällen zuläſſig iſt. Um ſo erfreulicher wirkt jetzt der von GMD Hans Weisbach unternommene Verſuch, in Kurzkonzerten von höchſtens einſtündiger Dauer Werke in kleiner Beſetzung zu bringen, alſo eine Art funkiſchen Kammerkonzerts zur ſtändigen Einrichtung zu machen. In ziemlich raſcher Folge fanden bisher drei Konzerte ſtatt; ſie wirkten ſo überzeugend, daß man dieſes Kurzkonzert als wertvolle Bereicherung des Programms betrachten kann. Die durchſichtige, teilweiſe konzertant inſtrumentierte Geſellſchaftsmuſik des 18. Jahrhunderts füllt dieſe Konzerte in der Hauptſache aus, neuere Werke wie Wolfs Italieniſche Serenade ſind aber auch am Platze. Inſtrumental- und Vokalſoliſten waren in jedem Konzert vertreten, ſodaß ſchon die reiche klangliche Abwechſlung die Spannung ſtets wachhielt. Karl Hermann Pillneys Vortrag Haydnſcher Cembalokonzerte war vorbildlich, beim zweiten vereinigte er ſich mit Max Krämer; das Wechſelſpiel von Cembalo, Violine und Orcheſter war bezaubernd. Haydns zweite Pariſer Sinfonie packte durch ihre gebändigte Dämonie, ihr Vortrag war ein Meiſterſtück ſtilſicheren und dabei lebendigſten Muſizierens. Dagegen habe ich im Vivaldikonzert das Cembalo ſehr vermißt. Erleſene Kleinkunſt bot auch die Mozart-Stunde; die Freude wäre nicht getrübt worden, wenn das Zeitmaß im Menuett der „Kleinen Nachtmuſik" nicht zu ſchnell geweſen wäre. Unter den Vokalſoliſten wurde Irma Beilke ihrer Aufgabe am beſten gerecht, man hört ſie im Rundfunk ebenſo gern wie im Theater. Die Arie aus Haydns Oper „L' incontro improviso" zwang zu der Annahme, daß auch das Opernſchaffen noch große ungenutzte Werte enthalten muß. Wenn überhaupt jemand, dann kann der Rundfunk dieſer Muſik den gebührenden Platz im Muſikleben verſchaffen.

Daß in den Tagen des Haydn-Konzertes auch noch von anderen Kapellmeiſtern zwei Haydn-Sinfonien gebracht wurden, war unnötig. Damit gibt man allerdings jenen Hörern recht, die ſich über Sinfonie-Überſchwemmung beklagen.

Dem erfreulichen Eindruck dieſer Neueinrichtung ſteht der unerfreuliche gegenüber, den die funkmäßige Auswertung der Dresdener Reichstheaterwoche machte. Zunächſt wäre es recht und billig geweſen, daß wenigſtens eine Oper vollſtändig übertragen wurde; ſo warf man nur mit einigen Aktbrocken im Aether um ſich. Dieſe waren aber auch nicht bekömmlich, denn der erſte „Triſtan"-Akt war das akuſtiſch Liederlichſte, was ſeit langem vorgekommen iſt. Die Stimmen ſämtlich glanzlos, das Verhältnis von Singſtimmen und Orcheſter verbogen, die Ausſprache nicht zu verſtehen, dazu ein unrein ſingender Steuermann, der jede Stimmung von vornherein verdarb: ſo wagt man nationale Heiligtümer wie den „Triſtan" dem Volke vorzuſetzen. Hält man z. B. die muſtergültigen Übertragungen aus der Mailänder Scala dagegen, ſo kann einem ſchlecht werden. Auch der dritte „Arabella"-Akt litt unter undeutlicher Ausſprache; dieſe Oper kennen die meiſten ja noch gar nicht, da iſt doch nur mit einer Aufführung

gedient, die alles absolut deutlich werden läßt. Der dritte „Meistersinger"-Akt schließlich war technisch zwar besser — im Laufe der Woche war man wohl allmählich zu der Einsicht gekommen, daß es so nicht geht — doch wurde er durch die Fehlleistung des Stolzing sehr fragwürdig. Warum übrigens die Gäste? Ein Mann wie Schuch hätte seinen Ehrgeiz sicher darein gesetzt, eine solche Veranstaltung mit eigenem Ensemble durchzuführen.

Unter den Bachkantaten der letzten Zeit waren „Höchsterwünschtes Freudenfest" und vor allem „Erschallet, ihr Lieder" tiefgehende Erlebnisse. In der Einführung zu dieser zweiten Kantate wurde eine langatmige Polemik gegen die Wiederholung des Eingangschores gereicht, der in der Sendung dann doch wiederholt wurde und durchaus organisch wirkte. In Zukunft einigt man sich vielleicht vorher. Unter den Werken österreichischer Komponisten, die von Theodor Blumer gut herausgebracht wurden, konnte der klangliche Prunk von Franz Schmidts 4. Sinfonie nicht darüber hinwegtäuschen, daß eine allzudünne Substanz ausgewalzt wird. Rudolf Kattnig's „Rondo giocoso" aus der „Burlesken Suite" ist eine unterhaltsame, Julius Bittners Lieder sind eine erzromantische Angelegenheit. Die Sendung „Italienische Musik" schaltete man wegen langweiliger Ausführung bald ab, und Clemens Schmalstichs Musikalische Liebesgeschichte „Amor und Psyche" op. 103 (Uraufführung) ist ziemlich kümmerlicher Rosenkavalier-Aufguß. Auch von der Unterhaltungsmusik muß man verlangen, daß sie thematisch nicht so spottbillig arbeitet wie hier. Die Kammermusikvereinigung des Leipziger Sinfonieorchesters setzte ihre Arbeit mit dem Septett op. 62 von Konradin Kreutzer fort, einer liebenswürdigen Suite, von der man einzelne Sätze gelegentlich in der gehobenen Unterhaltungsmusik verwenden sollte. Es war eine Wohltat, von Kreutzer einmal nicht das „Nachtlager von Granada" zu hören.

In den volksmusikalischen Darbietungen achte man in Zukunft darauf, daß Volksmusik von der Hochkunst sauber getrennt wird. Es ist ein Unding, unter dem Titel „Des Bauern Tagewerk" hochkünstlerische Gebilde wie Wolfram von Eschenbachs Tagelied oder Gedichte von Hölderlin zu bringen. Entweder man bietet ein Programm, das Musik vom Bauern selbst bringt, also Volkslieder und Volkstanzweisen; dann haben solche Dichter hier nichts zu suchen. Oder aber man bringt Programme für die Bauern, dann sind sie erst recht fehl am Platze, denn der Bauer versteht sie nicht, sein künstlerisches Empfinden liegt auf einer anderen Ebene. Volksmusikprogramme kann man nicht vom grünen Tisch aus machen, man muß das Volk auch wirklich kennen.

Der beste unfreiwillige Witz der letzten Zeit war freilich jene Sendung, die unter der Firma „Altenburger Bauernhochzeit" auf die Hörer losgelassen wurde. Eine solche Sendung, die heimatliches Brauchtum schildern will, muß Mundart und typische Ausdruckswendungen des betreffenden Volkstums wenigstens einigermaßen wiedergeben, etwa in der gemäßigten Form der Anzengruberschen Dramen. Die fragliche Sendung war aber ein volkstumfremdes Papierprodukt; man redete pikfeines Hochdeutsch oder albernes Kaffeesächsisch, nur nicht so, wie dem Altenburger Bauern der Schnabel gewachsen ist. Was soll man beispielsweise zu folgendem Satze sagen: „Der Hochzeitsbitter hat als Verwalter der Guchengammer seine Sache ganz famos gemacht." So drückt man sich vielleicht in der Silvesternacht am Augustusplatz aus, aber nicht auf einem Altenburger Bauernhof, wo dem Vernehmen nach sogar die Hühner sich eines Lächelns nicht erwehren konnten. Sind in der Guchengammer vielleicht auch Gäsegriemel und Gänsefettbemmchen gewesen?

Man kann am Tonfall eines Menschen erkennen, welchem Volkstum in Deutschland er angehört, ohne daß man ein Wort begrifflich zu verstehen braucht. Mundart ist die musikalische Klanggemeinschaft eines Volkstums. Gegen eine Verfälschung der angeborenen Mundart wird man sich deshalb ebenso zur Wehr setzen wie gegen die Verfälschung der Tonwerke unserer großen Meister.

Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER HAMBURG. Die Brahmsstadt Hamburg erfüllt nur eine Pflicht, wenn sie auch in solchen Jahren den Geburtstag ihres größten Musikers festlich begeht, in denen der Dezimalkalender mit diesem Ereignis nichts zu tun hat. Wenn also der Reichssender Hamburg am 7. Mai eine solche Geburtstagsfeier unternahm, dann sei das der Beginn einer neuen Tradition. Da Johannes Brahms und Max Fiedler einen Gleichklang ergeben, der schon so manches Jahrzehnt glückhaft und treu in die Weite tönt, konnte die Sendeleitung überhaupt nichts Besseres tun, als diesen Apostel der Brahmsschen Sinfonik zu Gaste zu bitten: „Akademische Fest-Ouvertüre" und D-dur-Sinfonie.

Der Rundfunk würde sich eines großen und wichtigen Stoffgebietes berauben, wenn er an der Oper vorüberginge. Und auch in „Stücken" noch kann er die Wirkung und die Schönheit der bewährten Denkmäler dieser Kunstgattung zu den Hörern hintragen. Gerade „Lyrische Opernmusik" erscheint da als eine nächstliegende Möglichkeit. Aber sie werde dann auch mit einer der

lyrischen Verdichtung entsprechenden Intensität des Gefühles und der musikalischen Präzision nachgeschaffen. In dem von Adolf Secker geleiteten und mit recht ungleichmäßigen gesanglichen Leistungen aufwartenden Konzert dieses Titels wurde das eigentliche Motiv stark abgeschwächt. Es liegt in der Richtung der eben angedeuteten Tendenz zur funkischen Auswertung der Oper, wenn über dem auf der Bühne und vor den Mikrophonen schon Erprobten das Neue, ja das vielleicht noch Problematische und Umstrittene nicht außer acht gelassen wird. Man hat gleich in zwei Veranstaltungen, allerdings und leider zu später Abendstunde, einen Vorstoß in das „Junge Opernschaffen" gemacht. Wenn es ein Zufall war, so hätte er sich vermeiden lassen; und wenn es Absicht war, so war sie nicht gerade zweckdienlich, nämlich, daß in beiden Sendungen je ein schwächeres oder zumindest epigonales Werk mit je einem begabteren und neueren zusammengekoppelt war. Zur „Medea" von C. H. Grovermann hätte sich Wilhelm Kempffs „Familie Gozzi" zwangloser gefügt; und der „Michael Kohlhaas" von Paul von Klenau und der „Mathis der Maler" von Paul Hindemith wären in dieser Zusammenstellung ein geballteres Ereignis geworden, da sie trotz aller Gegensätzlichkeit in der musikalischen Haltung doch auch verbindende Züge tragen. Schon die Opernstoffe stammen bei beiden aus deutschem Bezirk. Hingegen die „Medea" ist ein Ausflug in die Antike, so wie ihn jemand unternimmt, der die „Elektra"-Partitur gut studiert hat; aber es fehlt die theatralische Aktionskraft, vom dramatischen Impuls ganz zu schweigen; eine in gewissem Sinne gelungene Instrumentation und echauffierte Gesangslinien sind doch noch nicht genug. Durch Kempffs „Familie Gozzi" durchzufinden, ist mir trotz redlichen Bemühens nicht gelungen, und der musikalische Eindruck ergab sich so, daß auch hier wohl nicht die urtümlich quellende und mitreißende Phantasie die Arbeit diktierte. Es sei übrigens noch erwähnt, daß es sich natürlich nicht um vollständige Werkwiedergaben handelte, sondern um Ausschnitte, die funkisch ergiebig und gleichzeitig repräsentativ sein sollten. Weder am einen noch am anderen zweifelte man bei den Arbeiten Klenaus und Hindemiths. Klenau hat sich ja unlängst in der ZFM über seine Einstellung zur Zwölftönemusik geäußert. Er hat mit jenen Worten durchaus nicht zuviel behauptet. Ich möchte nach diesem ersten Eindruck von seiner Oper sagen, daß das Konstruktive seiner Musik offenbar als gemeistert und gültig zu bewerten ist, da auch, ich betone: beim ersten Hören das Gefühl ausgeschaltet ist, es mit Gewolltem, mit krampfhafter Bemühung zu tun zu haben. Wohl sind die Klänge neu, aber sie sind geordnet. Und die Ordnung strömt jenes Überzeugende aus, was die künstlerische Leistung erst zu einer solchen macht, und — nebenbei — was vielen Kompositionen fehlt, obschon sie sich an eine Ordnung halten, die durch lange Überlieferung geheiligt ist. Es mag übrigens sein, daß die aphoristische Zuschleifung dieser „Kohlhaas"-Szenen von sich aus der Funkwirkung entgegenkam. Der Kohlhaas-Monolog blieb, infolge einer technischen Störung, bedauerlicherweise auf den Sendesaal beschränkt. Vielleicht und wahrscheinlich hätte er das, was hier von den ihn umrahmenden Stücken gesagt ist, noch rühmlich bestätigt. Jedenfalls zeugt die Eindringlichkeit und Ausdruckskraft (denn auch im Verhaltenen, im Ungesagten schwingt sich hier die künstlerische Kraft aus) dieser Musik von einer schöpferischen Persönlichkeit, mit der sich alle auseinandersetzen müssen, die nicht nur von der Vergangenheit zehren wollen. Über Hindemiths Opernsinfonie ist anläßlich ihrer Berliner Uraufführung ja schon zugegeben worden, daß es sich um ein bedeutendes und ergreifendes Werk handele. Das bleibt auch nach der Funkaufführung richtig. Aber der „Mathis" liegt folgerichtig in der Entwicklungslinie des Komponisten; er hat sich nicht etwa umgestellt, sondern setzt den Weg fort, der im „Marienleben", in den letzten Konzertmusiken, im Oratorium fest und sicher gebahnt wurde. Die Aufführungen, die von vier verschiedenen Dirigenten geleitet wurden, waren sorgfältig vorbereitet. In erster Linie ist der Anteil des Orchesters zu würdigen. In den Gesangsaufgaben dominierten Bernhard Jakschtat, um dessentwillen man vielleicht einen nochmaligen, erweiterten und im Tagesprogramm einzusetzenden Versuch mit dem „Kohlhaas" machen sollte, und der Funkchor.

Die Welt des Historischen, die in diesem Falle auch da noch reizvoll war, wo einstige Farben blasser geworden sind, erstand in der Braunschweiger Aufführung: „Das Orakel", Singspiel nach Gellertschem Text von Friedrich Gottlob Fleischer. Es ist eine Musik im Geschmack des Rokoko und in seiner Kultur. Die norddeutsche Musikgesellschaft (Vorsitzender ist Dr. Fritz Pauli) hatte die Aufführung ermöglicht, für die sich der elastische Gerhard Maasz einsetzte.

Dem Norddeutschen galt auch die Kieler Sendung: „Schleswig-Holsteinische Komponisten"; es waren durchweg idyllische Arbeiten von Männern wie Erwin Zillinger, Gustav Stolz, Alfred Huth. Die Folge der Namen mag zugleich als Wertskala gelten, denn Huths Klavier-Sonatine war entschieden das beste Stück der Veranstaltung.

In einer weiteren „Stunde der Lebenden", die aber paradoxerweise zur „Stunde der Schlafenden" stattfand, wurden mit ausgezeichnetem Gelingen Kompositionen von Hermann Simon und Hugo Distler gesendet. Die Komponisten waren anwesend und sprachen auch über ihre Ziele und Auffassung Worte, mit denen man wirklich etwas anfangen konnte. Beide Männer sind den Lesern der ZFM ja keine unbekannten Namen mehr; und diese Veranstaltung hatte jenen erfreulichen Tiefgang, der das Werk dieser stark gegensätzlichen Naturen (aber Naturen!) wohl in das Bewußtsein der Hörerschaft einprägen konnte. Nicht von der Oberfläche her, sondern vom Zentrum des beiderseitigen Schaffens aus war dieses Programm gebaut, und die Ausarbeitung entsprach vollauf dem Wert der Idee.

Haydns 125. Todestag wurde von José Eibenschütz mit einem abwechslungsreichen Spätkonzert begangen, das die Vielheit der Empfindungs- und Formenwelt des unsterblichen Meisters andeutete.

Ebenso als Gedenkkonzert, dirigierte Eibenschütz auch Kompositionen von Siegfried Wagner zu dessen 65. Geburtstag.

So kann man das Fazit aus diesem Monatsrückblick ziehen, daß die Hauptaktivität des Senders in der Durchsetzung zeitgenössischer Musik bestand. Daß man allerdings, um daran teilzuhaben, die späten Abendstunden vor'm Lautsprecher verbringen mußte. Und diese Exklusivität — denn eine solche wird es zwangsläufig — ist der Breite dieser Bemühungen doch einigermaßen abträglich. Den Lebenden gehört der Tag. Dr. Walter Hapke.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Auf Veranlassung der Landesstellen Südhannover, Braunschweig, Magdeburg, Anhalt des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda fand in elf Hauptharzrandorten erstmals eine gleichzeitig durchgeführte Nachtmusik statt, eine Veranstaltung, die in Zukunft während der Sommerzeit in Abständen von etwa vier Wochen wiederholt werden soll, um damit eine ständige Einrichtung zu schaffen.

Stuttgart wird in den Tagen vom 8. bis 16. September im Zeichen einer musikalischen Festwoche stehen, deren Ausgestaltung unter dem Leitgedanken „Deutsches Kulturschaffen in der Welt" steht.

Bremen wird in diesem Jahre (6. bis 8. Oktober) der Mittelpunkt des 22. deutschen Bachfestes sein. Die Gesamtleitung liegt in den Händen von R. Liesche.

In Solingen findet vom 7. bis 9. Juli das Verbandsfest des Westdeutschen Chorverbandes statt. Man rechnet mit dem Besuch von 7000 bis 8000 Sängern, denen die weltbekannte Klingenstadt einen gastlichen Empfang bereiten wird. Das neue deutsche Chorschaffen soll besonders im Hauptkonzert am 7. Juli im Vordergrund der Werkaufführungen stehen.

Das nächste Fest der „Internationalen Bruckner-Gesellschaft" findet vom 2. bis 4. September in Aachen statt. Aufgeführt wird unter Peter Raabe die erste Symphonie in ihrer ursprünglichen Fassung, die fünfte und die neunte Symphonie, die b-moll-Messe und der nachgelassene 112. Psalm; unter Franz Moißl (Wien) die „Nullte" Symphonie und die Bruckner-Fanfaren von Vinzenz Goller; unter Theodor Rehmann die e-moll-Messe beim Hochamt im Dom; unter Willi Weinberg a-cappella-Chöre. Das Peter-Quartett wird mit einem Krefelder Künstler das Quintett spielen. Den Festvortrag hält Dr. Grüninger (Weinheim).

Das Programm des „Leeds Musical Festival", das in Budapest mit dreijähigen Pausen in der ersten Oktoberwoche stattfinden wird, enthält das Requiem von Verdi, „Christus" von Liszt, Bachs Weihnachtsoratorium, Mozarts c-moll-Messe und Chorwerke von Delius, Vaughan, Williams und Cyril Scott. Leiter des Festes sind Sir Thomas Beecham und Dr. Sargent; Instrumentalsolisten Artur Schnabel und Josef Szigeti.

Zum Gedächtnis des Komponisten Boieldieu, dessen Todestag sich am 5. Oktober ds. Js. zum 100. Male jährt, wird seine Vaterstadt Rouen eine Festwoche mit bedeutenden Konzerten und einem Festzug mit Darstellungen aus Boieldieus bekanntesten Werken veranstalten.

Der Termin des Oeynhausener Musikfestes ist auf den 8.—10. August verschoben worden. Am Eröffnungstage soll ein großes Chorkonzert stattfinden, am Tage darauf ein Blaskonzert mit mindestens zur Hälfte neuen Kompositionen und als Abschluß am Freitag das große Orchesterkonzert.

Dr. Wilhelm Furtwängler hat die Leitung der Salzburger Festspiele verständigt, daß er diesen Sommer seiner Erholung widmen müsse und deshalb bereits zwei für die Salzburger Festspiele zugesagte Konzerte nicht dirigieren könne.

Im 3. Domkonzert der Salzburger Festspiele kommt die „Cantata biblica" für Soli,

Chor und Orchester von Vittorio Gnecchi (Mailand) unter der Leitung des Salzburger Domkapellmeisters Joseph Meßner zur Uraufführung. Solisten sind die beiden berühmten Mitglieder der Scala: Anna Surani (Sopran) und Giovanni Inghilleri (Bariton).

Das nächstjährige Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wird in Hamburg stattfinden.

Die 8. Hohenecker Singwoche auf Burg Hoheneck, unweit Rothenburg/Tauber findet in diesem Jahre vom 5.—12. August statt. Leitung: Bernhard Scheidler, Mitarbeit: Prof. Fritz Jöde-Berlin. Anmeldung bei Bernhard Scheidler, Unterickelsheim über Uffenheim, bei dem auch nähere Auskunft zu erfragen ist.

In Eisenach findet vom 5.—7. Juli die festliche Reichstagung des Reichsverbandes „Deutsche Bühne" statt. Im Programm sind vorgesehen: Die Uraufführung eines Festspiels auf der Wartburg-Waldbühne, ein großes Bach-Konzert, Marionetten-Spiele und die Vorführung zweier wertvoller Kulturfilme. Bei einer großen öffentlichen Kundgebung werden Reichsleiter Alfred Rosenberg und Reichsverbandsleiter Dr. Walter Stang sprechen.

Beim 33. Liederfest des Schwäbischen Sängerbundes in Heilbronn kommen in einem Sonderkonzert der Liedertafel Göppingen ausschließlich Werke von Alfons Schmid-Stuttgart zum Vortrag.

Hugo Herrmanns Drei Madrigale nach mittelhochdeutschen Texten kommen bei der diesjährigen Nürnberger Sängerwoche zur Aufführung.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Deutsche Sängerbund in Chile hat beschlossen, alljährlich einen „Deutschen Liedertag" abzuhalten, an dem die schönsten deutschen Volkslieder zum Vortrag gelangen. Auch die jüngste Volksliedliteratur soll dabei berücksichtigt werden.

Zur Bekämpfung der Arbeitslosigkeit der deutschen Berufsmusiker ordnet der Deutsche Sängerbund in Übereinstimmung mit der Reichsmusikkammer für seine Untergliederungen folgendes an: Sämtliche Vereine, welche von Lehrern, Beamten usw. nebenberuflich dirigiert werden, prüfen sofort gemeinsam mit dem zuständigen Leiter der Landes- oder Ortsmusikerschaften und dem zuständigen Sängerkreisführer, ob am Orte oder im Umkreis arbeitslose, geeignete Berufs-Chordirigenten vorhanden sind, um die nebenberuflich tätigen Dirigenten zu ersetzen. Sollte eine örtliche Einigung nicht zustande kommen, so ist von beiden Seiten gemeinschaftlich an das „Amt für Chorwesen und Volksmusik innerhalb der Reichsmusikkammer", Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstraße Nr. 25, zu berichten, welches gemeinsam mit dem Deutschen Sängerbund entscheiden wird. Diese Entscheidung ist endgültig.

Der Lobedabund wurde von der Reichsmusikkammer in die Fachschaft D als selbständiger Bund eingegliedert und in den „Reichsverband für Volksmusik, E. V." aufgenommen.

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat ein „Amt für Chorwesen und Volksmusik innerhalb der Reichsmusikkammer" errichtet, zu dessen Leiter Prof. Fritz Stein (Geschäftsführer Otto Sommer) bestellt ist. Dem Amt unterstehen insbesondere die drei Fachverbände: Deutscher Sängerbund, Reichsverband der gemischten Chöre und der Reichsverband für Volksmusik. Der bisherige Reichsverband für Chorwesen und Volksmusik ist aufgelöst.

Die Leningrader Philharmonie feierte ihr 15jähriges Jubiläum. In diesen 15 Jahren hat das Orchester 2970 Konzerte gegeben.

Paul Graener und Eduard Künneke wurden in den Vorstand des „Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten" gewählt.

In Prag wurde eine „Gesellschaft für Musikerziehung" gegründet, deren Ziel ist, in den verschiedenen Schulen, in der freien Volksbildung, im Privatmusikunterricht, in den Chor- und Musikvereinen, kurz in allen am Kulturleben interessierten Organisationen Voraussetzungen dafür zu schaffen, daß das Verständnis für die ernste Musik geweckt und gepflegt wird. U.

Der Saarbrücker Lehrer-Gesang-verein (Leitung Otto Schrimpf) besuchte auf seiner diesjährigen Konzertreise die Orte Schwetzingen, Rüsselsheim, Nürnberg und Stuttgart. Zum Vortrag kamen neben Chören von Trunk, Jochum (Deutsches Lied), Graener, Philipp, Knab, Pestalozzi, Zelter (Versus Memorialis) zwei Chöre aus der jüngsten Saarliteratur: „An der Saar die deutsche Front" von Hans v. d. Saar, „Der Saarbergmann" von Otto Schrimpf.

Auf Einladung des Führers des Berufsstandes der deutschen Komponisten Richard Strauß und des Vorsitzenden des ADMV Siegmund von Hausegger trafen sich beim Wiesbadener Tonkünstlerfest die Vertreter verschiedener Länder und begründeten einen „Ständigen Rat der Komponisten aller Nationen", der sich den Schutz des Urheber-Persönlichkeitsrechts, den Schutz der berufsständischen Interessen der Komponisten und den künstlerischen Austausch in größtem Umfange von Nation zu Nation zur

Aufgabe macht. Zum Präsidenten wurde einstimmig Richard Strauß gewählt, zum Generalsekretär Dr. Julius Kopsch, als Vertreter der übrigen Länder wurden bestimmt: für Österreich: Dr. Friedrich Bayer; Belgien: Emil Hullebroeck; Dänemark: Peder Gram; Finnland: Yrjö Kilpinen; Frankreich: Carol-Bèrard; Großbritannien: Maurice Besly; Island: Jón Leifs; Italien: Adriano Lualdi; Polen: Ludomir Rozycki; Schweden: Kurt Atterberg; Schweiz: Dr. Adolf Streuli; Tschechoslowakei: Jaroslav Kricka. Die nächste Zusammenkunft dieses Rates wird gelegentlich des Dritten Internationalen Musikfestes in Venedig (8. bis 16. Sept. 1934) stattfinden.

Ende April veranstaltete der Janko-Verein in Karlsruhe den 1. Wettbewerb für Janko-Spieler. Den 1. Preis erhielt Lisa Munz.

Franz Philipps „Friedensmesse" für gem. Chor, Sopransolo, Orgel und Orchester sowie Waldemar v. Baußnerns V. Sinfonie (Helden-Sinfonie) für großes Orchester, Orgel und achtstimmigen Schlußchor „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod" wurden vom Männergesangverein Düsseldorf 1853 anläßlich seines 80. Jubelfestes unter Leitung von MD Max Beschle mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht. Außer dem Jubelverein wirkten noch befreundete Vereine aus Solingen, Ohligs, Barmen, Remscheid mit, sowie das Düsseldorfer Kampfbund-Orchester.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Armin Knab wurde als Kompositionslehrer an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin berufen.

Johannes Ernst Köhler-Berlin, ein Schüler Wolfgang Reimanns, wurde als Nachfolger des nach München berufenen Michael Schneider zum Stadtorganisten und hauptamtlichen Lehrer für Orgel an der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar ernannt.

Der Geiger des Elly Ney-Trios Wilh. Stroß wurde als außerordentlicher Professor an die Akademie der Tonkunst in München berufen, wo r eine Meisterklasse für Violinspiel übernehmen wird.

Winfried Wolf wurde als Professor an die Berliner Hochschule für Musik berufen.

Konzertmeister Walter Schulz-Weimar, Lehrer für Cello- und Gambenspiel an der Staatlichen Hochschule für Musik, hält im Juli/August Kurse für solistisches und chorisches Gambenspiel.

Willem Mengelberg, der Leiter des Concertgebouw-Orchesters, erhielt einen Lehrstuhl für allgemeine Musikwissenschaft an der Universität Utrecht.

Kapellmeister Paul Sacher hat sich von der Leitung des Basler Kammerorchesters und als Direktor der Schola Cantorum Basiliensis auf ein Jahr, das er im Ausland verbringen wird, beurlaubt.

Das Musikheim in Frankfurt a. Oder hat ein Seminar für musische Erziehung und praktische Volkskunstpflege geschaffen. Zu den Lehrfächern gehören Chorführung, praktische Volksliedkunde, Volksinstrumente, Laienspiel, Tanz und Dirigierübungen.

In Krefeld wurde eine Volksmusikschule unter Leitung von Helmut Mönkemeyer eröffnet.

Aus Anlaß der Reichstheaterwoche hat der Generalintendant der Sächsischen Staatstheater, Geheimrat Dr. Paul Adolph, den Plan der Errichtung einer Reichsmusikakademie als eines universitätähnlichen Instituts für Musik und redende Künste in Dresden-Hellerau erneut zur Diskussion gestellt.

Das Barmer Konservatorium der Musik (Direktor Ernst Everts) feierte sein 50jähriges Bestehen.

Dem Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg ist von der ägyptischen Regierung eine große Sammlung von Schallplatten, fast 200 an der Zahl, überwiesen worden, die gute Aufnahmen aus den verschiedensten arabischen Kulturgebieten wiedergeben. Sie sind der Dank dafür, daß die Hamburger Universität Professor Heinitz zum ersten internationalen Kongreß für arabische Musik nach Kairo geschickt hat.

Das Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka in Berlin hat eine Gitarreklasse (Begleitung, Solospiel, Kammermusik) eingerichtet. Bruno Henze, der Leiter des Berliner Mandolinenorchesters und Führer des seinen Namen tragenden Gitarrequartetts, ist die Leitung dieser Klasse übertragen worden.

Kammersänger Walter Kirchhoff ist in das Lehrerkollegium des Konservatoriums der Musik Klindworth-Scharwenka berufen worden. Er erteilt Unterricht in den Gesangs-Ausbildungsklassen und den Klassen für Darstellung.

Der Preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat den Flötisten des Hamburger Philharmonischen und Stadttheater-Orchesters Gustav Scheck als außerordentlichen Lehrer für die Hochschule für Musik in Berlin verpflichtet.

Am Konservatorium Jena (Leiter Prof. Eickemeyer) fand zum dritten Male eine staatliche Privatmusiklehrerprüfung statt, die alle vier Prüflinge bestanden (einer mit Auszeichnung). Als Prüfungskommissare waren zugegen: Prof. Dr. Oberborbeck, der neue Direktor der Staat-

lichen Musikhochschule zu Weimar (Regierungsvertreter) und die Professoren Richard Wetz, Robert Reitz-Weimar, Willy Eickemeyer und Georg Brieger-Jena.

Ernst Brandt, der Direktor des 1896 gegründeten Konservatoriums Max Plock zu Braunschweig, veröffentlicht den Bericht des Schuljahrs 1933/34, der allgemeine Beachtung verdient. Einleitend bemerkt der Verfasser, daß nach Ausweis der Schülerzahl und des Besuchs der Konzerte die Zeit der schweren Not überwunden sei, außerdem die Unterrichtsliteratur an Wert gewonnen habe. Auf ein Rundschreiben an die Verleger mit der Bitte um Überlassung eines Prüfungsexemplars erhielt er reichen Stoff, den er streng sichtete und als Frucht der mühevollen Arbeit sein kurzes, treffendes Urteil in folgenden Abteilungen: Klavier, Geige, Flöte, Gesang, Hausmusik, musikwissenschaftliche und -pädagogische Werke zusammenfaßt. Der junge, strebsame Lehrer findet bei dem Ratgeber die beste Auskunft, weil sie sich auf die Praxis gründet. Die Notizen über die Veränderungen im Lehrkörper, die Veranstaltungen, Prüfungen usw. vermitteln ein höchst erfreuliches Bild, besonders der Abteilungen, die rasche Erlangung einer Lebensstellung, also des Kirchenmusikalischen Instituts, des Musiklehrer-Seminars und der Opernschule, ermöglichen. Die Schülerzahl auch aus entfernteren Teilen des Reichs ist der beste Beweis für den guten Ruf der Anstalt, das Ausland ist durch La Chaux de Fonds (Schweiz) und Shanghai (China) vertreten. E. St.

Im Rahmen der Veranstaltungen der Westfälischen Schule für Musik, Münster (Leitung: Dr. Richard Greß) fand eine Gedächtnisfeier für Karl Storck, den verdienstvollen Musikschriftsteller und Vorkämpfer einer nationaldeutschen Musikkultur, statt. Alois Weber (Köln) hielt die großzügig und warmherzig aufgebaute Gedächtnisrede, von Mozartscher und Beethovenscher Musik umrahmt. Die Veranstaltung, der Frau Elisabeth Storck beiwohnte, fand begeisterte Zustimmung, zumal die Gedankengänge und das Lebenswerk Storcks hier schon immer eine Pflegestätte besaßen.

Die Münchener Akademie der Tonkunst veranstaltet folgende Sommerkurse im Monat August: August Schmid-Lindner, „Die Keime der Romantik in der älteren Klavierliteratur"; Hans Pfitzner, Einführung in seine Oper „Das Herz"; Hans Schlenck, Einführung in Aussprache und Vortrag; Josef Pembaur, Meisterwerke der Klavierliteratur; Paul Bender, Einzelunterricht und Kurse in Gesang. Teilnehmen können alle Personen mit fortgeschrittener Ausbildung. Anmeldungen und Auskünfte durch die Direktion der Akademie der Tonkunst in München.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg brachte Hermann Zilchers „Liebesmesse" op. 27 unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

KIRCHE UND SCHULE

Von der Kirchenverwaltung der Domgemeinde ist der früher in Prag an der Deutschen Musikakademie sowie an der Evangelischen Kirche als Organist tätig gewesene Prof. Hans Jakob Haller ab 1. Juli an den Kolberger Dom als Domorganist berufen worden, gleichzeitig mit dem Auftrage intensiverer Gestaltung der Kirchenmusikpflege in Kolberg.

Organist Traugott Fedtke veranstaltete in der Neuroßgärter Kirche zu Königsberg ein wohlgelungenes Konzert mit Werken von Praetorius, Buxtehude, Bach, Reger u. a.

Domorganist Horst Schneider führte in einer „Geistlichen Sommermusik" im Bautzener Dom ein von der Firma Hermann Eule-Bautzen neu hergestelltes „Positiv" einem größeren Zuhörerkreise erstmalig vor. Der Klang des neuen Instrumentes wurde in der Tagespresse außerordentlich gelobt. Die Disposition ist: Rohrflöte 4', Violflöte 2' und Rauschzymbel $2^2/_3' + 2'$.

Der „Cäcilienchor St. Liebfrauen" legte wieder durch die Initiative seines tatkräftigen Leiters, Chorrektor Franz Strehler, ein Bekenntnis zu Anton Bruckner ab. Am ersten Osterfeiertag des Jahres brachte der Chor des Meisters achtstimmige „Messe in e-moll" zur eindrucksvollen Wiedergabe, desgleichen Otto Jochums „Festlichen Ostergesang" op. 35 b. Am Pfingstfest wiederholte er Anton Bruckners „Messe in d-moll" und brachte außerdem unter Mitwirkung erstklassiger Breslauer Solisten des Meisters gewaltiges „Te Deum" sowie eine Motette von Richard Wetz und ein Offertorium des schlesischen, leider viel zu wenig bekannten Komponisten Gerhard Strecke zur Aufführung.

Im Schlußkonzert der Augsburger Singschule kam unter Leitung von Otto Jochum ein neues Chorwerk des Komponisten Josef Lechthaler „Der Herr, mein Schild", eine Kantate über deutsche Choräle für gemischten Chor, Jugendchor und Orchester zur Uraufführung.

Herbert Haag, Dozent am Evang. Kirchenmusikalischen Institut Heidelberg (Straube-Schüler), sprach im Auftrag der NSG „Kraft durch Freude" vor der Belegschaft der JG Farben Ludwigshafen über „Wesen und Technik der Orgel". Einem Vortrag mit Lichtbildern über Orgelbau folgten Vorführungen auf der Orgel des Vereinshauses, die

mit 108 Regiſtern zu den größten neueren Werken Steinmeyers zählt. An Werken von Bach wurde barocke Solo- und Gruppenregiſtrierung gezeigt, an Stücken von Franck und Reger romantiſche Übergangs- (Schwell-) Dynamik, Fernwerk uſw. in gemeinverſtändlicher Form. Der Vortrag wird mehrfach wiederholt.

Paul Krauſes Choralſtudien op. 12 (Nr. 2, 3 und 5) kamen kürzlich in Mainz durch Organiſt Güther zur Aufführung. Sein Adagio aus der g-moll-Sonate op. 5 ſpielte Kantor Schmidt in Dresden und ſeine Suite „Charaktermuſik" Organiſt Kirchmair auf der Kufſteiner Heldenorgel.

Die Güntherſchule zu Dresden nimmt mit ihrer Tanzgruppe an dem Internationalen Kongreß für klaſſiſch-modernen Tanz in Venedig teil.

Der Hermannſtädter Bachchor brachte im Laufe der letzten Monate unter Leitung von Franz Xaver Dreßler Joh. Seb. Bachs Weihnachtsoratorium und Johannes-Paſſion und G. F. Händels „Judas Makkabäus" zur Aufführung.

PERSÖNLICHES

Karl Dammer (Bremen) wurde auf drei Jahre als Dirigent an das Deutſche Opernhaus (Berlin) verpflichtet.

Dr. Helmut Thierfelder, der im In- und Ausland bekannte junge Berliner Dirigent, iſt ab 1. Mai als erſter Städtiſcher Kapellmeiſter nach Wiesbaden verpflichtet worden.

Zum Stab des Stellvertreters des Führers innerhalb des Aufgabenbereichs des Reichsleiters für Kulturfragen, Bouhler, ſind getreten: Frz. Adam, Leiter des Nationalſozialiſtiſchen Reichsſinfonieorcheſters in München, als Sachberater für Muſikfragen, und Ernſt Schulte-Strathaus als Bearbeiter für Schrifttumsfragen.

Für den verſtorbenen Leiter der Städtiſchen Akademie für Tonkunſt in Darmſtadt, Otto Krebs, iſt der Lehrer an dieſer Akademie Bernd Zeh zum kommiſſariſchen Leiter berufen worden.

Das Gewandhaus - Direktorium iſt durch Kreishauptmann Dönicke, Stadtrat Hauptmann und Dr. Ebbecke als Vertretern der Bewegung ergänzt worden. Das bisherige Direktorium bleibt nach Bereinigung perſonaler Fragen im Amte. Stadtrat Hauptmann iſt zum Leiter des neugebildeten Kulturamts der Stadt Leipzig ernannt worden.

Geheimrat Dr. Siegmund von Hausegger iſt an das Bayeriſche Kultusminiſterium mit dem Erſuchen herangetreten, ihn als Direktor der Staatlichen Akademie der Tonkunſt in den Ruheſtand zu verſetzen, da ſeine von Jahr zu Jahr ſich ſteigernde beamtliche Inanſpruchnahme ihm bei Ausübung ſeiner dirigentiſchen und kompoſitoriſchen Tätigkeit Beſchränkungen auferlegt, die der urſprünglichen Vorausſetzung ſeiner Berufung nach München nicht entſprechen, andererſeits aber durch die Unmöglichkeit, dieſe drei Betätigungen gleichwertig durchzuführen, unvermeidlich geworden ſind. Das Miniſterium hat in Würdigung des künſtleriſchen Wirkens Siegmund v. Hauseggers ſich bereit erklärt, dieſem Erſuchen ſtattzugeben. Geheimrat von Hausegger wird aber, auf beſonderen Wunſch des Miniſteriums, demſelben als Berater in allgemein muſikaliſchen Fragen ſowie bezüglich der künftigen Ausgeſtaltung der Akademie der Tonkunſt auch weiterhin zur Verfügung ſtehen.

Als Nachfolger von Geheimrat von Hausegger wurde der bisherige Leiter der ſtädt. Muſikſchule in Köln Prof. Richard Trunk zum Präſidenten der ſtaatl. Akademie der Tonkunſt zu München ernannt.

Franz Xaver Bayerl (Augsburg) wurde als Oberſpielleiter an die Oper in Münſter berufen.

Elſe Bertram, Schülerin der Geſangspädagogin Käte Eimecke, wurde zum 1. Juni d. J. am Lübecker Stadttheater als zweite Altiſtin verpflichtet.

Miliza Korjus wurde von Operndirektor Wilhelm Furtwängler für die kommende Spielzeit an die Staatsoper verpflichtet.

Der Baritoniſt Willi Wolff, aus der Schule des Geſangspädagogen Hans Ditt, iſt für die kommende Spielzeit an die Kölner Oper verpflichtet worden.

Der Chordirektor des Prager Deutſchen Theaters, Kapellmeiſter Karl Schmidt, wurde als Nachfolger Prof. Rüdels an die Berliner Staatsoper berufen. U.

Marta Linz wurde infolge ihres großen Erfolges als Dirigentin des Berliner Philharmoniſchen Orcheſters durch A. Parup, Leiter der Radiokonzerte in Riga, vom 10. Juli ab auf vier öffentliche Abende als Dirigentin und Soliſtin verpflichtet. Alle Konzerte werden durch Radio übertragen.

Walter Junk wurde vom Herbſt ab als Ballettmeiſter an die Oper in Frankfurt a. M. verpflichtet. Er hatte als Solotänzer an der Berliner Staatsoper begonnen, hierauf drei Jahre lang als Ballettmeiſter am Städt. Theater zu Duisburg gewirkt, wo er ſich durch bedeutende choreographiſche Neuſchöpfungen einen Namen machte. Insbeſondere war es ſeine Neugeſtaltung des Tannhäuſer-Bacchanals neben ſelbſtändigen neuen Tanzwerken, die er in Duisburg herausbrachte, ſo der deutſchen Uraufführung von Glazounoffs „Raymonda", des „Dreiſpitz" von De Falla, des „Men-

ſchenfreſſers“ (früher = „Der Wald“) von Lahuſen, der „Tanzfantaſie“ von J. Weismann, ferner eine Neuausdeutung von Max Regers „Ballettſuite“ als Handlungsballett, desgleichen der beiden „Arléſienne“-Suiten von Bizet, und andere choreographiſche Hochleiſtungen, wie die Wiederbelebung der „Polowetzer Tänze“ aus Borodins „Fürſt Igor“ in der Originalfaſſung des Kaiſerlich ruſſiſchen Balletts, was Walter Junk alsbald in die vorderſte Reihe der gegenwärtigen deutſchen Ballettregiſſeure aufrücken ließ.

Friedrich Leipoldt wurde für den Kreis Naumburg zum Kreisamtsabteilungsleiter für das Konzertweſen innerhalb der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude“ ernannt und gleichzeitig zum Fachſchaftsleiter der Privatmuſiklehrer und Chordirigenten im Kreiſe Naumburg innerhalb der Reichsmuſikkammer.

Als Nachfolger für den an die Reichsoper Berlin berufenen Arthur Rother wurde der bisherige erſte Kapellmeiſter des Opernhauſes Frankfurt a. M. Helmut Seidelmann, ein gebürtiger Schleſier, dem Deſſauer Friedrich-Theater unter Verleihung des Titels „Generalmuſikdirektor“ verpflichtet. Der im Alter von 33 Jahren ſtehende Künſtler hatte bei ſeinem Probegaſtſpiel als Dirigent der Opern „Carmen“ und „Götterdämmerung“ einen ungewöhnlichen Erfolg bei Publikum und Preſſe.

Dr. Fritz Tutenberg wurde zum Oberſpielleiter des Opernhauſes Chemnitz berufen. Da er dieſe Stellung bereits am 1. Juni antreten mußte, löſte er in gütlichem Einvernehmen mit Intendant Egon Schmid ſeinen Vertrag als ſtellvertretender Intendant der reichswichtigen Feſtſpiele Wunſiedel—Rudolſtadt—Weißenburg, übernimmt aber auf dringenden Wunſch von Intendant Schmid im Juli die Inſzenierung des „Freiſchütz“ am Bergwaldtheater in Weißenburg.

Der verdienſtvolle Intendant des Reußiſchen Theaters in Gera, Karl Roſen, der fünf Jahre das Theater erfolgreich leitete, iſt mit Ende dieſer Spielzeit von ſeinem Poſten zurückgetreten und verließ Gera bereits Anfang Juni. In der nächſten Spielzeit, die wieder Oper, Operette und Schauſpiel vorſieht, übernimmt die künſtleriſche Leitung des Reußiſchen Theaters Erbprinz Reuß ſelbſt.

Der Baſeler Tenorbuffo Alfred Grüninger wurde (an die Stelle des nach Hamburg berufenen Erich Zimmermann) an die Wiener Staatsoper für die kommende Spielzeit verpflichtet.

Dr. Richard v. Alpenburg, der ehemalige Generalmuſikdirektor von Münſter i W., iſt als Leiter der Symphonie- und Chorkonzerte ſowie Direktor der Muſikſchule des Muſikvereins nach Innsbruck berufen worden.

Geburtstage.

Siebzig Jahre alt wurde am 2. Juni der rheiniſche Komponiſt Auguſt v. Othegraven, beſonders bekannt geworden durch ſeine Volksliedbearbeitungen für Männerchor. Vgl. „Othegraven-Heft“ der ZFM, Sept. 1931.

Curt Krantz, Direktor des Dresdner Konſervatoriums, wurde 60 Jahre alt.

Walter Bachmann, Pianiſt und Klavierpädagoge in Dresden, erlebte ſeinen 60. Geburtstag.

Paul Dehne, Profeſſor für Muſik an der Hochſchule in Elbing, Komponiſt, Dirigent und ausübender Muſiker, Fachſchaftsleiter in der RMK, wurde 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† Arthur Meißner, Generalmuſikdirektor in Schwerin.

† Guſtav Holſt im Alter von 59 Jahren in London, bekannter Komponiſt von Chorwerken, Opern, Kammer- und Orcheſtermuſik. Seine Sinfonie „Die Planeten“ wurde in Berlin erſtaufgeführt.

† Kirchenmuſikdirektor i. R. Kreyer, Kantor in Stollberg (Erzgeb.).

† Richard Buchmayer, Muſikhiſtoriker, Profeſſor, Erforſcher der vorbachiſchen Zeit, im Alter von 77 Jahren.

† Bernhard Firnberg, Sänger, führende Perſönlichkeit in Frankfurt a. M., im Alter von 81 Jahren.

† Prof. Dr. Johannes Merkel, Lehrer für Theorie und Klavier am Leipziger Konſervatorium, im Alter von 74 Jahren.

† Maria Marfi, hochberühmte Sängerin und Stimmbildnerin, im Alter von 45 Jahren.

† Paul Umlauft, Dresdner Komponiſt (Opern, Lied- und Chorwerke), Kritiker und Dirigent in Leipzig.

† Hans Lewicki, Dresdner Geigenbauer, Bruder des Mozartforſchers Prof. Ernſt Lewicki, im Alter von 70 Jahren.

† in Nordhauſen MD Eduard Lindenhan, früher langjähriger erfolgreicher Chorleiter des Frühſchen Geſangvereins, im 72. Lebensjahre.

† der bekannte engliſche Komponiſt Frederik Delius am 10. Juni im Alter von 71 Jahren.

† in Prag im Alter von 56 Jahren der bekannte Muſikſchriftſteller Dr. Ernſt Rychnowsky. Sein bedeutendſtes Werk iſt eine große, bei der Deutſchen Verlagsanſtalt in Stuttgart erſchienene Smetana-Biographie, die erſte und einzige deutſche Lebensgeſchichte des großen tſchechiſchen Tonkünſtlers. Rychnowsky war auch Mitglied der deutſchen Muſik-Staatsprüfungs-Kommiſſion für Böhmen. U.

BÜHNE

Das Coburger Landestheater (Intendant Hans Abrell) veranstaltete eine Mozartwoche, die neben drei Opernabenden auch ein Kammerkonzert aufwies.

Die Warschauer Oper kam auf den merkwürdigen Einfall, Kreneks „Jonny spielt auf" aufzuführen.

Generalintendant Hans Meißner hatte mit Mussolini eine Unterredung, die zu einer italienischen Gastspielverpflichtung der Frankfurter Oper führte.

Griegs unvollendete Oper „Olav Trygvason", Text von Björnson, die bekanntlich als Chorwerk in den Konzertsaal Eingang fand, kam in Los Angeles (Kalifornien) unter Leitung von Arthur Clausen, einem Freund Griegs, erstmalig zur Aufführung.

Julius Weismanns „Schwanenweiß" kam am Karlsruher Landestheater zu einer wohlgelungenen Erstaufführung. Besondere Verdienste erwarb sich Kammersängerin Else Blank mit ihrer ausgezeichneten Verkörperung der Titelrolle.

Mozarts „Figaros Hochzeit" in der Neuübersetzung von Dr. S. Anheißer ist in Braunschweig zur Aufführung angenommen.

Im Theater Flensburgs gelangte „Faust I" mit der Musik Felix Weingartners zur Aufführung.

Paul Hindemiths „Antiquar" kam im Rahmen eines Ballettabends in Frankfurt a. M. zur Uraufführung.

Die Direktion des Neuen Theaters zu Leipzig versandte kürzlich ein Rundschreiben, um die Wünsche seiner Besucher festzustellen. Darauf gingen 1036 Antworten ein. An erster Stelle der gewünschten Opern steht „Rienzi" mit 223 Stimmen, dann „Die Meistersinger" mit 211, „Der Evangelimann" mit 197, „Götterdämmerung" mit 175, „Tiefland" mit 172, „Siegfried" mit 171, „Walküre" mit 170, „Parsifal" und „Tannhäuser" mit je 167, „Aida" mit 166, „Carmen" mit 165 und „Der fliegende Holländer" mit 162. Es folgen in weiterem Abstand „Die toten Augen", „Zauberflöte", „Mignon", „Lohengrin", „Margarethe", „Rheingold", „Don Juan", „Figaros Hochzeit", „Tristan", „Oberon", „Der Troubadour", „Othello", „Das Glöckchen des Eremiten", „Der Freischütz", „Martha", „Ein Maskenball", „Die Macht des Schicksals", „Der Waffenschmied" und „Salome". Am Ende der Reihe von Werken, die mehr als 50 Stimmen erhielten, stehen „Elektra" und „Don Carlos" mit je 51 und „Die Regimentstochter" mit 50 Stimmen.

Am Augsburger Stadttheater wurde unter der musikalischen Leitung von Kapellmeister Otto Michler „Tod und Verklärung" von Richard Strauß mit erstmaliger szenischer Darstellung aufgeführt.

KONZERTPODIUM

Im Amsterdamer Stadion fand vor 24 000 Zuhörern eine Massenaufführung von Beethovens „Neunter" unter Leitung von Willem Mengelberg und Peter van Anroy unter freiem Himmel statt.

Die acht Abonnementskonzerte der Wiener Philharmonie in der nächsten Saison werden von Clemens Krauß (2), Bruno Walter (2), Otto Klemperer (2), Toscanini und Weingartner geleitet. Das Nicolai-Konzert wird Furtwängler dirigieren.

Otto Jochums Oratorium „Der jüngste Tag" wird nach den Erfolgen in Karlsruhe, Münster und Duisburg u. a. auch in Würzburg aufgeführt.

Der Philharmonische Verein in Fürth/Bayern veranstaltete mehrere Konzerte mit Werken von Hugo Kaun. Eine Morgenfeier brachte Kammermusik, ein Festkonzert im Stadttheater das Oratorium „Mutter Erde" unter Leitung von Carl Langfritz. Als Solistin war u. a. die Tochter des Komponisten, die ausgezeichnete Sängerin Maria Kaun, mehrfach beteiligt.

Im Rahmen der im September in Berlin von der Nordischen Gesellschaft veranstalteten Island-Woche wird auch ein isländisches Konzert geplant. Das Konzert wird unter anderem auch Werke lebender isländischer Komponisten zur Aufführung bringen.

Die Städtischen Konzerte in Hamm (Westf.) versprechen für den nächsten Winter zwei Chor- und zwei Orchesterkonzerte mit Werken von Wagner, Beethoven, Tschaikowsky, Weber, Strauß, Bruckner, zeitgenössische Chorkomponisten, dazu drei Kammermusikabende (Gesamtleitung: Heinz Eccarius).

Haydns „Schöpfung" erlebte eine festliche Aufführung in der Marienburg (Elbing) unter Leitung von Studienrat Seipelt.

Im Berliner Lessing-Museum fand eine Gedächtnisfeier für Louis Spohr und Waldemar von Baußnern statt.

GMD Heinz Bongartz leitet im kommenden Winter 4 Sinfonie-Konzerte der staatlichen Kapelle in Kassel.

Enrico Bossis Oratorium „Das verlorene Paradies", Text nach John Milton, für Soli, Chor und Orchester, hinterließ bei seiner Aufführung in Gouda (Holland) so starke Eindrücke, daß nunmehr auch die Stadt Middelburg das Werk zur Aufführung angenommen hat.

Erich Seidl, der I. Bratschist des Rostocker Stadttheaters, wurde für den kommenden Konzertwinter

Die erste Händel-Bibliographie:

KURT TAUT

Verzeichnis des Schrifttums über G. Fr. Händel

Erschienen im Rahmen der „Veröffentlichungen der Händel-Gesellschaft" als **Händel-Jahrbuch. VI. Jahrg. 1933.** VIII, 153 Seiten. In Ganzl geb. M. 6.50

Mit diesem VI. Jahrgang 1933 des Händel-Jahrbuches erscheint erstmalig eine Gesamtübersicht über das musikalische Schrifttum über Georg Friedrich Händel. Das Hauptgewicht wurde auf das deutsche Schrifttum gelegt, doch wurde auch alles erreichbare außerdeutsche Material gesichtet und aufgenommen. Der Inhalt ist in 5 Hauptabschnitte gegliedert: Händels Leben / Quellen und Denkmäler des Lebens / Beziehungen Händels zu Vergangenheit, Zeitgenossen und Nachwelt / Händels Werk / Händelpflege. Die Arbeit ist in hervorragender Weise dafür geeignet, den Zugang zu dem Wunderreich eines der größten musikalischen Genies aller Völker und Zeiten zu erleichtern; besonders bei dem für das Händel-Jahr (1935) zu erwartenden allseitig gesteigerten Interesse wird sie als Quellenwerk außerordentliche Bedeutung erlangen.

In neuer, erweiteter Auflage erscheint:

ARNOLD SCHERING

Tabellen zur Musikgeschichte

Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte. Vierte, vollständig umgearbeitete Auflage, 9 bis 13. Tausend. Mit einem Register. Geb. M. 5.50. Geh. M. 4.—

Inhalt:

Erstes Zeitalter. Altertum. Bis um 500 n. Chr.
1. Anfänge und vorklassische Musikkulturen / 2. Die klassischen Musikkulturen / 3. Die frühchristlichen Jahrhunderte.

Zweites Zeitalter. Mittelalter. Von 500 bis um 1520.
1. Vorherrschaft des gregorianischen Kirchengesangs / 2. Die Anfänge der Mehrstimmigkeit und der Mensuralmusik / 3. Das Zeitalter des instrumentalen Kontrapunkts.

Drittes Zeitalter. Neue Zeit. Von 1520 bis zur Gegenwart.
1. Musik als gestalteter Bild- und Affektausdruck (in objektiver Darstellung): Barock / 2. Musik als gestalteter persönlicher (subjektiver) Gefühlsausdruck: Romantik / 3. Wendung zu überpersönlichen Darstellungswerken.

Register nach Namen, Orten, Begriffen. Schlagworten.
Ein vorzügliches Hilfsbuch für den musikgeschichtlichen Unterricht an Hochschulen, Konservatorien wie für den Privat-Musikunterricht; ein Hauptvorzug liegt darin, daß in einer fortlaufenden Rubrik am Rande die entsprechenden Daten aus der Kulturgeschichte und der Geschichte der anderen Künste untergebracht sind. Dadurch wird die Einordnung der musikgeschichtlichen Ereignisse in den allgemeinen geistigen und künstlerischen Entwicklungsgang der Menschheit bedeutend erleichtert. Als praktisches, übersichtliches und schnell belehrendes Nachschlagewerk gehört es in die Hand eines Jeden, der in irgendwelcher Beziehung zur Musik steht.

Zu beziehen durch jede Musikalien- und Buchhandlung.

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

als Solist eines Konzertes mit den Münchener Philharmonikern verpflichtet. Kürzlich spielte der junge Künstler mit großem Erfolg in Immenstadt und Sonthofen.

Die Pianistin Prof. Aurelia Cionca trat unlängst mit einem eigenen Klavierabend, bei dem sie Franz Liszts „Rumänische Rhapsodie" erstmals spielte, vor die Wiener Öffentlichkeit.

Hugo Herrmanns Messe „Unserer lieben Frau" und sein symphonisches Werk I in Verwandlungen nach dem Kreuzfahrerton von Walther von der Vogelweide, kam in Frankfurt zur Uraufführung.

Der Pianist Carl Ludolf Weishoff spielt in diesem Sommer als Solist in den Bädern Baden-Baden, Kreuznach, Ems, Nenndorf, Bad Salzuflen.

Hermann Simons „Choräle der Nation", nach Freiheitsgedichten von Goethe, Schiller, C. F. Meyer und C. M. Holzapfel, hatten bei der Uraufführung durch den Bremer Volkschor unter Hans Stoll starken Erfolg. Der Uraufführung folgen Sendungen der Reichssender, weiter beabsichtigt die Hitlerjugend eine Herausgabe der Choräle in einer Sonderbearbeitung.

Für Sigfrid Walther Müllers „Heitere Musik" sind zahlreiche Aufführungen auch schon in der nächsten Spielzeit, darunter in Kiel, München-Gladbach und Oldenburg, festgesetzt. Fast sämtliche deutschen Sender haben das Werk, zum Teil bereits mehrfach, aufgeführt.

Im Rahmen der Städt. Sinfoniekonzerte in Münster i. W. hatte Otto Jochums Oratorium „Der jüngste Tag" einen großen Erfolg zu verzeichnen. Außerdem fand eine geschlossene Aufführung für die NSDAP zum Geburtstag des Führers statt. Auch bei der Erstaufführung in Karlsruhe/B. durch den Bachverein unter Leitung von KMD Wilhelm Rumpf wurden der anwesende Dichter und Komponist stark gefeiert. Weitere Aufführungen stehen für Duisburg (GMD Volkmann), Würzburg (Prof. Dr. Hermann Zilcher) bevor.

Der verflossene Konzertwinter brachte mehrere interessante Erstaufführungen für Solothurn. Großen Erfolg hatte vor allem das „Magnifikat" von Kaminski, sowie die Klaviertrios von Frank Martin-Genf und K. H. David-Zürich, welche drei Werke in den Abonnementskonzerten von Erich Schild zur Aufführung gelangten.

Der Cello-Virtuose Prof. Arnold Földesy (Budapest) konzertierte mit Kapellmeister Otto Miehler am Flügel im Tonkünstlerverein Augsburg.

Anatol von Roessel spielte in Paris im Rahmen der „Woche künstlerischer Darbietungen" neue Klavierwerke des talentvollen Italieners Mario Facchinetti, dessen „Toccata consonante" (im Stile Scarlattis) allgemein auffiel. — Unser Pariser Mitarbeiter bittet durch unsere Vermittlung junge deutsche Komponisten um Zusendung (z. Zt. nach Wiesbaden, Hauptpostlagernd) ihrer neuesten, bereits gedruckten Werke zwecks Verbreitung in Frankreich.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der Kölner Komponist Ingenbrand (Inhaber des rheinischen Beethoven-Preises) schildert in seiner eben vollendeten Oper „Jacci Kronsa" den Kampf gegen Unkultur und Krämergeist.

Kurt v. Wolfurt beendete soeben ein Klavierkonzert, dessen Uraufführung in einem Konzert der Preuß. Akademie der Künste in Berlin (im Rahmen der Berliner Kunstwochen, mit dem Berliner Philharmonischen Orchester) mit größtem Erfolg stattfand. Das Klaviersolo spielte der hochbegabte junge Konrad Hansen.

Max Kanzlsperger hat zu einem von Charlotte Siegl entworfenen Ballett „Schach" mit der Gliederung: Einleitung — Figurenaufmarsch — Spiel — Huldigungstanz — die Musik geschrieben.

Friedrich Leipoldt, der in Naumburg lebende Komponist, hat einen „Horst Wessel-Zyklus" nach Texten von Roland Langermann und Baldur v. Schirach für gem. Chor und für Männerchor komponiert, der im Herbst durch den Naumburger Volkschor seine Uraufführung erfahren wird. Vom gleichen Komponisten sind ebenfalls im Verlag H. Heise fünf „Freyburger Weinlieder" erschienen, die in ihren volkstümlich gehaltenen Texten das reizende Unstrut- und Saaletal mit seinen Weinen besingen.

Alfons Schmid (Stuttgart) beendete soeben eine Serenade für Kammerorchester.

Casimir von Paszthory vertonte kürzlich 6 Gedichte von Hermann Hesse und arbeitet zur Zeit an einer Märchenoper „Die Prinzessin und der Schweinehirt".

Werner Trenkner, der Städt. Musikdirektor in Oberhausen, Rhld., schrieb als neuestes Werk Orchestervariationen über ein Thema aus der „Zauberflöte" op. 19. Die Uraufführung findet Anfang der nächsten Konzertsaison unter GMD Volkmann in Duisburg statt. — 2 Lieder für eine Baritonstimme und Orchester nach Texten von Hanns Johst widmete Werner Trenkner dem bekannten Bassisten Fred Drissen.

VERSCHIEDENES

Zu Ehren des 70jährigen Richard Strauß zeigte das Berliner Staatstheater eine Rich. Strauß-Ausstellung im Juni, die einen Überblick über Leben und Schaffen des Jubilars bot.

Richard Strauß und die Berliner Oper

Festschrift der Berliner Staatsoper zu des Meisters 70. Geburtstages

Herausgeber: JULIUS KAPP

48 Seiten Quartformat und 42 zum Teil bisher unveröffentlichte Bilder auf Kunstdruck **RM 1.50**

Nur ganz wenige Exemplare verfügbar

MAX HESSES VERLAG / BERLIN-SCHÖNEBERG

FIFTEENTH YEAR

„A periodical of real importance in our musical life.“ — *The Times.* „A magazine which almost alone upholds the best in English musical scholarship.“ — *Liverpool Post.* “An organ of real distinction.“ — *Musical Times.*

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Sole Proprietor and Editor:

A. H. FOX-STRANGWAYS

„Music and Letters“ has a recognised position among quarterlies, at home andabroad. Its 100 pagesinclude articles, a register of books of the quarter, and reviews of books, music, foreign periodicals and gramophone records. Its object has been to collect considered opinion, chiefly from specialists and non-professional writers, and its volumes have included 200 such names, while there hardly exists a musical subject on which they have not touched. Not being connected with any firm of publishers, its view is independent.

Five Shillings Quarterly. £ 1 per annum. Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office

MUSIC & LETTERS
20 YORK BUILDINGS, ADELPHI,
LONDON, W.C. 2

Zigeunermädchen-Lieder

von Otto Hollstein

Ein Zyklus von 6 Gesängen für

Sopran und Orchester

oder mit Klavier

Orchest.-Ausg.: Leihweise nach Vereinbarung
Klavier-Ausgabe kompl. Mk. 3.—

Wirkungssichere, schwungvolle Lieder, ohne besondere Schwierigkeit einzustudieren.

Letzter großer Erfolg: Dresden.

KISTNER & SIEGEL / LEIPZIG

Das Volksbuch der neuen deutschen Lieder!

Neues Deutschland 52 Kampf- und Freiheitslieder

Herausgegeben von Erwin Schwarz-Reiflingen.
Für **Klavier** zweihändig, mit untergelegtem Text (Ed. Schott Nr. 2324) . . . . Mk. **1.80**

Volkstümlicher Preis! — Vollständige Texte! — Vollwertiger, leichter, vorzüglich klingender Klaviersatz! — Umfassender Inhalt!

Die meistgesungenen SA-Lieder, Marsch- und Landsknechts-Lieder: Horst-Wessel-Lied — Unsre Fahne flattert uns voran — Badenweiler-Marsch-Lied — Argonnerlied — Durch deutsches Land marschieren wir — Flieg stolzer Adler — Stolz weht die Flagge — Lore — Lisa — und 43 andere.

Hierzu: **Violinstimme** in 1. Lage m. begleit. 2. Viol. ad lib. Ed. Schott Nr. 2322, in 1.—3. Lage Ed. Schott Nr. 2323 je Mk. 1.20

Text und Melodienbuch. Die Lieder der Klavierausgabe mit einem Anhang vieler anderer, heute meistgesungener Volks- und Marschliedtexte — **Wohlfeile Sammlung für den Schulgebrauch!** . . . . . . Mk. —.25

Prospekt kostenlos! B. Schott's Söhne Mainz

Das Fr. Nicolas Manskopffche Mufikhiftorifche Mufeum in Frankfurt a. M. zeigt während der Sommermonate eine Ausftellung „Alte Mufikinftrumente, Mufikerbilder und Mufikerhandfchriften". Frankfurter Mufeen, Bibliotheken und Theater haben das einfchlägige Material hierzu hergeliehen und auch private Kreife haben für die Ausftellung zum Teil feltene Erinnerungsftücke zur Verfügung geftellt. Die Schau ift nicht nur für Mufikhiftoriker fehenswert, fondern bietet auch dem Mufikliebhaber manche Anregung.

Zwei bisher unbekannte Werke Beethovens wurden in der Bibliothek des Laxenburger Schloffes aufgefunden. Es handelt fich um zwei Märfche, die Beethoven 1809 zu Ehren der damaligen Kaiferin von Öfterreich komponiert hat.

In der „Wiener Bürgerfchaft" (dies der Name für den neuen, autoritären ehemaligen „Gemeinderat" von Wien) find nunmehr „alle Stände" durch Delegierte vertreten: fogar auch die Wiffenfchaft und die Bildende Kunft; nur die Mufik hat im neuen Rat der Mufikftadt Wien keinen Vertreter. Allerdings wurden diefe Vertreter auch nicht etwa „entfendet" oder gar gewählt, fondern — von dem ehemaligen chriftlichfozialen Abgeordneten und jetzigen Bürgermeifter Dr. Schmitz „ernannt".

Ab 1. Juni fpielen in den Stettiner Gaftftätten nur noch Stettiner Kapellen, ein Erfolg der Aktion zur Arbeitsbefchaffung für die Stettiner Berufsmufiker. Bevor man auswärtige Kapellen verpflichtet, follen zunächft wenigftens die verheirateten Stettiner Berufsmufiker in Arbeit und Brot fein und fo eine dauernde Befchäftigung gefunden haben. Selbftverftändlich ift damit nicht von vornherein ausgefchloffen, daß auch weiterhin nebenher auswärtige Kapellen in Stettin auftreten dürfen. — Eine etwas bedenkliche „Aktion". Soll das Mufikleben künftig von mittelalterlichen Stadtmauern eingefchloffen werden?

Ein neues italienifches Gefetz beftimmt, daß jedes Mitglied eines öffentlichen Orchefters künftighin im Befitz des Diploms für das von ihm gefpielte Inftrument fein muß. Außerdem müffen alle Orcheftermitglieder und Mufiklehrer amtlich eingetragen fein.

FUNKNACHRICHTEN.

Das Streichquartett op. 16 von Heinz Bongartz wurde vom Reichsfender Königsberg zur Aufführung angenommen.

Roderich v. Mojfifovics' Zweite Symphonie „Eine Barock-Idylle" op. 25 brachte kürzlich Karl Lift im Münchner Reichsfender zur Aufführung.

Der Reichsfender München brachte am 14. Juni einige Lieder für eine Sopranftimme und Klavier von Werner Trenkner zu Gehör. Am 15. Juni fendete der Reichsfender Hamburg fein Streichtrio in f-moll.

Hanns Schindlers Passacaglia und Fuge op. 38b für Orgel wurde kürzlich durch Gg. Winkler am Reichsfender Leipzig und durch F. Haffelaar am Hollandfender zur Aufführung gebracht.

Karl Hermann Pillney fpielt demnächft im Reichsfender Leipzig in einer Veranftaltung zur Erinnerung an Haydns 125. Todestag das Cembalokonzert in D-dur von Haydn.

Heinrich Spittas „Deutfches Bekenntnis", Kantate für Bariton-Solo, gem. Chor und kl. Orchefter, op. 30, gelangte im Deutfchlandfender zur Uraufführung.

Von Alex Grimpe wurde kürzlich, nach dem die Reichsfender Hamburg, Königsberg, Hannover und Leipzig verfchiedentlich Orchefterwerke diefes jungen Hamburger Komponiften zur Aufführung brachten, nun auch vom Reichsfender Köln ein neues Orchefterwerk mit ftarkem Erfolg erftmalig aufgeführt.

Hugo Herrmanns neues Streichtrio op. 86 kommt demnächft im Reichsfender München zur Uraufführung.

Richard Schiffners Canonifche Toccata und Fuge für Orgel op. 22 kam kürzlich im Reichsfender München, feine Introduktion und Passacaglia für Orgel op. 20 im Reichsfender Königsberg zur Aufführung.

Carl Ludolf Weißhoff fpielte im Reichsfender Köln Werke von Reger und wird im Herbft dort drei Romanzen von Clara Schumann zum Vortrag bringen.

Werke von Cafimir von Pafzthory kamen bzw. kommen mehrfach im Rundfunk zu Gehör, fo Lieder in Leipzig und Frankfurt a. M., „Cornet Rilke" im Deutfchlandfender, die Symphonifche Dichtung für großes Orchefter „Thijl Uilenfpiegel" in München (Uraufführung) und Leipzig, die Orcheftermufik „Der Erlenhügel" in Stuttgart. Im Stuttgarter Reichsfender fpielte der Komponift kürzlich mit feinen Schweftern fein Klavier-Trio.

KM Hilmar Weber vom Reichsfender Leipzig wurde von der Kurdirektion Franzensbad als Gaftdirigent für ein Sinfonie-Konzert verpflichtet. MD Thamm aus Franzensbad wurde als Gaftdirigent vom Reichsfender Leipzig eingeladen. Damit findet der erfte Dirigentenaustaufch mit der Tfchechoflowakei feit der nationalen Erhebung ftatt.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die Wagner-Feftfpiele der Parifer Oper begannen mit „Triftan und Ifolde" in

Unentbehrlich für jeden Geiger, Lehrer und Schüler!

HERMA STUDENY

DAS BÜCHLEIN VOM GEIGEN

8°, 110 Seiten. Geheftet Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80

dazu: „ÜBUNGSBEISPIELE" 4°, Mk. 2.—

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

KAUFT BILLIGE BÜCHER!

Die Versandbuchhandlung für Kultur- und Geistesleben

Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

liefert innerhalb des Deutschen Reiches **spesenfrei** — bei umfangreichen Bestellungen auch Ratenzahlung — Bücher **jeglich. Art u. Richtung,** auch **antiquarisch!**

Einige Beispiele für Musiker:

RIEMANN, MUSIKLEXIKON, 11. Auflage, 2 Bände Ganzleinen, antiquarisch, aber sehr gut erhalten (Ladenpreis RM. 75.—) **39.50**

HANDBUCH DER MUSIKGESCHICHTE von Guido Adler. 2. völlig umgearb. Auflage reich illustriert 1300 S. II Bände Ganzleinen leicht beschädigt anstatt RM. 63.— nur RM. **33.90**

RICHARD WAGNER — **sein Leben, sein Werk, seine Welt** von Dr. Jul. Kapp, 260 Bilder auf Kunstdruck, Ganzleinen gebunden mit Goldprägung. leichte Einbandbeschädigung, anstatt RM. 3.75 nur RM. **1.95**

PUCCINI von Rich. Specht, 230 S. und 28 Bilder auf Kunstdruck, leicht beschädigt Leinen geb. anstatt RM. 10.— nur RM. **6.—**

u. a. m.

Verlangen Sie unverbindlich unsere Preisliste

Neuerscheinung

Arabesken

über Themen des Walzers

An der schönen blauen Donau

von Johann Strauß

Für Piano von Schulz-Evler.

Eingerichtet für **2 KLAVIERE** von

OSWIN KELLER

Preis pro Exemplar RM 3.50

Zur Aufführung sind 2 Exempl. erforderlich

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

Musikverlag

Aug. Cranz G. m. b. H. Leipzig

G. PH. TELEMANN

Soeben erschienen!

Kleine Fantasien für Klavier (Cembalo) Herausgegeben von Erich Doflein

Die vorliegenden sieben Stücke wurden aus Telemanns berühmten Dreimal zwölf Fantasien unter besonderer Berücksichtigung des pädagogischen Gesichtspunktes ausgewählt. Technisch leicht zugänglich, dabei von hohem musikalischen Wert, stellen sie die ideale Vorbereitung auf Bachs Inventionen dar. Das Notenbild gibt den Urtext mit geringfügigen Zusätzen, die vom Herausg. deutlich kenntlich gemacht wurden

Erschienen in der Sammlung **„Werkreihe für Klavier".**

Ed. Schott Nr. 2330 M. 1.50

Ausführlicher Prospekt mit Notenproben kostenlos.

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

deutscher Besetzung vor völlig ausverkauftem Hause. Diese feierliche Eröffnung der Sommerspielzeit wurde zu einem großen Erfolg Furtwänglers und der deutschen Künstler. Das Pariser Publikum nahm die hervorragenden künstlerischen Leistungen mit stürmischem Beifall auf, der besonders nach dem dritten Akt nicht enden wollte. Immer wieder mußte der Vorhang für Furtwängler und die anderen Künstler hochgehen. Unter den zahlreich anwesenden Persönlichkeiten bemerkte man den französischen Kammerpräsidenten Bouisson und seine Gattin, die Mitglieder der deutschen Botschaft und den italienischen Komponisten Respighi.

Das Dresdner Streichquartett (Fritzsche, Schneider, Hofmann-Stirl, Kropholler), das in der vergangenen Konzertsaison mit großem Erfolg in Schweden, Finnland, Estland und der Schweiz konzertierte, wurde kürzlich während einer Konzertreise durch Polen wiederum herzlich gefeiert.

Andre Kreuchauff sang kürzlich mit großem Erfolg in Bologna mit seiner Frau die Solopartien in Haydns „Jahreszeiten".

Enrico Bossis Oratorium „Das verlorene Paradies", Text nach John Milton, für Soli, Chor und Orchester, hinterließ bei seiner Aufführung in Gouda (Holland) so starke Eindrücke, daß nunmehr auch die Stadt Middelburg das Werk zur Aufführung angenommen hat.

KULTURSCHALLPLATTEN-KRITIK

ELECTROLA: Mozart: Klavierkonzert in d-moll (L B 2118—21), Löwe „Archibald Douglas" (E H 862), Grieg: „Peer Gynt-Suite" (E H 857/8), H. Pfitzner: „Klage", „Es fällt ein Stern herunter" (E G 3018), R. Strauß: Arie des Sängers aus dem „Rosenkavalier" (E G 2911), „Arabella", Vorspiel zum 3. Akt, Walzer und Zwischenspiel a. d. 3. Akt (E G 3014), Donizetti: „Engel, so rein", a. d. „Favoritin" (E G 2911), Wagner: „Karfreitagszauber" a. d. „Parsifal" (D. B. 1677).

Mozarts tiefstes seiner Klavierkonzerte, das in d-moll, dem Beethoven aus Begeisterung für das herrliche Werk eine Kadenz schrieb, ist umsomehr als Neuerscheinung im Rahmen der Schallplattenaufnahmen zu begrüßen, als es bisher nur eines der einschlägigen Werke in dieser Form gab. Edwin Fischer trägt das Werk, begleitet von den Londoner Philharmonikern, mit einer Anmut vor, die, nach Goethes bekanntem Wort, „gebändigte Kraft" ist. Löwes Meisterballade „Archibald Douglas" singt der Münchener Paul Bender im Vollbesitz seines ausdrucksvollen, warmen Basses und seiner, oft genug gerühmten geistigen Durchdringung. Damit wird erfreulicherweise die Reihe der, mit diesem Künstler geschaffenen Schallplattenaufnahmen fortgesetzt. Michael Raucheisen ist dem Sänger ein kongenial mitgestaltender Begleiter am Flügel. Edward Griegs vielgespielte „Peer Gynt-suite", die zwei der größten norwegischen Schöpfer zu einer einmaligen Zusammenarbeit verband, bringt John Barbirolli mit seinem Orchester zu packender Wirkung. Der satte Streicherklang von „Ases Tod" kommt ebenso tonlich schön zur Geltung wie die zarten Bläsersoli der „Morgenstimmung" oder die dämonischen Bässe der „Halle des Bergkönigs". Hans Pfitzners, des nunmehr 65jährigen, auf der Berliner Tagung der Deutschen Komponisten von Gerhard Hüsch gesungene und vom Reichsminister Dr. Göbbels mit besonderer Bewunderung aufgenommene „Klage", eine wundervolle musikalische Ankündigung der neuen Zeit, gelangt auf der Schallplatte zu zwingender Steigerung, und des Meisters, aus dessen Jugendzeit stammendes und erst neuerlich instrumentiertes Lied „Es fällt ein Stern herunter" gibt ein prachtvolles lyrisches Gegenstück zu dem heroisch-pathetischen Stil der 'Klage".

Menuett und Arie des Sängers aus dem „Rosenkavalier" von Rich. Strauß trägt den Stempel dieses, der Pfitznerschen Natur so ganz diametral gegenüberstehenden, die vom Sinnlichen zum Geistigen vorstößt. Rudolf Gerlach-Rusnak singt das Stück mit warmtimbrierter Stimme, sodaß man die Münchener Staatsoper um diesen Sänger beneiden darf. Auch Donizettis „Engel so rein" aus der „Favoritin" bringt der Künstler mit voller Beherrschung des italienischen „bel canto". Das Orchester der Berliner Staatsoper unter Dr. W. Buschkötter begleitet den Sänger mit schönster Anpassung. Vorspiel, Walzer und Zwischenspiel aus Richard Straußens neuer Oper „Arabella" bringt das gleiche Orchester unter dem, ebenfalls in Köln wirkenden Fritz Zaun als überraschenden Beweis der unverminderten Schaffenskraft des 70jährigen: voller farbiger Glut und melodischer Verve, dabei in einer, alle Feinheiten der Partitur wiedergebenden Nachschöpfung durch die Schallplatte. Wagners „Karfreitagszauber" bietet das Britische Rundfunkorchester unter Adrian Boult mit erlesener Kunst der Abschattierungen und Steigerung. H. U.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 2. Vj. 1934: 2333. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1934 HEFT 8

INHALT

Gustav Bosse: Dr. Alfred Heuß † 813
Dr. Fritz Stege: Ein Abschiedswort dem unvergeßlichen Freunde 815
Hans von Wolzogen: Der Zeitgeist und die Szene 816
Max Morold: Wagner-Inszenierung 818
Univ.-Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Walters Traum- und Preislied 822
Erna Brand: Ein deutscher Sänger. Ludwig Schnorr von Carolsfeld — der erste Tristandarsteller 828
Dr. Hans Mlynarczyk: Zwischen Walhall und Stammtisch 831
Dr. Max Herre: Karl Hasse: Von deutschen Meistern 835
Dr. Horst Büttner: Musik in Leipzig 842
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland 845
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 846
Wolfgang von Bartels: Fluidum übers Mikrophon? 849
Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels von Bruno Wamsler 855
Josef Drechsler: Musikalisches Silben-Preisrätsel 857

Neuerscheinungen S. 858. Besprechungen S. 859. Kreuz und Quer S. 863. Ur- und Erstaufführungen S. 869. Musikfeste und Tagungen S. 870. Konzert und Oper S. 878. Rundfunk-Kritik S. 882. Musikfeste und Festspiele S. 887. Gesellschaften und Vereine S. 887. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtwesen S. 888. Kirche und Schule S. 890. Persönliches S. 891. Bühne S. 892. Konzertpodium S. 894. Der schaffende Künstler S. 896. Verschiedenes S. 898. Funknachrichten S. 898. Musik im Film S. 900. Deutsche Musik im Ausland S. 900. Aus neuerschienenen Büchern S. 806. Ehrungen S. 808. Preisausschreiben S. 808. Verlagsnachrichten S. 808. Zeitschriftenschau S. 810.

Bildbeilagen:

Dr. Alfred Heuß 813
Richard Wagner (Jugendbildnis) 828
Richard Wagner (1882) 828
Hans von Wolzogen 829
Bayreuther Landschaft und Bayreuther Leben (9 Bilder) 829
Richard Strauß, Karl Elmendorff, Hugo Rüdel, Alexander Spring. Nach Zeichnungen von Otto Pleß 1934 833

Notenbeilage:

Walters Traum- und Preislied. Zum gleichnamigen Aufsatz von Univ.-Prof. Dr. Hans J. Moser.

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag) Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Anna Charlotte Wutzky: Der Freiſchützroman. (Band 2 der „Muſikaliſchen Romane und Novellen", Guſtav Boſſe, Regensburg.) Webers Eintreffen in Breslau zur Übernahme einer Kapellmeiſterſtelle am dortigen Theater (1804):

Der Direktor des Breslauer Theaters Johann Gottlieb Rhode ſchob das Manuſkript, in deſſen Lektüre er ſich vertieft hatte, zur Seite. Er nickte ſtumm beſtätigend. Der anmeldende Theaterdiener ſtieß die Tür von innen auf und ließ devot den Beſucher eintreten. Rhode erhob ſich langſam, den Eintretenden am Arbeitstiſch ſtehend zu empfangen. Der ſchmächtige Jüngling verneigte ſich, beſcheiden verharrend. Damit veranlaßte er den Direktor, ihm entgegenzugehen. „Seien Sie willkommen, Herr Kapellmeiſter!"

Während Rhode ihm freundlich die Hand reichte und ihn zu einem Stuhl geleitete, betrachtete er ihn prüfend. Der junge Mann reichte dem ziemlich breitſchultrigen Vierziger nicht bis zur Achſel. Seine Geſtalt hätte feingliedriges Ebenmaß verraten, wenn nicht der auffallend lange Hals den Eindruck zunichte machte. Jetzt ſteckte er in ſchneeweißer Binde, aus der ein Jabot herabfiel. Beides hob die Schwärze des neumodiſchen, engſchließenden Anzugs, den tadelloſe Stulpenſtiefel vervollſtändigten.

„Es ging Ihnen eine ſo zielbewußte Empfehlung vom Abt Vogler voraus, daß ich viel Zuverſicht in Ihr Wirken ſetzen darf. Obgleich — Sie erſtaunlich jung ſind, Herr von Weber", ſetzte Rhode zögernd hinzu und verſuchte durchdringend in den Zügen des Achtzehnjährigen zu leſen. Das ſehr ſchmale Geſicht wurde von blondem Haar dicht umrahmt; das leichte Gekräuſel verdeckte die gewölbte, ſehr hohe Stirn und ſtand in wirkungsvollem Gegenſatz zu dunkleren Brauen und Augen.

„Meine Jugend ſoll mir den ſtärkſten Einſatz bedeuten. Ich hoffe, das Vertrauen meines Lehrers zu rechtfertigen und neu zu verdienen", erwiderte Carl Maria.

Rhode nickte beifällig. Die Lebhaftigkeit des Jünglings gefiel ihm. „Sie übernehmen trotzdem ein ſchweres Amt, junger Freund."

Carl Maria verneigte ſich beſtätigend. „Wenn ich von mir ſprechen darf, Herr Direktor, ohne für überheblich zu gelten —? Meine Jugend iſt eigentlich keine Jugend mehr im Sinne der Weltfremdheit. Mein Vater hatte von jeher die Neigung, kreuz und quer umherzuziehen, und jeder der zahlloſen Orte, in denen wir wurzellos weilten, brachte mir Erlebniſſe, die weit über ein kindliches Maß hinausreichten. Oftmals ſind es Kunſtreiſen geweſen, die meine Kräfte zum Hervortreten in Konzerten anſpannten. Oder es waren Studienfahrten. Der ſtete Wechſel aber — insbeſondere der vielen Lehrer — hat eine eigene Kraft in mir erweckt, eine ſtarke Selbſtändigkeit durch die Notwendigkeit, mir ein eigenes Denken anzueignen, aus eigenem Fleiße erſt den letzten Gehalt zu ſchöpfen. Klingt es anmaßend? Es will nur ernſtgemeintes Streben heißen!"

„Sprechen Sie weiter!" ermutigte Rhode.

Über Carl Marias liebenswürdig heitere Mienen flog ein Schatten. „Ich wüßte nichts von Bedeutung von mir zu ſagen."

„Sie haben ſich gewiß ſchwer von Wien getrennt?" lenkte Rhode weiter.

„Von Abt Vogler beſonders," beſtätigte Carl Maria.

„Der Lieblingsſchüler iſt ihm ſehr ans Herz gewachſen," ſagte Rhode warm.

Carl Maria errötete und blickte nachdenklich auf den wohlwollenden Mann. Impulſiv beugte er ſich vor und ergriff Rhodes Hände. „Darf ich erzählen, was er mir geweſen iſt?! Niemals war ich meinem Vater ſo dankbar für einen Lehrer. Es war beinahe Vermeſſenheit von ihm, den geſuchteſten Lehrmeiſter für mich gewinnen zu wollen. Denn wir ſind arm. Nur auf weiten Umwegen hat er den Lieblingswunſch erreicht. Als ich Vogler zum erſten Male ſah, frappierte mich eine Ähnlichkeit mit meinem Vater. Das machte mich zutraulicher, als es der Ruhm des Meiſters ſonſt zugelaſſen hätte. Und da war ich anfangs enttäuſcht." Rhode ſah verwundert auf. Carl Marias Mundwinkel bogen ſich ein wenig ironiſch, das gab ihm einen bedeutend älteren Zug. „Wenn es mir geſtattet iſt, zu verallgemeinern: Es gibt Enttäuſchungen, die nur die Eitelkeit treffen, — aber das iſt eben die empfindlichſte Stelle. Damals lernte ich, daß Enttäuſchung eine Brücke werden kann." Seine Mienen wurden ſonnig frei. „Ja, und dann bin ich unter ſeiner Führung gleichſam in ein neues Land gerudert. Ach, Herr Direktor, das war für mich ein Pilgerzug! So erneuert kommt man nur von heiligen Waſſern. Weil er es wünſchte, folgte ich Ihrem gütigen Ruf Gewiß, ich muß geſtehen, ich brauche die Exiſtenz. Aber weit unbändiger iſt die Luſt in mir, die Begeiſterung, den Stab zu ſchwingen, von *ſeinem* Geiſt erfüllt."

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE

KARL HASSE

Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland

Band I

Vom deutschen Musikleben

Band II

Von deutschen Meistern

Band 41 und 44 der Sammlung
„Von deutscher Musik"
Geheftet je Mk. —.90
Ballonleinen je Mk. 1.80

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

FIFTEENTH YEAR

„A periodical of real importance in our musical life." — *The Times.* „A magazine which almost alone upholds the best in English musical scholarship." — *Liverpool Post.* "An organ of real distinction." — *Musical Times.*

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Sole Proprietor and Editor:
A. H. FOX-STRANGWAYS

„Music and Letters" has a recognised position among quarterlies, at home andabroad. Its 100 pagesinclude articles, a register of books of the quarter, and reviews of books, music, foreign periodicals and gramophone records. Its object has been to collect considered opinion, chiefly from specialists and non-professional writers, and its volumes have included 200 such names, while there hardly exists a musical subject on which they have not touched. Not being connected with any firm of publishers, its view is independent.

Five Shillings Quarterly. £ 1 per annum. Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office

MUSIC & LETTERS
20 YORK BUILDINGS, ADELPHI,
LONDON, W.C. 2

Staatliche Akademie der Tonkunst

Hochschule für Musik
und Ausbildungsschule mit Vorschule in München

Ausbildung in allen Zweigen der Musik einschl. Oper; Meisterklassen zur Vollendung der künstlerischen Ausbildung in Dirigieren, dramatischer Komposition, Kompositionslehre, Sologesang, Klavier, Violine, Violoncello, Chordirektion und Darstellungskunst; besondere Vortragsklasse für konzertierende Klavierspieler; operndramaturgisches Seminar, Seminar für Chordirektion, Opernchorschule, alte Kammermusik; besondere Ausbildungsklassen für Kirchenmusik; Lehrgänge zur Ausbildung für das Musiklehramt.

Beginn des Schuljahres am 16. September. Schriftliche Anmeldung bis 10. September. Die Aufnahmeprüfungen finden ab 19. September statt. Satzung durch die Verwaltung der Akademie.

München, im Juli 1934

Direktion:
Geh. Rat Dr. Siegmund von Hausegger
Präsident

„Stürmender Idealist," lächelte Rhode im Stillen. Der junge Weber war ganz nach seinem Sinn. Die tiefe Zuneigung Voglers zu diesem Schüler, die jener rückhaltlos bekannt hatte, teilte sich ihm mit. Für die Leistungen des frühreifen Musikers bürgte des Meisters Urteil. Sollte er dem Begeisterungsfrischen sagen, daß in den Reihen der Orchestermitglieder Mißtrauen gegen ihn lauerte? Daß es dort gärte und Giftblasen warf, weil ein Neuling, den keiner kannte, diesen Dirigentenstuhl beanspruchte? Rhode beschloß, den arglosen Jüngling von vornherein unter seinen Schutz zu nehmen.

„Möge Ihnen alles Gelingen beschieden sein!" sagte er schlicht. „Ich vertraue Ihnen." Dramaturg und Musiker sahen sich fest in die Augen.

„Meine Bitte wäre: recht bald eingeführt zu werden," äußerte Carl Maria nach einer kleinen Pause.

„Morgen!" versprach Rhode kurz. Er wollte die Theatermitglieder zusammenrufen und den neuen Kapellmeister persönlich geleiten. Vielleicht gewann sich der junge Weber auch die ihm künftig Untergebenen im Fluge.

Carl Maria empfahl sich dankend. Frohgemut verließ er das Theater.

EHRUNGEN.

In Wien wurde an dem Hause im XIII. Bezirk, Maxingstraße 18, eine Doppelgedenktafel enthüllt; sie bezieht sich nicht allein darauf, daß in jenem Hause Joh. Strauß (1874) vor 60 Jahren die „Fledermaus" schuf, sondern auch auf zwei zeitgenössische Künstler, die dort geschaffen haben, auf den Maler Julius Schmid, den Schöpfer des berühmten Gemäldes „Ein Schubertabend in einem Wiener Bürgerhause", und auf seinen Schwiegersohn, den daselbst 1927 verstorbenen Komponisten Carl Prohaska.

Prof. Heinrich Zöllner, der Altmeister der deutschen Chormusik, erfuhr anläßlich seines 80. Geburtstages zahlreiche Ehrungen. So überreichte ihm der Badische Sängerbund die selten zur Verleihung kommende Konradin Kreutzer-Medaille.

Die Innung der Meistersinger zu Linz enthüllte am 17. Juni eine von ihr gestiftete Gedenktafel zur Erinnerung an Anton Bruckner an dem Hause, in dem der Meister als Präparande 1840 bis 1841 wohnte. Gedenkworte sprachen: Rechnungsdirektor i. R. Frz. Gräflinger, Dr. Nusko, Regierungskommissar für Linz, und Hofrat Heißler im Namen des Landeshauptmanns für Oberösterreich. Unter Karl Springers musikalischer Leitung sangen „Die Meistersinger" Bruckners Männerchor „Nachruf" aus dem Jahre 1867.

Paul Günzel.

Martha Fuchs, die gelegentlich der Reichs-Theaterwoche außerordentliche Erfolge zu verzeichnen hatte, ist vom sächsischen Ministerium für Volksbildung in Anerkennung ihrer hohen künstlerischen Leistungen zur Kammersängerin ernannt worden.

Der in Oberscheden in Hannover, dem Geburtsort von Johann Joachim Quantz, aus früheren Zeiten wieder aufgenommene Plan, den Hofkomponisten und -flötisten Friedrichs des Großen durch einen Gedächtnisbrunnen zu ehren, steht jetzt unmittelbar vor seiner Verwirklichung. Der Brunnen, der neben einer Gedächtnisinschrift die Gestalt eines flötespielenden Knaben zeigt, soll demnächst eingeweiht werden.

Die Gesellschaft zur Herausgabe der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" ernannte Rich. Strauß zu ihrem Ehrenmitglied.

Elisabeth Schumann wurde der Ehrenring der Wiener Philharmoniker verliehen.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Auf Veranlassung des Reichsministeriums für Propaganda und Volksaufklärung hat der Werkprüfungsausschuß der Reichsmusikkammer „Das Lied der Deutschen Arbeitsfront" von P. Pietzner-Clausen und seine beiden Märsche „Hakenkreuzschwur" und „Triumphmarsch der erwachten Nation" begutachtet und in seiner Antwort an das Propagandaministerium zur Verbreitung empfohlen.

Karl Hermann Pillneys Landsknechtlieder für Chor, Blas- und Streichorchester wurden anläßlich eines Preisausschreibens der Hitlerjugend preisgekrönt und kamen im Rahmen der Aachener Kulturwoche zur Ur-Aufführung.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Hilde Stradal, die Gattin des 1930 verstorbenen Lisztschülers und bekannten Pianisten August Stradal veröffentlicht demnächst im Verlag Haupt in Bern „August Stradals Lebensbild".

Professor G. A. Walter, Tenor
Gesangs-Pädagoge ab 3. September 1934 in
Berlin-Zehlendorf, Loebellstraße 3
Fernruf: H. 4 Zehlendorf 1559
unterrichtet auch in Leipzig

„Der Volkserzieher",
Blatt für Familie, Schule u. Volksgemeinschaft erscheint monatl.
Preis 1,75 M. vierteljährlich. Probenummern vom Verlag.
Dieses Blatt rückt die Not unseres Vaterlandes in bezug auf die Vernachlässigung geistiger und seelischer Werte und des echten Deutschtums in das rechte Licht und wirbt um Helfer zum Aufbau
Der Volkserzieher-Verlag, Rattlar, P. Willingen, Waldeck.

VIERTES BRUCKNERFEST

veranstaltet von der

INTERNATIONALEN BRUCKNERGESELLSCHAFT

vom 2. mit 4. September 1934 zu Aachen

FESTPROGRAMM

Sonntag, den 2. September 1934

Vormittag: HOCHAMT IM DOM

(e-moll-Messe, Domchor unter Domkapellmeister Theodor Rehmann)

MORGENFEIER IM KONZERTHAUSE

1. A-cappella-Chöre

a) Graduale: Locus iste
b) Graduale: Christus factus est, Opus posthumus
c) Ecce sacerdos magnus mit 3 Posaunen und Orgel

2. Quintett

Das Peter-Quartett-Krefeld (Fritz Peter, Robert Haass, Gustav Peter, Karl Drebert) und Otto Petermann.

3. A-cappella-Chöre

a) Herbstlied für Männerchor, 2 Sopransolostimmen und Klavier
b) Abendzauber für Baritonsolo, Männerchor, Ferngesang (Jodler) und 4 Hörner
(Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein unter Studienrat Willi Weinberg)

Abend: 1. SYMPHONIEKONZERT

VINZENZ GOLLER: Bruckner-Fanfaren (über Motive aus der 5. Symphonie und dem 112. Psalm)

BRUCKNER: Nullte Symphonie
Dirigent: Prof. Franz Moißl (Wien)

BRUCKNER: 5. Symphonie
Dirigent: Prof. Dr. Peter Raabe (Aachen)

Montag, den 3. September 1934

Abend: KLOSE: Orgelstück (nach einer Improvisation Bruckners)

BRUCKNER: Messe in B, 112. Psalm
Dirigent: Prof. Dr. Peter Raabe (Aachen)

Dienstag, den 4. September 1934

Abend: 2. SYMPHONIEKONZERT

BRUCKNER: 1. Symphonie (in ursprünglicher Gestalt)
9. Symphonie (in ursprünglicher Gestalt)
Dirigent: Prof. Dr. Raabe (Aachen)

ORCHESTER: Das Städtische Orchester — CHOR: Der Städtische Gesangverein

FESTVORTRAG: Prof. Dr. Fritz Grüninger (Weinheim): „Romantik und Mystik in Bruckners Werken"

Einführungsvortrag zur „Nullten" Symphonie: Prof. Franz Moißl

Beispiele: Elisabeth und Klara Ernst (Heidelberg) auf Grund der Übertragung für zwei Klaviere von E. Krüger (München)

Die bei der Nürnberger Sängerwoche 1934 aus dem Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig, zur Aufführung gekommenen Männer-, Gemischten und Frauen-Chöre vereinigt der Verlag in einem Partituren-Katalog, der Dirigenten auf Wunsch kostenlos zur Verfügung steht.

Hans Pfitzner hat in der Edition Peters eine Orchesterfassung seines unlängst dort erschienenen Liedes „Der Weckruf" (Op. 40 Nr. 6), Text von Eichendorff, veröffentlicht. Die neue, sowohl für Sologesang wie für Männerchor ausführbare Fassung hat am 4. Mai, dem Vorabend von Pfitzners 65. Geburtstag, vom Münchener Sender aus in der „Stunde der Nation" ihre Uraufführung erlebt.

Herbert Brusts „Fünf ostpreußische Fischertänze" für kleines Orchester erscheinen demnächst im Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Als zweite und dritte Veröffentlichung der „Denkmäler der Tonkunst in Württemberg", die vom Musikinstitut der Universität Tübingen unter Leitung von Prof. Dr. Karl Hasse herausgegeben werden, erscheinen demnächst: Peter Schöffers Liederbuch in Friedrich Blumes „Chorwerk", Verlag G. Kallmeyer, und das frühprotestantische Psalmenwerk von Siegmund Hemmel „Der ganze Psalter Davids" bei Breitkopf und Härtel. Das monumentale letztere Werk, dessen Neudruck eine sehr wertvolle Bereicherung der Kirchenmusikliteratur darstellt, ist auch für unsere heutigen Kirchenchöre verhältnismäßig leicht ausführbar.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Heinz von Pländkner: Musik als Volksbildung (Berliner Börsenzeitung, Nr. 154). „Die musikalische Volksbildung besteht also nicht in einem Musizierenkönnen, sondern in der Menschenbildung."

Erich Wennig: Musikpflege als soziales Problem (Jenaische Zeitung, 29. 6. 34).

Franco Abbiati: Offenbach e l'operettistica francese (La Sera, Mailand, 24. Juni).

Werner Oehlmann: Individualismus und Gemeinschaftsgedanke in der deutschen Musik (Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 261).

Franz von Caucig: Türkische und europäische Musik („Türkische Post", Konstantinopel, 11. Juni 34).

E. Harstung: Pflegt Hausmusik! (Völkischer Beobachter, Berlin, 12. Juni).

AUS ZEITSCHRIFTEN.

„Die Volksmusik", Leipzig, Nr. 7. 11. Jahrgang. — „Die Pflege der deutschen Volksmusik" von Ernst Guido Naumann. — Beiträge über Volksmusik von H. Ambrosius, H. Werlé, Prof. E. Jos. Müller u. a. Dieses hochinteressante und geschickt zusammengestellte Mitteilungsblatt des „Deutschen Konzertina- und Bandonion-Bundes e. V." (Schriftleitg. August Roth, Leipzig C 1) ist allen denen zu empfehlen, die an den Fragen der neuen Volksmusikbewegung inneren Anteil nehmen.

„Völkische Kultur", Mai 1934. Conrad Wandrey: Hans Pfitzner. — „Pfitzners ‚Gesammelte Schriften' sollte eine einsichtige Regierung, die ja jetzt in diesen Fragen einen maßgeblichen Einfluß nehmen kann, zur Pflichtlektüre im Musikunterricht an den Konservatorien und Hochschulen machen. Niemand vermöchte den Studierenden besser und eindringlicher zu sagen, was völkische Art und Ehre der deutschen Musik ist, wie dieser tapfre und begeisterte Streiter."

Robert Engel: „Richard Strauß und Rußland" (Osteuropa, Heft 9 / Juni 34).

„Der Kirchenchor", Nr. 6/7, 1934: Aus: „Kirchenmusikalisches vom Tonkünstlerfest in Wiesbaden" von Friedich Högner:

Vom 3.—7. Juni hielt der Allgemeine Deutsche Musikverein sein alljährlich wiederkehrendes Tonkünstlerfest in Wiesbaden ab. Haben die Tonkünstlerfeste den Zweck, eine Überschau zu vermitteln über den jeweiligen Stand der musikalischen Entwicklung und dabei junge Begabungen unter den Komponisten in den Blickpunkt eines großen Kreises von Musikern und Kritikern zu stellen, so hatte dieses Tonkünstlerfest einen besonderen Zweck: Es war das erste Fest des ADMV., das sich Tonkünstlerfest im Dritten Reich nennen konnte. Nach Überwindung artfremder Tendenzen in der Komposition sollten Quellen und Antriebe gezeigt werden, von denen aus eine fruchtbare Weiterentwicklung der deutschen musikalischen Komposition möglich erscheint.

Sehr bezeichnend war, daß das einzige Werk für Klavier allein, das der Aufführung würdig befunden wurde und auch in der Tat dieser wert war, von einem Organisten stammt: Tokkata und Fuge für Klavier, op. 49 von Karl Hoyer.

Damit ist bereits angedeutet, aus welcher Klangwelt, aus welchem handwerklichen Bereiche, aus welchen weltanschaulichen Bezirken die Komponisten kamen, deren Werke bessere oder schlechtere Beiträge zur Entwicklung des Kompositionsstils der nächsten Generation bilden können, wenn sie nicht gar schon als typisch angesehen werden können.

Schon rein äußerlich betrachtet: Von den 21 Komponisten sind 14 entweder selbst Organisten

oder Kirchenchorleiter oder ſie ſind wenigſtens durch das Studium der Kirchenmuſik oder der Orgelmuſik im Beſonderen hindurchgegangen.

Das bedeutet: An der Eingangspforte zur Muſik der kommenden Komponiſtengeneration ſtehen wegweiſend die großen Geſtalten der kirchenmuſikaliſchen Hochblüte, ein Josquin, Orlando, Heinrich Schütz, Samuel Scheidt, Dietrich Buxtehude, Joh. Seb. Bach, dann aber auch aus dem 19. Jahrhundert und der Jahrhundertwende ein Johannes Brahms und der in ſeiner Bedeutung für dieſe Entwicklung gerade von der ihm zutiefſt zu Dank verpflichteten jungen Generation weit unterſchätzte — zwiſchen den Zeiten ſtehende — Max Reger. Es bedeutet ferner, daß die kirchenmuſikaliſch-liturgiſche Erneuerungsbewegung, ſei es auf dem Gebiete der Orgel, der Chormuſik oder des Sprechgeſanges, beginnt hinüberzuwirken auf alle Gebiete der muſikaliſchen Kompoſition. Es bedeutet endlich — und das iſt trotz aller Unzulänglichkeit im Einzelnen der aufgeführten Kompoſitionen des Tonkünſtlerfeſtes das erfreulichſte Zeichen — daß eine Generation im Wachſen iſt, die mit den tragenden religiöſen Kräften unſerer Zeit und unſeres Volkes ſich muſikaliſch auseinanderſetzt. So ſind es die tiefſten Lehren der chriſtlichen Heilsbotſchaft, die das erſchütternde „Deutſche Heldenrequiem" für 4ſtimmigen gemiſchten Chor und großes Orcheſter des genialiſchen Gottfried Müller durchziehen, ohne daß der Text des ebenſo jugendlichen Klaus Niedner nun gerade die altgewohnte Kirchenſprache ſpräche. Ein Beiſpiel aus dem hochgemuten Text:

„Denn ſehen nicht die das Morgenrot,
die da kämpfen, weil ſie leben,
und die da ſterben, weil ſie kämpfen?
Aber ihr Mut iſt wie ihr Schwert,
und ihr Tod iſt wie das Licht!
Was aber iſt gewaltiger als der Mann,
der gewaltiger iſt als der Tod?"

Darüber ſchreibt ein begeiſterter 19jähriger Jüngling einen großartigen Fugenſatz und läßt von Trompeten und Poſaunen den Choral „Chriſt lag in Todesbanden" hineinblaſen: Ohne lehrhafte Poſe ein kraftvolles Bekenntnis heldiſchen Chriſtentums.

Dieſen Komponiſten kommt es nun nicht ſo ſehr darauf an, die ganze Skala ihrer erotiſchen Empfindungen in ihre Muſik hineinzulegen. Sie wollen Gemeinſchafts- oder Allgefühle muſikaliſch ausdrücken. Alſo nicht etwa: „Ich werde nicht an deinem Herzen ſatt, an deiner Küſſe Glutergießen", ſondern: „Wir ſind geworfen in die Zeit, Glut in alle Dunkelheit, Wort der jüngſten Zukunftsmacht, ſind gewachſen in das Licht, ſtark zu Ruf und ſtark zu Pflicht, junge Bruderſchaft." Oder es werden nicht das kleine Lied, das Charakterſtück, die Variation bevorzugt, ſondern die Großformen der Orgelmuſik, die Fuge, der Kanon, die Tokkata, überhaupt alle polyphonen Formen, das Chorwerk a cappella und das große Choralwerk mit Orcheſter. Man müht ſich um den Lobpreis Gottes und ſeiner Schöpfung (ſo Guſtav Schwickert in ſeinem ſchönen uraufgeführten „Sonnengeſang des Franz von Aſſiſi" für Baritonſolo, gemiſchten Chor und Orcheſter), um den Preis der Dreieinigkeit und der Maria (Karl Höller, Hymnen für Orcheſter, vier ſymphoniſche Sätze über gregorianiſche Choralmelodien), um Ruf und Pflicht unſerer Zeit (Hermann Erdlen, „Zeit um Zeit" für Sprecher, Jugend-, Männer-, gemiſchten Chor und Orcheſter), um Kampf und Sieg des Menſchen auf ſeinem irdiſchen Lebensweg (Karl Marx, Motette „Um dieſe Welt iſt's alſo getan"), um religiös-politiſche Ideen (Werner Penndorf, Motette nach Thomas Münzer); die Orgelkomponiſten wie der hochbegabte Max Martin Stein gehen entweder vom klaſſiſchen Vorbild aus (Tokkata und Fuge d-moll) oder ſie mühen ſich leidenſchaftlich unter Ausſchaltung jeden ſubjektiven Gefühlsausbruches um die Bezwingung ſchwieriger architektoniſcher Formprobleme wie der ſtarke Könner Hans Gebhard (Fantaſie e-moll).

Alle Werke des Feſtes wurden überſtrahlt von Gottfried Müllers Heldenrequiem. Hier hat ungewöhnlich reiche Fantaſie im Bunde mit überlegenem Können ein Werk geſchaffen, das berufen ſein dürfte, als leuchtendes Denkmal für Mut und Opfer der gefallenen Helden des dritten Reiches zu ſtehen.

So kann der Berichterſtatter des Wiesbadener Tonkünſtlerfeſtes feſtſtellen, daß die Beſten der jungen deutſchen Komponiſten ſich anſchicken, ihre Antriebe dort zu ſuchen, wohin die kirchenmuſikaliſche Erneuerungsbewegung ſchon längſt zeigt. Mit tiefer Befriedigung kann der Organiſt bemerken, wie aus dem Geiſte ſeines Inſtruments mächtige Ströme nach allen möglichen Gebieten der muſikaliſchen Kompoſition fließen, und wie die Orgel wieder das geworden iſt, was ſie in Zeiten des Umbruchs ſchon immer geweſen iſt: Das gute Gewiſſen der deutſchen Muſik.

Wertvolle Wagner-Literatur

Deutsche Musikbücherei

BAND 9
HANS WEBER
Richard Wagner als Mensch
Lebenssätze aus seinen Briefen und Schriften
Mit einer Bildbeilage
Pappband Mk. 1.50, Ballonl. Mk. 2.50

BAND 11/12/13
ARTHUR SEIDL
Neue Wagneriana
Band I: Die Werke
Band II: Kreuz- und Querzüge
Band III: Studien zur Wagnergeschichte
Band I u. III: in Pappbd. je Mk. 3.—, Ballonl. je Mk. 4.—
Band II: Pappband Mk. 4.—, Ballonleinen M. 5.—

BAND 32
HANS VON WOLZOGEN
Wagner u. seine Werke
Mit einer Bildbeigabe
Pappband Mk. 3.— Ballonleinen Mk. 4.—

BAND 52
HANS VON WOLZOGEN
Lebensbilder
Mit 3 Bildbeigaben
Pappband Mk. 2.—, Ballonleinen Mk. 3.—

Von deutscher Musik

BAND 43
FRIEDRICH KLOSE
Bayreuth
Eindrücke und Erlebnisse
geh. Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80

Neue Musikbücher

ARTHUR SEIDL
R. Wagners Parsifal
Geh. Mk. 1.80, Halbp. Mk. 2.70

PAUL STEFAN
Die Feindschaft gegen Wagner
Geh. Mk. 2.70, Ganzleinen Mk. 4.—

Regensburger Liebhaberdrucke

R. Wagner Parsifal
mit den 30 Federzeichnungen von
Prof. HANS WILDERMANN
Ganzleinen Mk. 2.25, Halbpergament Mk. 2.70

Zeitschrift für Musik

Gegründet 1834 v. Rob. Schumann
Bayreuth-Wagner-Festheft
(Juli 1931)
Wagner- u. Bayreuth-Heft
(Febr. u. August 1933) je Mk. 1.35

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

Alfred Heuß

Geb. 27. Jan. 1877, gest. 9. Juli 1934

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1934 HEFT 8

Alfred Heuß †

Mit aufrichtiger Trauer ſtehen wir an der Bahre unſeres Dr. Alfred Heuß. Schon ſeit Monaten kränkelte er und einer im April dieſes Jahres gut verlaufenen Operation folgte am 6. Juli eine zweite, an deren Folgen er in der Nacht zum 9. Juli entſchlief. Mit Alfred Heuß iſt eine der wenigen charaktervollen Erſcheinungen der deutſchen Muſikkritik der letzten Jahrzehnte von uns gegangen. Sein unvergängliches Verdienſt wird es bleiben, daß er in der Zeit, die uns nach dem Kriege durch eine Überſchwemmung mit internationalen Machwerken aller Art unſere Muſik vergiftete, als einer der wenigen Aufrechten tapfer gegen dieſen Muſikbolſchewismus zu Felde zog. Ihm iſt es mit zu danken, daß eine Reinigung unſeres deutſchen Muſiklebens im vergangenen Jahre verhältnismäßig raſch erfolgte, war doch durch ihn vor allem der Boden mit bereitet, auf dem ſich dieſe Geſundung vollziehen konnte.

Dr. Alfred Valentin Heuß entſtammt einer ſchwäbiſchen Familie und wurde am 27. Januar 1877 zu Chur in der Schweiz geboren. Stuttgart und München ſahen ihn als jungen Muſikſtudierenden. Seine Studien vollendete er auf der Univerſität zu Leipzig unter Hermann Kretzſchmar. Schon 1904 übernahm er die Schriftleitung der Zeitſchrift der „Internationalen Muſikgeſellſchaft", die er bis 1914 innehatte. Noch während ſeines Studiums von 1902 ab wirkte er als Leipziger Konzertreferent der „Signale", dann von 1905—1912 als Muſikreferent der „Leipziger Volkszeitung" und 1912—1918 in gleicher Eigenſchaft an der „Leipziger Zeitung". Von jeher zeigte ſich in ſeiner ſchriftſtelleriſchen und kritiſchen Arbeit die kämpferiſche Ader und die aufrechte deutſche Geſinnung. Selbſt in der Zeit ſeines Wirkens an der „Leipziger Volkszeitung" wurden ſeine Kritiken von allen muſikaliſchen Kreiſen Leipzigs geſucht und eifrig geleſen, weil er ſtets etwas Eigenes zu ſagen hatte. Von 1921—1929 wirkte er als Herausgeber unſerer „Zeitſchrift für Muſik" und von da ab noch als Hauptſchriftleiter und Schriftleiter, bis ihm ſeine Krankheit ein weiteres Mitarbeiten unmöglich machte.

Wie ſo vieles, ſo hatte auch die „Zeitſchrift für Muſik“ durch die Kriegsjahre gelitten und mußte nach dem Kriege neu aufgebaut werden. Hierzu berief der Steingräber-Verlag im Jahre 1921 Dr. Alfred Heuß. Während der damalige Führer des Steingräber-Verlages, Architekt Georg Heinrich, die geſchmackvolle äußere Umgeſtaltung der „ZFM“ auf ſich nahm, war es Dr. Alfred Heuß, der die innere geiſtige Neuformung leitete. In ſeinen durch mehrere Jahre durchgeführten „Inneren Betrachtungen“ nahm er die ſog. „Neue Muſik“ unter die Lupe und führte die Leſer zu innerer Einkehr und Beſinnung auf die reichen uns überkommenen Schätze unſerer großen Meiſter. Er verſtand es, nach und nach manchen wertvollen Mitarbeiter zu gewinnen, allen voran ſchlug er aber ſelbſt die beſte Klinge. Unvergeſſen ſind ſeine Kämpfe, die er gegen Guſtav Brecher und Dr. Aber in Leipzig führte und die ſich ſpäter auch gegen Bruno Walter als Gewandhauskapellmeiſter wandten. Gewiß waren damals die internationalen Kräfte zu ſtark, als daß ſie durch Heuß allein hätten beſeitigt werden können. Aber das Wiſſen um das Notwendige hatte ſich doch in den damals ſchwachen Kreiſen der aufrechten deutſchen Muſiker in Leipzig befeſtigt und führte dann im neuen Deutſchland zu einer raſchen Reinigung. Nicht nur aber für Leipzig war er der aufrechte Kämpfer und Wegweiſer in der muſikaliſchen Kritik, ſondern auch für die deutſchen Tonkünſtlerfeſte des ADMV war ſein Urteil durch Jahre hindurch das maßgebliche. So hat er uns den Weg bereitet, auf dem wir vom Jahre 1929 an in ſeinem Sinne weiterbauen und zu ſo erfreulicher poſitiver Aufbauarbeit gelangen konnten.

Neben ſeiner ſchriftſtelleriſchen und ſchriftleiteriſchen Tätigkeit entwickelte er aber noch eine reiche Arbeitskraft als Forſcher und Wiſſenſchaftler. Er galt als einer unſerer beſten Bachkenner und ſeine Programmbücher, die er für die deutſchen Bachfeſte verfaßte, gehören mit zu den grundlegenden Forſchungsergebniſſen auf dieſem Gebiete. An den „Denkmälern der deutſchen Tonkunſt“ arbeitete er als Herausgeber des 19. Bandes „Adam Krieger“ mit. Zahlreiche kleine Konzertführer zu den Werken von Bach, Händel, Pergoleſi, Beethoven, Liſzt und Bruckner zeugen von ſeiner ausgezeichneten Kenntnis dieſer Meiſter. Dem „Mitteldeutſchen Rundfunk“ diente er durch eine Reihe von Jahren als muſikaliſcher Berater und Mitarbeiter an den Programmheften. Auch hier wiederum gewannen ſeine Einführungen zu den allſonntäglichen Sendungen der Bach-Kantaten beſondere Bedeutung.

Eine Reihe wertvoller Lieder für eine Singſtimme und einige Chöre, die im Verlag von Breitkopf & Härtel erſchienen, zeigen ihn uns auch als einen feinſinnigen und begabten Tonſetzer. Viel zu wenig iſt auf dieſe Kompoſitionen bisher aufmerkſam gemacht worden, vermied er es doch in ſeiner Eigenſchaft als Kritiker ſelbſt auf dieſe Seite ſeines Schaffens hinzuweiſen. Es wäre zu wünſchen, daß hierfür ſich nun Freunde und Kenner einſetzten.

In unſerer Erinnerung ſteht Alfred Heuß ſo als ein aufrechter Kämpfer, der mitten in den Sturm der Zeit hineingeſtellt war und der ſeine Aufgabe mit ganzer Hingabe als aufrechter deutſcher Mann löſte. In dieſem Sinne wollen wir ihm unſere Erinnerung bewahren. Guſtav Boſſe.

Ein Abschiedswort dem unvergeßlichen Freunde.

Fern von Berlin erreichte mich die Todesnachricht nach mancherlei Umwegen, so kurz vor der Beerdigung, daß ich dem Freunde nicht einmal mehr das letzte Geleit geben konnte. Doch die Entfernung überbrücken die Gedanken voll Wehmut und Schmerz, die dem edlen und aufrechten Menschen und Kämpfer gelten, der sich in den Herzen seiner Freunde ein unzerstörbares Denkmal errichtet hat.

Nicht dem Künstler und Wissenschaftler sei der kleine Nachruf gewidmet, sondern dem Menschen mit dem jugendlichen Herzen, der dazu berufen war, einer kampffrohen jungen Generation als Vorbild zu dienen. Mag er von vielen mißverstanden worden sein — wer ihn näher kannte, der wußte, daß sich unter der rauhen Schale ein prächtiger Kern verbarg, der in näherem Umgang beglückende Erkenntnisse vermittelte. Ein Herz ohne Falsch, eine Seele voll echter Menschengüte, stets bereit, im Kampf für Wahrheit und Recht das eigene Ich restlos in die Wagschale zu werfen. Sein hoher Idealismus, seine ehrliche Gesinnung, seine Begeisterungsfähigkeit für alles Gute und Schöne gaben seinem Leben den Inhalt.

Ich war ihm von ganzem Herzen zugetan — diesem grantigen, lieben, prachtvollen Dr. Heuß. Sein Tod hindert mich daran, ihm eine Dankesschuld abzutragen, die er im Verlauf von mehr als zehnjähriger Zusammenarbeit auf meine Schultern gehäuft hat. Er war es, der mir zu Beginn meiner schriftstellerischen Tätigkeit die erste Förderung angedeihen ließ. Er war es, der mich in den Mitarbeiterstab der „ZFM" einreihte. Seine wachsende Zuneigung äußerte sich in zahllosen langen Episteln, in denen er mir die auf Erden so seltene Gunst freundschaftlicher Wahrheit und Aufrichtigkeit erwies. Ich habe noch niemals soviel berufliches Verständnis und soviel herzliche Anteilnahme innerhalb der Kollegenschaft gefunden wie bei dem Verstorbenen, der mich in der uneigennützigsten Weise mit Ratschlägen, Lehren, Ermahnungen und Aufmunterungen verwöhnte. So wurde er mein Mentor, zu dem ich in manchen seelischen Nöten flüchten durfte, stets in der Gewißheit, bei ihm Hilfe und Rat zu finden. Goldene Worte waren es, die er für mich prägte und die in mir das Gefühl freundschaftlichster Dankbarkeit aufkeimen ließen.

Nun ist die fleißige Feder verstummt, die der Musikwelt die Bekenntnisse eines großen Geistes, eines grundgütigen Herzen vermittelte — nun schweigt der Mund, der Worte voll echten Lebenshumors ebenso zu formen wußte wie solche der Kraft und der Weisheit. Und trotzdem ist er nicht tot — wird er nie in der Erinnerung derer vergehen, die in ihm das Vorbild sehen, das sie unsichtbar bis ans Lebensende begleitet.

Und vielleicht guckt er in diesem Augenblick durch einen Schlitz im Wolkenvorhang der himmlischen Gefilde auf seine geliebte „ZFM" hernieder und zieht wütend die Augenbrauen zusammen, weil man mit ihm gar so viel Umstände gemacht hat, wobei er krampfhaft nach Streichhölzel sucht, weil ihm vor Erregung seine heißgeliebte Stummelpfeife zum ... ten Male ausgegangen ist....

Man verzeihe mir, wenn mein Nachruf so subjektive Formen angenommen hat. Aber wie schrieb Haydn über Mozart? „Ich habe den Menschen zu lieb!"

Dr. Fritz Stege.

Der Zeitgeist und die Szene.

Von Hans von Wolzogen, Bayreuth.

Daß wir in einer Wende der Zeiten stehen — wieder einmal im wendereichen Verlauf der Weltgeschichte, besonders der deutschen —, das werden wir uns gestehen müssen. So dürfen wir wohl auch von einem Zeitgeist reden, ohne daß es eine beliebte Redensart wäre. Dieser Zeitgeist trägt für uns entschieden deutsche Züge, ist — zeitgemäß ausgedrückt — von „deutscher Rasse". Die Wende, worin er sich äußert, ist demnach am besten und kürzesten zu bezeichnen als eine solche zum Deutschtum. Wagners Wort von 1848: „wir wollen es deutsch und herrlich machen" trifft heute zu. Das Herrliche des Deutschen bedeute nicht: „Herrschaft und Macht", sondern: Echtheit, Wahrhaftigkeit, Reinheit, Edelsinn, nach dem Vorbilde der großen Vertreter des Deutschtums aller Zeiten, deren Sprößling unser Zeitgeist ist.

Von der Wende der Zeiten kann das Theater sich nicht ausschließen, auch wenn man das oft nachgesprochene Hamletwort vom „Spiegel" der Zeit nicht wörtlich nehmen will. Nicht die Zeit selber, wohl aber der Zeitgeist wird sich im Theater zu „spiegeln", d. h. Ausdruck zu schaffen haben! Also, was oben als „Deutschtum" bezeichnet worden ist. Das Theater wird sich des Undeutschen entledigen, wird deutsch werden müssen. Es ist fast mehr eine moralische als aesthetische Aufgabe. Anfangs verfing man sich wieder im Schlagwort: man nahm deutsch als „patriotisch"; aber damit läßt sich auf die Länge nicht wirtschaften. Man hatte sich in der Auffassung des deutschen Zeitgeistes dem Heldischen zugewandt; selbst in der Religion forderte man einen heldischen Heiland. Ein heldisches Theater ist nun freilich eher ein Festspielhaus als eine Stätte der — wenn auch künstlerischen — Unterhaltung. Sehr schön, im edelsten Sinne deutscher Kunst, aber wo bleibt das große Publikum, das auch vom Zeitgeist auf der Bühne mehr verlangt als nur Helden mit großen Gebärden und „pathetischen" Reden? Und doch! Der undeutsche Zeitgeist hatte dem Publikum einzureden versucht: Wagners heldisches Drama sei nicht mehr „zeitgemäß", und siehe da: als die Wende kam, stand glänzend in der alten Gunst des Publikums eben Wagners Heldendrama da! Vor ihm hatte es sich schon als Volk gefühlt. Wenn nun die Bühne das Deutschtum pflegen soll, so wird sie sich vor allem doch wieder an jene großen Vertreter wenden, die für alle Zeit gelehrt haben, was deutsch sei, die sogenannten „Klassiker" — natürlich: ein Fremdwort! — auf deutsch gesagt: unsere Meister. Wohl begann auch das Meisterdrama „patriotisch" mit der „Minna von Barnhelm", aber es stieg auf, durch ein Jahrhundert, bis zur Höhe eines „Parsifal"! Dazwischen spannt sich das ganze Bereich der ersten deutschen Bühnendichtung aus. Hier findet das Theater den Zeitgeist, dem es dienen soll, gleichviel in welcher Form des Ausdrucks. —

*

Zeigt sich uns das Theater unserer Tage nun wirklich auf dem ernsten Wege der neuen Wende: zum Deutschtum des Zeitgeistes? Noch scheint das Bewußtsein davon in der Welt der Gedanken und Wünsche neben der täglichen Wirklichkeit nebenher zu gehen. Auf dem immer zu leicht genommenen Arbeitsfelde der Bühne geben noch spürbar genug die Geister der Vorzeit, nämlich der jüngsten Zeit vor der Wende, den Ton an. Kein Wunder (selbst wenn man ein Wunder erlebt hat); denn eine Kultur läßt sich nicht im ersten Durchbruch einer Wahrheit schaffen, hat sich erst allmählich daraus zu entfalten, indem eine neue Generation den Zeitgeist in sich verwirklicht. Dann mag diese Kultur auch ihre Szene sich bauen. Eine Gefahr nur drängt sich gleich am Anfang auf: daß der Begriff der Wende mißverstanden, ihre Betätigung in einem Irrtum gesucht wird. Der Irrtum besteht darin, daß man meint, es sei nun die günstige Zeit gekommen, eine Veränderung der Szene äußerlich durchzuführen, die gerade von dem undeutschen Geiste der neueren Zeit, der „Moderne", erstrebt und angebahnt war. Die Gefahr droht nicht der Szene, sondern den Meisterwerken, welche jetzt ihren Beruf, Vorbilder des Deutschtums zu sein, erfüllen sollen. Das Kunstwerk, so

heißt es, wird heute „mit andern Augen“ gesehen, als wie — ja! als wie es der Meister sah. So findet die Wende statt vom Werke zum Publikum! —

Daß Kunstwerke abhängen sollen von den „Augen“, die sie sehen, wird durch zwei Beispiele gern belegt. Wir können das Drama der Griechen nicht mehr im Stile der antiken Bühne, das Drama Shakespeares nicht mehr in der szenischen Kargheit des Globetheaters sehen; sie müssen also für unsere Bühne „modernisiert“ werden. Diese Beispiele lenken aber von der Sache ab und betreffen nicht das Verhältnis von Werk und Publikum. Es ist einfach unmöglich, das antike Drama auf unsere Bühne zu übertragen, wie es seine Meister schufen, da wir weder das Kultische noch das Musikalische davon übernommen haben und die Volksgemeinschaft des Kunsterlebnisses überhaupt erst gewinnen müssen. Andererseits ist es möglich geworden, durch die Mittel der heutigen Bühne das Drama des überzeitlichen Genies von den Beschränkungen der primitiven Bühne zu befreien und es als dramatisches Kunstwerk in aller Deutlichkeit erscheinen zu lassen, als „modernisierter“, d. h. als szenisch verwirklichter Shakespeare.

Dies hat nichts zu tun mit der schwebenden Frage: sehen wir heutigen Menschen, als Theaterpublikum, die Meisterwerke aus unserer eigenen dichterischen Glanzzeit, die noch heute leben und unmittelbar zu uns sprechen, „mit andern Augen“ an, und dürfen wir sie, anstatt nach den Augen und Willen der Meister, eben nach unserer augenblicklichen Sehfähigkeit ausbilden, damit wir es mit den Augen der Meister sehen lernen? —

*

Es ist eigentlich gar keine Frage. Die Antwort liegt in der Sache selbst. Wir wollen das Kunstwerk sehen. Keiner unserer Meister hat es uns so leicht gemacht als gerade der — immer noch — Beherrscher unserer Bühne und Begeisterer des Publikums: Richard Wagner. Er hat sein Drama in vollster Deutlichkeit bis in jede szenische Einzelheit gesehen und danach seine Vorschriften ebenso deutlich in seinen Partituren erteilt. Die fortgeschrittene Technik — vor allem die Beleuchtung — hat es ermöglicht, die Deutlichkeit zu steigern, das Bild zu vervollkommnen. Dabei ist zu beachten: die Szene darf sich nicht durch die Technik verleiten lassen, in die Handlung sich einzudrängen, ihr etwa den Raum zu beschränken oder gar die Akustik zu beeinträchtigen, kurz: den Eindruck der Dichtung zu stören. Dagegen wird die Handlung in ihren bedeutsamsten Augenblicken in die Szene übergreifen, sie in sich hineinziehen, sie zur Völligkeit ihres Ausdrucks nötig gebrauchen. Während die Szene sonst nicht viel mehr darzubieten hat — da sie nicht Malerei, sondern Szene ist — als den bildlichen Hintergrund der Handlung, so wird sie in solchen Hochmomenten zum Bilde der Handlung selbst. Es sind aber gerade die Bilder, worin die große bestimmende Wirkung des Wagnerischen Dramas auf der Szene dem Publikum sich einprägt und wofür es immer die rechten Augen haben wird. Um diese Bilder herum gruppiert sich das Gesamtbild der Szene; weiter vorzudrängen hat es sich nicht. Das ist gleichsam das Führerprinzip in der Form der Bühnentechnik. —

Sehet, da saust im grausigen Sturm das dunkle Geisterschiff des Holländers heran! — Da wandelt sich der Sinnenzauber des Venusberges in das leuchtende Frühlingstal der Wartburg, und dagegen am Schlusse: die jüngeren Pilger mit dem grünenden Stabe herabstürmend aus dem herbstlichen Hochwald: „Heil! Heil! der Gnade Wunder Heil! —“

Da zieht von ferne — fernher der Schwan den Nachen des Gralsritters zum Scheldestrande! — Da steht zum Beginn des ganz verinnerlichten, nicht in Bildern sich aussprechenden Tristandramas der ernste Held düster in sich verschlossen an der hohen Spitze des Steuerbords, dessen Fahrzeug die Liebe zum Tode fährt! — Da sind die ganzen Meistersinger ein einziges belebtes Bild: „Mein liebes Nüremberg“, und wie der volle Mond aufsteigt über seinen nächtigen Giebeln, da wird die traumhaft zarte Melodie der Seele des Dramas zum sprechenden Bilde! — Und nun das bilderreichste, weil mythische Drama des „Sieges“: die Götter ziehen auf der himmlischen Brücke nach Walhall — der Frühling lacht herein durch die aufgesprungene Türe der finsteren Hundinghütte und verklärt die Tragödie des Wehwalt und der Wäl-

sungenliebe, und dagegen das wetterwilde Gewimmel der acht reisigen Wotanstöchter auf dem wolkigen Walkürenfelsen! — Da steht Siegfried, der lichte Heldenknabe, einsam auf der sonnigen Höhe dieses Felsens und blickt staunend in die selige Öde, wo Brünnhilde schläft — und dagegen geleitet über waldigen Höhenpfad im düsteren Abendnebel der Trauerzug mit den Heldenklängen den gefällten Göttersprößling, den noch ein jäher Mondstrahl grüßt! — Endlich Parsifal: da wird die Zeit zum Raum, die Bilder sind Räume: Gralstempel, Zaubergarten, Blumenaue, der erste das verwirklichte Wunschbild des Mysteriums, der zweite ein Problem, die dritte — eine Andeutung. Denn hier nimmt die Musik das „Auge des Ohres" völlig ein, und der sehende Blick träumt nur über die blühende Weite hin, von der sich das fromme Gruppenbild der Taufe einzig körperlich sichtbar abhebt. — Das musikalische Drama verlangt wohl im Gleichmaß zu seiner gewaltigen Tonwelt eine bildlich vollwertige Szene, aber stets bestimmt und begrenzt durch die dichterischen Forderungen des Dramas. Darin findet die Szene ihr Bild, und der Zeitgeist sein Ideal. —

Wagner-Inszenierung.

Von Max Morold, Wien.

Vor einiger Zeit ging eine merkwürdige Nachricht durch die Blätter. In einer deutschen Stadt mit einer leistungsfähigen Opernbühne sollte der „Lohengrin" demnächst wieder mit dem Schwan aufgeführt werden. Wieder mit dem Schwan! Ja, ist es denn möglich, den Knaben Gottfried von Brabant, der durch böse Macht verzaubert wird, der den Ritter und Retter auf der Schelde nach Antwerpen bringt, dem Lohengrin für seine treuen Dienste dankt und der zuletzt, durch Lohengrins Gebet entzaubert, den Brabantern als ihr rechtmäßiger Herzog wiedergegeben wird — war es denn möglich gewesen, ihn aus der Handlung zu streichen, ohne diese zu entstellen und sogar unverständlich zu machen? Dem wird entgegengehalten, daß der Schwan von dem die Rede ist und der auch sein musikalisches Kennzeichen hat, niemals gestrichen worden, daß der Wortlaut der Dichtung, also auch die Handlung unangetastet geblieben sei; nur der sichtbare Schwan, die tote Nachahmung eines lebendigen Tieres, die doch nie vollkommen täuschend gelingt, die sei unschön und kitschig und mit modernen Grundsätzen nicht vereinbar — sie sei als etwas Veraltetes und Vergängliches, das nur durch den Zeitgeschmack Wagners bedingt war, zum Besten der Wirkung und zum Vorteile des Werkes beseitigt worden.

Diese Antwort beleuchtet grell die Irrwege, auf denen die Wagner-Inszenierung heute so gern wandelt. Was haben „moderne Grundsätze" mit der richtigen Darstellung eines Werkes zu tun, dessen sichtbare Gestalt von seinem Schöpfer klar vorgezeichnet wurde und bei dem jede Abweichung von dem Willen des Schöpfers auch den Stil des Werkes zerstört! Wort, Ton und Bild sind bei Wagner eine untrennbare Einheit, und soweit das Bild als solches einer besonderen Beschreibung und Erklärung bedarf, hat dies Wagner selbst in seinen Dichtungen mit größter Anschaulichkeit und mit der gründlichsten Kenntnis alles Bühnenmäßigen und Wirksamen unzweideutig festgelegt. Da gibt es nicht, wie in den meisten älteren Sprechstücken, nur mangelhafte und unbestimmte Vorschriften, deren notwendige Ergänzung und Ausgestaltung jeder neuen Zeit und jedem neuen, eigenartigen Bühnenbildner immer wieder die dankbarsten Aufgaben stellt. Da herrscht aber auch nicht das Wort, wie im Sprechstück. Vieles von Shakespeare, große Teile des Faust können nicht nur einer reichen Bühne, sondern fast jeder bühnenmäßigen Herrichtung entraten. Ein paar Gegenstände genügen — und die Dichtung entfaltet ihren reinsten Zauber, ihre ganze Erhabenheit. In der Oper hinwiederum mit ihrem bunten Gemisch von Ohrenschmaus und Schaugepränge kann das Bild unter Umständen so selbstherrlich hervortreten wie Gesang und Tanz, ohne Rücksicht auf den dramatischen Zusammenhang, unbekümmert um eine einheitliche Kunstform. Bei Wagner aber gibt es nur das Drama, dem alle Künste gleichmäßig dienen; und jede drückt eben das aus, was ihrem Ausdrucksvermögen entspricht, eine stützt und hebt die andere, ihr Zusammenwirken

ergibt das dramatische Erlebnis. Man kann darüber im Zweifel sein, ob Wagner den ersten Keim zu seinen Bühnenwerken als Dichter oder als Musiker empfangen hat; ob bei ihm das Wort den Ton oder der Ton das Wort bedingt. Aber für die einheitliche Wirkung ist das ohne Bedeutung. Wenn die Klänge des Vorspiels uns umfluten und emportragen, dann sind wir auch schon in eine dichterische Stimmung versetzt, die nur noch der genauen Bezeichnung durch das Wort bedarf, um auch begrifflich faßbar zu sein; und dies vollzieht sich im Drama: aus den Wogen der Musik hebt sich ein Bild, das nichts anderes ist als sichtbar gewordene Musik, das unsere Ahnung erfüllt, unseren Traum verwirklicht; in dieses Bild treten dann auch die Menschen, es beginnt die Handlung. Aber das letzte Wort behält die Musik. Sie spricht nicht nur das Schlußwort, sie verkündet auch in jedem Augenblicke des fortschreitenden Geschehens dessen tiefsten Sinn und ewige Wahrheit. Erst durch die Musik verstehen wir die Größe der Dichtung. Doch auch die Größe der Musik wird uns nur verständlich, weil wir die Handlung miterleben. Das Sichtbare und das Hörbare in Wagners Werk verhalten sich zueinander wie Leib und Seele. Die Einzelkünste können immer nur Teile geben. Hier ist ein Ganzes, hier spiegelt sich in der Schöpfung des Künstlers die Weltschöpfung. Hier ist auch der Zuschauer und Zuhörer ein ganzer, unteilbarer Mensch, Auge und Ohr sind ihm gleich unentbehrlich und beide vermitteln ihm das gleiche Erlebnis, dieselbe Erkenntnis. So ist denn alles Kleingedruckte in den Dichtungen Wagners, das nur die sogenannten Bühnenanweisungen enthält, ein wesentlicher Teil der Dichtung — und überdies, bei der fachmännischen Begabung und Erfahrung des Meisters, die deutlichste Belehrung darüber, wie das vom Dichter Geschaute in die greifbare Bühnenwirklichkeit umzusetzen ist.

Kein Zweifel: Wagners dichterische Einbildungskraft ist manchmal über die Grenzen des zu seiner Zeit Bühnenmöglichen hinausgegangen; nicht alles hat er, trotz seiner persönlichen Mitwirkung, trotz dem Aufgebote reichster Mittel, so verwirklicht gesehen, wie er es im Traume trug und sein Wille es wies. Mit seinen kühnen Forderungen hat er aber auch am stärksten beigetragen zu den Fortschritten der Bühnentechnik, deren neueste Errungenschaften nun bei einer Wagner-Inszenierung zu nichts anderem zu dienen haben, als zur Überwindung all der Unvollkommenheiten, die sich dem Willen des Meisters früher entgegenstellten. Doch hiebei handelt es sich um die Technik, um ein Mittel zum Zwecke; nicht um einen neuen Stil. Wie Wagners Werke sich dem Auge darstellen sollen, dafür ist einzig und allein Wagner selbst maßgebend. Jede Abweichung von seinen Vorschriften zerstört die Einheit der Wirkung, widerspricht dem Wesen des Gesamtkunstwerkes. Wie weit sich die Neuerungssucht und der Widerspruchsgeist von Wagner entfernen können, das trat wohl am stärksten hervor, als der zweite Aufzug des „Siegfried" einmal vor schwarzen Vorhängen gespielt wurde. Von dem, was die Dichtung ausdrücklich vorschreibt — Wald und Höhle, Sonnenschein, Waldweben —, war da keine Spur zu sehen. Aber auch die Musik wurde dadurch gleichsam unhörbar. Denn gerade der zweite Aufzug des „Siegfried" ist ein Musterbeispiel des von Wagner gewollten Zusammenwirkens der Künste. Das Weben der Blätter und das Spiel der Sonne auf dem Waldboden, der erwachende Tag, dann die zunehmende Mittagswärme, die allmähliche Erhellung und Durchleuchtung des Schauplatzes bis zum Enteilen Siegfrieds hinter dem davonflatternden Vöglein, auch die Bewegung der handelnden Personen im Raume, all das hören wir in der Musik, wir sehen es gleichsam mit dem Ohre, und wenn es den Augen verborgen bleibt, wird unser Ohr taub. Aber diese freche oder gedankenlose Übertragung der neumodischen „Stil"-Bühne auf ein Werk, für das nur der Wagner-Stil verbindlich sein kann, ist nur äußerlich genommen das Ärgste. Denn sie zieht wenigstens der Einbildungskraft des Zuschauers keine Schranken. Sehr schlimm ist es dagegen, wenn das Auge durch etwas Sichtbares gebannt wird, das — möge es an sich noch so schön sein, möge es in seiner Art noch so sehr einem Gedanken der Dichtung entsprechen — dennoch nicht mit dem Ausdruck der Musik (und natürlich auch nicht mit den Vorschriften des Dichters) übereinstimmt. In dieser Hinsicht hat sogar Bayreuth im vergangenen Jahre schwere Fehler begangen. Fafners Wald, steinig und starr, ohne lebhaftes Grün, ohne zartes Licht, mit einer dem Zuschauer allzu nahe gerückten Höhle, wider-

ſprach den Angaben des Buches, erſchwerte die richtige Darſtellung und beeinträchtigte empfindlich den Märchenzauber, der in der Muſik laut wird. Das, was die Bühne zeigte, und was ſich auf ihr abſpielte, konnte gewiß auch als ein Märchen gelten; aber es war ein anderes als das von Wagner gedichtete und in ſeinen Tönen erklingende. Noch weniger wagneriſch war der dritte Aufzug der „Walküre". Der Walkürenfelſen mit dem angrenzenden Tannenwald und der ausdrücklich vorgeſchriebenen breitäſtigen Tanne, die ſich über das Lager Brünnhildens ausſtreckt, waren eigentlich nicht vorhanden. Was gezeigt wurde, konnte zwar als ein eindrucksvolles Bühnenbild gelten, aber es war etwas ganz anderes, als der Meiſter wollte, und erzeugte im Beſchauer eine ganz andere Stimmung, als die in der Muſik hörbar wird. Im Abſchied und im Feuerzauber klingt deutlich die wohlige Ruhe der Schlafenden auf dem weichen Mooshügel, die die Tanne traulich beſchützt; zu der ſteinernen Öde und der häßlichen Baumleiche des Bayreuther Bildes müßten andere Töne laut werden. Lothar Wallerſtein in Wien, der g r u n d ſ ä t z l i ch auch das Nebenſächlichſte a n d e r s macht, als es vorgeſchrieben iſt, läßt die Erda im „Rheingold" nicht nur bis zu halber Leibeshöhe in einer Felskluft zur Seite ſichtbar werden, ſondern in der Mitte der Bühne, alles beherrſchend, ſteigt ſie höher und höher in die Luft empor, auf Felſen thronend, die Götter überragend; ihr Haar und ihr Schleier, weithin wallend, ſich über die Gegend ausbreitend, verlieren ſich in der dunkelblauen Nacht. Dieſer Anblick iſt zweifellos ſchön und wirkſam, und was ſich Wallerſtein dabei g e d a ch t hat, iſt offenkundig: Erda, die Urmutter, die Gebärerin der Schickſalsfrauen, die allein alles Wiſſende und Überſchauende. Der „Denker" Wallerſtein vergißt aber, daß ſie trotz dieſer ſinnbildlichen Bedeutung hier nur eine Nebenrolle hat, daß ſie einem früheren Zuſtande der Welt angehört, auf dem ſich ſeither das Reich der Götter und Menſchen aufbaute. Sie iſt gewiſſermaßen nur Erinnerung, ſie lebt, wenn wir die Handlung als Seelenbewegung auffaſſen, im Unterbewußtſein der Handelnden, aus dem ſie mahnend, drohend emporſteigt. Aber kein Träumen und Ahnen hilft. Die Tragödie nimmt ihren Lauf. Erdas Wiſſen verweht vor Wotans Willen. Darum kann Erda niemals als thronende Herrſcherin dargeſtellt werden. Immer bleibt ſie unten, wird ſie nur „bis zu halber Leibeshöhe" ſichtbar. Wotan ſchwingt ſich zu ihr h i n a b, ruft ſie zu ſich h e r a u f, verſenkt ſie wieder in unterirdiſchen Schlaf. Eine in die Luft ragende Erda, zu der die anderen hinaufſchauen müſſen, iſt unmöglich. Und ſollte für Wallerſtein auch dann unmöglich ſein, wenn ihm die Dichtung fremd geblieben wäre. Er braucht nur auf die Muſik zu hören. Die Klänge und Weiſen, die die Erſcheinung der Erda begleiten, ertönen für jeden, der Tonwirkungen zu erfaſſen vermag, aus der Tiefe und Ferne. Auch auf dem gebieteriſchen Höhepunkte ihres Geſanges ſingt ſie Unterweltsmuſik, ihr Geſang iſt Geheimnis. Was wäre Wagner, bei aller muſikaliſchen Vollendung, für ein hoffnungsloſer Dilettant als Muſik-Dramatiker geweſen, wenn er eine weithin ſichtbare, die Bühne beherrſchende, königliche Erſcheinung mit ſolchen jenſeitigen Klängen ausſtattete!

Die Unterordnung unter den klaren Willen des Meiſters, die ehrfürchtige Treue in der Beachtung ſeiner Vorſchriften iſt durchaus keine Hemmung für Geiſt und Können verſchieden begabter, verſchieden geſchulter Spielleiter und Bühnenbildner. Im Gegenteil: Wort und Ton ſtehen unverrückbar in der Partitur, bis ins kleinſte iſt da die Technik und der Ausdruck vorgeſchrieben; Bild und Spielweiſe aber ſind nur in den Hauptzügen feſtgelegt, wir haben keine Zeichnungen und Gemälde und keine Regie-Partituren von Richard Wagner. Dieſer war Dichter und Tondichter, aber nicht Maler, Koſtümzeichner im handwerksmäßigen und beruflichen Sinne. Hier tritt der bildende Künſtler, der Fachmann — auch wieder nach dem klaren Willen des Meiſters — dieſem ergänzend zur Seite, als ſein unentbehrlicher Mitarbeiter, der in Zeit und Raum ſtets neue, ungeahnte, ſchwer zu bewältigende Aufgaben vorfindet, je nach den ſich ihm bietenden Darſtellungsmöglichkeiten, je nach der Beſchaffenheit des Bühnenhauſes und ſeiner Einrichtungen, der verfügbaren Geldmittel und Kunſtkräfte; während die dichteriſch-muſikaliſche Aufgabe ſtets dieſelbe bleibt. Daß nun jeder Bühnenbildner ſeine eigene Art zu ſehen und die Dinge anzupacken in der von ihm geſtalteten

Aufführung zur Geltung bringt und daß immer auch der Zeitgeſchmack und die durch ihn veränderte Art, ein Gemütserleben ſichtbar zu machen, die Geſtaltung des Bühnenbildes beeinfluſſen, das iſt ſo ſelbſtverſtändlich, wie daß bühnentechniſche Neuerungen manchmal eine Änderung der Bildform nahelegen. Doch eben weil dies ſelbſtverſtändlich und unvermeidlich iſt und weil es ſich in jedem Falle unwillkürlich und unaufhaltſam vollzieht, eben darum braucht es nicht erſt geſucht und betont zu werden. Die künſtleriſche Abſicht darf nur auf das Werk und ſeinen urſprünglichen Stil gerichtet ſein, der als ſolcher für alle Zeiten rein zu bewahren iſt. Dagegen iſt die Gefahr offenkundig, die den Werken droht, wenn das Unwillkürliche, kaum Bewußte ſich in vorſätzliche Willkür verwandelt, die an Stelle des unbezweifelbaren Willens des Meiſters eine vergängliche Mode gebieten läßt. Die Moden wechſeln raſcher als die Zeiten, und auch dieſe ſind kurzlebig gegenüber dem Dauerwerte eines großen Kunſtwerks. Wieviele Jahrhunderte müſſen vergehen, bis man dieſes nicht mehr recht verſtehen kann! Und beruht nicht ſeine Größe darin, daß es ſich das Verſtehen erzwingt, auch wenn der Geſchmack und die Ausdrucksformen ſich ſonſt überall geändert haben? Wer ein Werk Wagners dem Heute unterwirft, der muß verlangen, daß es in jedem Jahrzehnt, in jedem Menſchenalter eine neue Form annehme. Und daraus würde, bei der vorhandenen Einheit des Werkes, zwangsläufig folgen, daß auch Wort und Ton nach zeitgemäßen Bedürfniſſen zu bearbeiten ſind. Es iſt nicht einzuſehen, weshalb zwar die Muſik Wagners unangetaſtet bleiben ſoll, auch wenn ſich die Tonſprache der Zeit gewandelt hat, und weshalb juſt das von ihm geforderte Bühnenbild, als nicht zeitgemäß, einem neuen Platz machen ſoll. Der Grundſatz der Einheit und des Zuſammenwirkens der Künſte wäre ſogar beſſer gewahrt, wenn mit dem gewohnten Bilde die bekannte Muſik „erneuert“ würde. Wenn aber die Partitur bleibt und der Bildner ſich von Wagner abwendet, dann iſt nicht nur die wagnerſche Einheit zerſtört, dann fehlt überhaupt jede Einheit. Dann ſind Wort und Ton von Wagner, und das Bild iſt von einem andern — der in der Regel kein großer Künſtler iſt und der ſchon durch ſeine Eigenmächtigkeit bewieſen hat, daß er nicht mit Wagner zuſammengehen will.

Die Abneigung der ewig Heutigen, ſich an die Vorſchriften Wagners und an die von ihm geſchaffene Überlieferung zu halten, ihr Gerede von einem veralteten, nicht mehr „möglichen“ Stil, iſt nur dadurch erklärbar, daß ſie zu wenig vom Geſamtkunſtwerk wiſſen, daß ſie nicht zugeben wollen, auch die bildende Kunſt ſei von vornherein in dem Schaffen Wagners mitenthalten. Denn an einem berühmten Gemälde oder Bildwerke würden ſie ja trotz aller Fremdheit des Stiles niemals etwas ändern wollen. Aber nicht nur durch den Ruhm ihres Schöpfers, nicht nur als Denkmäler einer vergangenen Zeit ſind Wagners Werke geheiligt. Der Dichter und der Muſiker Wagner ſind lebendiger denn je, und wenn die deutſche Bühne ihm noch etwas beſonders ſchuldig iſt, ſo kann es nur dies ſein: auch die bildende Kunſt im Geſamtkunſtwerke muß endlich in der Wagner-Inſzenierung zu ihrem vollen Rechte kommen, in genaueſter Übereinſtimmung mit dem Wortlaut der Dichtungen, nach den Muſtern und Vorbildern, die Coſima und Siegfried Wagner in Bayreuth aufgeſtellt haben. Die zwei „modernen“ Richtungen, die in der heutigen Bühnenkunſt ſich begegnen und durchkreuzen, ſind beide für Wagner unbrauchbar Die eine will nur vereinfachen, „ſtiliſieren“, will Bauten und Landſchaften auf eine geometriſche Formel bringen, bevorzugt das Steife und Eckige, vermeidet die weichen Linien, die fließenden Farben, das Bewegliche, nie völlig Ruhende der lebendigen Erſcheinung; auch die Gebärde muß erſtarren, auch der Menſch wird ein Glied der Architektur. Da bedarf es nur eines kurzen Hinweiſes auf den quellenden Reichtum, auf das unaufhörliche Blühen, Duften und Atmen der Wagnerſchen Muſik, auf die unerſchöpfliche Kunſt des Überganges, auf die der Muſiker Wagner ſo ſtolz war, nachdem ihm das Schroffe und Jähe längſt zuwider geworden. Hier gibt es keine Brücke. Aber auch die andere Richtung, die am liebſten mit der Beleuchtung arbeitet, die Bühne gern im Nebel verſchwimmen läßt und nur die jeweils redenden Perſonen geſpenſtiſch hervortreten läßt — auch dieſe Richtung kann nie das Ziel Wagners erreichen. Denn das Weſen und

der Inbegriff seiner Kunst ist die im vollen Lichte stehende, nach allen Seiten körperhaft runde Gestalt. Die Heldengestalten seiner Dichtungen und die Tongestalten seiner dramatischen Sinfonien — sie sind es, die sich unvergeßlich einprägen und deren Wirkungskraft noch viele Zeiten überdauern wird. Sie besäßen aber diese Kraft nicht, wenn sie für sich allein stünden, wenn sie nicht aus dem Ganzen hervorgingen und in rastloser Wechselwirkung mit den übrigen gestalteten Kräften erst die volle Macht ihres Eigenlebens gewännen und bewährten. Das gilt von der Handlung und von der Musik. Daher hat es auch von der Bühne zu gelten. Licht und Schatten können und dürfen dort nur Begleiter und Helfer sein, wie die Harmonien und Instrumentalfarben des Musikers. Das Bühnenbild an sich muß aber kräftig hervortreten und schon durch sich selbst einen ebenso lebendigen Eindruck machen, wie die Musik. Dann erst erlangt es die Fähigkeit der Wandlung und Abstufung in wechselnder Beleuchtung, die auch der Musik eigen ist. Alle Künste des Pinsels und der malerischen Einbildungskraft sind für diesen Zweck aufzubieten. Das Bühnenbild bei Wagner kann gar nie „zu schön" sein, da es sich ja neben der Musik behaupten soll oder vielmehr die andere, sichtbare Seite der Musik zu vergegenwärtigen hat. Und alles, was ohne Musik vielleicht nur „realistisch" wirken und dennoch keine täuschende „Illusion" hervorrufen würde, das erhält durch die Macht der Töne sofort ein echtes, überzeugendes Leben, das uns über alle Unzulänglichkeiten der Schaubühne und ihres künstlichen Blendwerks in ein wahres Zauberreich emporhebt. Die Art, wie Wagner heute inszeniert wird, bewirkt das Gegenteil: sie schwächt den Eindruck der Musik, verhindert die „holde Täuschung" und macht Wagner unkenntlich.

Walters Traum- und Preislied.

Von Hans Joachim Moser, Berlin.

Mit einer Notenbeilage.

Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg" sind nicht nur in der Sachs-Eva-Stolzing-handlung und in dem Wettkampf Sachs-Beckmesser-Stolzing ein wunderbares Selbstbekenntnis des Menschen und Künstlers, sondern sie bilden wie Goethes „Faust" zugleich eines der großartigsten Gemälde deutschen Lebens an jenem Zeitpunkt, da Letztgotik und Renaissance in der Fragestellung der Reformation um unseres Volkes Seele rangen. Verschiedene musikalische Zeitschichten heben sich in der Partitur deutlich voneinander ab: die gregorianisierende Monodie der eigentlichen Meisterlieder in dem Psalmodietyp der „gekrönten" Töne beim „Zunftmotiv" wie in Kothners, Beckmessers, Pogners Baren; dann der protestantische Choral und das altdeutsche Volkslied vom Kirchengesang der Eingangsszene über Davids Täuferlied bis zum Huldigungschor „Wach auf es nahet gen dem Tag", wobei es immer neu zu bewundern bleibt, wie Wagner allzeit den betreffenden Stil vollendet getroffen hat und dennoch überall gänzlich er selbst geblieben ist.

Studien über das deutsche Lied um 1500 haben mich einen sehr bedeutenden Restbestand all dessen, was weder Volkslied noch Choral, weder Meistergesang noch Humanisten-Ode darstellt, unter dem Begriff „Hofweise" (nach Rochus von Liliencrons Vorgang) zusammenfassen lassen: deutsche sangbare Kunstlyrik jener Zeit, wovon ich rund 2000 Belege gesammelt habe; es ist das, was zur Hauptsache die gedruckten Liederbücher von Öglin (1512), Schöffer I (1513), Arnt v. Aich (etwa 1512), Ott I (1534), Egenolf (1535), H. Finck (1536), Schöffer und Apiarius (1535), Forster I (1539) und zahlreiche Handschriften zu München, Basel, Augsburg füllt —: „Gebildeten-Tenores" sehr im Gegensatz zum überwiegenden Volksliedbestand der (darum auch wieder weit bekannter gewordenen) Liederdrucke von Forster II (1540) und Ott II (1544).

Diese Hofweisen waren die Privatlyrik im Zeitalter Kaiser Maximilians, zugleich gedichtet, melodiert und mit instrumentalen Kontrapunktstimmen umwoben von den Meistern Heinrich Finck, Erasmus Lapicida, Heinrich Isaac, Paul Hofhaimer, Thomas Stoltzer, Ludwig Senffl; man kann sagen und beweisen: es sind die letzten ritterlichen Ausläufe des Minnesangs, die

nun an der Schwelle zur Luther- und Hans Sachs-Zeit sich mit dem Bildungserlebnis des jungen Humanismus begegnen — nicht umsonst sind einige dieser Sänger mit Peutinger, Hutten, Crotus Rubianus befreundet gewesen. In der einen Hofweisenzeile „Ach Juppiter hetst du gewalt, wâfen über wâfen" hat man dies Gemisch von Gelehrtenstube und altem Burgwächterruf engstens beieinander.

Und nun das schöne Wunder: auch diese Hofweisen hat R. Wagner unendlich hellsichtig vorausgeahnt; Walter v. Stolzing, der sich als Schüler des Vogelweiders bekennt, ist ihr Träger, sein Preislied dafür der schönste Beleg. Wie klar hebt sich gegen das verkringelte Arabeskenwesen, gegen die bereits etwas staubige Letztgotik der Meisterzunft des Ritters Renaissance-Weltbild ab! Man sehe nur aus seiner Festwiesenstrophe:

Abendlich dämmernd umschloß mich die Nacht;
  auf steilem Pfad (= Gradus ad Parnassum!)
  war ich genaht
  wohl einer Quelle
  edler Welle, (= Hippokrene)
die lockend mir gelacht:
dort unter einem Lorbeerbaum,
                    (= Apolls Daphne!)
von Sternen hell durchschienen,
ich schaut' im wachen Dichtertraum
mit heilig holden Mienen
mich netzend mit dem Naß
  das hehrste Weib —
die Muse des Parnaß.

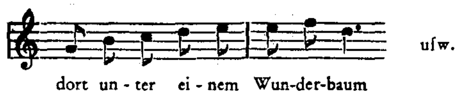
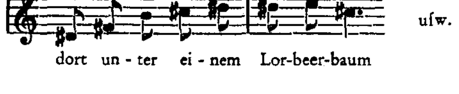
Die Verquickung biblischer, klassischer und mittelalterlicher Bilder, wie sie damals der Hofkapellmeister Friedrichs des Weisen zu Torgau, Adam von Fulda, von Hans Sachs „christlich verändert", in seinen berühmten Hofweisen zeigt, sie kehrt auch bei Walter Stolzing wieder, wenn er die „Muse des Parnaß" und „Eva im Paradies" hold ineinander fließen läßt. Er singt nicht mehr um Davids „Kränzlein von Seiden fein", sondern Eva drückt ihm den „aus Lorbeer und Myrthen geflochtenen Kranz" aufs Haupt — so wird er zugleich Bräutigam und humanistischer Poeta laureatus, und damit bekommt erst der Abgesang des Preisliedes seinen wunder-vollen Sinn:

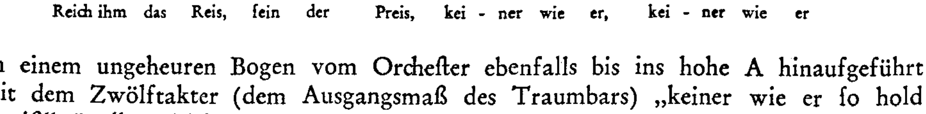
  Huldreichster Tag,
dem ich aus Dichters Traum erwacht!
Das ich geträumt, das Paradies,
in himmlisch neu verklärter Pracht
  hell vor mir lag,
dahin der Quell lachend mich wies:
  die, dort geboren,
  mein Herz erkoren,
der Erde lieblichstes Bild,
zur Muse mir geweiht,
so heilig hehr als mild,
ward kühn von mir gefreit,
am lichten Tag der Sonnen
durch Sanges Sieg gewonnen
Parnaß und Paradies.

Was Sachs da also versöhnend und gegenseitiges Verständnis weckend zueinander bringen muß, ist nicht nur Handwerkerzunft und Ritter, Gemeinschaft und Individuum, sondern auch Volkswissen und Gelehrtenbildung; seinem Genie, seiner überlegenen Güte gelingt's!

Betrachten wir nun (unter räumlich notgedrungenem Verzicht auf die Analyse aller harmonischen, kontrapunktischen und orchestralen Herrlichkeiten) die dichterischen und musikalischen Maßverhältnisse des Traum- wie des Preisliedes, so läßt sich selbstverständlich dankbar alles von Alfred Lorenz („Der mus. Aufbau der Meistersinger" [1931] S. 9, 128 ff. u. 161 ff.) Gefundene bestätigen. Wir werden aber darüber hinaus noch erstaunliche Gesetzmäßigkeiten finden. Wichtig ist dafür zunächst die Feststellung, daß in Str. 4 (Festwiese) das Lied noch nicht bei Stolzings „Parnaß und Paradies", sondern erst bei Evas Triller „so hold zu werben weiß" zu Ende ist, also den Chorrefrain „Reich ihm das Reis" usw. noch in sich faßt. Das läßt sich auf mehrfachen Wegen beweisen. Zunächst aus den Verszahl-Verhältnissen, dann aus den Taktzahlproportionen, vor allem aber aus dem inneren Bau der Gesamtmelodie.

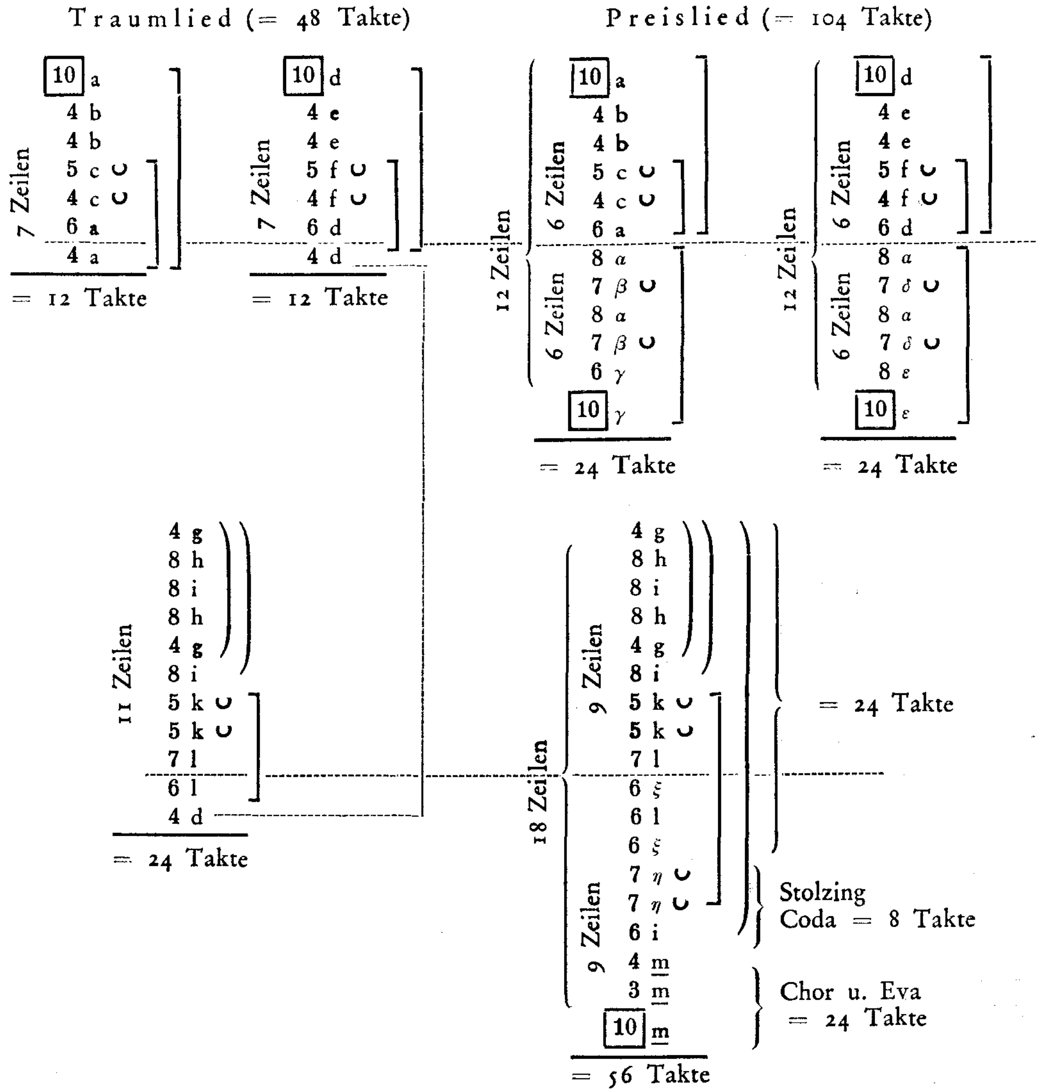
Während nämlich der Traum-Bar in allen drei ersten Strophen, sowie der Parodie des „ton- und weisekundigen" Beckmesser, bis auf die kleinste Silbe gleich ist und jedesmal 7+7+11 = 25 Zeilen umfaßt, erfährt er als Preislied eine Erweiterung dadurch, daß an jedem Stollen statt der letzten Zeile neue 6 Zeilen ansetzen, sodaß er sich von 7 auf 6+6 = 12 Zeilen ausreckt. Ist das textlich beinahe eine Verdoppelung, so wird es nach Musiktakten sogar wirklich und genau eine solche; A. Lorenz zählt je 11 Takte, es gehört aber (als Großtakt) immer noch je ein Pausentakt hinzu, also: Traumlied 12+12+24 = 48 Takte (auch dies in sich schon welche Regelmäßigkeit!); im Preisbar aber wächst jeder Stollen von 12 auf genau 24 Takte. Würde man nun den Schluß schon bei „Parnaß und Paradies" ansetzen, so betrüge die Vergrößerung des Abgesangs von 11 Textzeilen = 24 Takte nur ein Anwachsen um wieder 6 Zeilen (2 Zeilen vor Schluß angesetzt) auf 15 Zeilen = 32 Takte, also eine weit geringere Ausweitung als bei den Stollen, was an sich schon unwahrscheinlich wäre; mit dem Chorabschluß aber treten zu den alten 9 Zeilen 9 neue = 18, es treten weitere 24 Takte hinzu, und man könnte den räumlichen Vorgang so in Worte kleiden: Stolzing erweitert im Überschwang des wahren Dichtertums den ganzen Aufgesang aufs Doppelte der Teile — als er den Sieg gewonnen sieht, erweitert er den Abgesang von 24 Takten um eine Coda von bloß 8 Takten (der ewig ungeduldige Junker und Liebhaber, dessen Schlußnote auch auf einer Dissonanz, dem Wechseldominant $^4/_3$-Akkord a c d fis steht!), das Volk aber und Eva verbessern ihn nach einem Nachhall- und einem Vorfeldtakt: auf diesen herrlichen Bar gehört auch eine Erweiterung von 24 Takten im Abgesang. So umfaßt das Preislied denn: 24+24+[24+8+24] Takte, eine herrlich ausgewölbte Gestalt! — Und nun der melodische Beweis: Die Stollen-Einschübe in der Schlußszene setzen ein bei „dort unter einem Lorbeerbaum", d. h. beidemal mit Ketten bewegter Achtel, die um der Steigerungsmöglichkeit willen in zunehmender Tiefe ansetzen; und eben dieser Gedanke findet seine Vollendung in der aus dem Chor hauptsächlich hervortretenden Fortspinnungsstimme:

1. Stollen:

2. Stollen: 

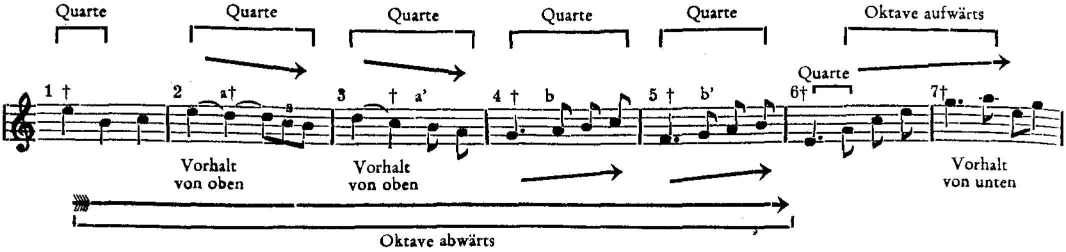
Abgesang: 

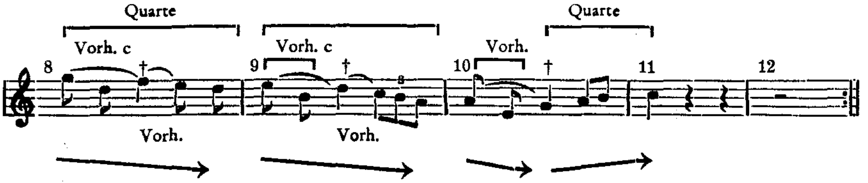
was dann in einem ungeheuren Bogen vom Orchester ebenfalls bis ins hohe A hinaufgeführt wird, um mit dem Zwölftakter (dem Ausgangsmaß des Traumbars) „keiner wie er so hold zu werben weiß" (Volk 5 Takte + Eva 7 Takte) abgeriegelt zu werden!

Man beachte beim folgenden Schema überdies, bei dem die Silbenzahl, der Reim und der weibliche Zeilenausgang angemerkt sind, die einrahmende Rolle des Zehnsilblers, die durch eckige Klammern angedeuteten Kleinstrophen-Einsprengsel, die Reim-Bogenform am Abgesangsbeginn, die Rückbeziehung des Reims von der Schlußzeile des Traumbars auf den Schluß von dessen Aufgesang (d) **und** auf den Schluß von Str. 2 und 3!



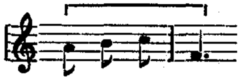
Zum Beschluß noch einiges über die herrliche Innengesetzlichkeit des Melodiebaus! Wir begnügen uns zuerst mit der „engeren" (aber auch schon gewaltig weit ausschwingenden) Singweise des Traumliedes. Die Quarte, mit der die Melodie beginnt, regiert sie auch weiter; herrlich, wie die berühmten „Sequenzen" zueinander in Gegenbewegung treten; wie das Absinken der ersten 6 Takte über den Raum der Oktave durch den kühnen Anstieg im 7. Takt (Quarte plus Oktave!) wieder wettgemacht wird, dem aber nochmaliger Abfall (nun die Quarte im Terz- und im Quintabstand sequenziert) folgt; man sehe den Stollen:





Die Pfeilrichtungen bestätigen schlagend das von mir (Jb. der Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik IV) formulierte „Gesetz des melodischen Gegenstoßes".

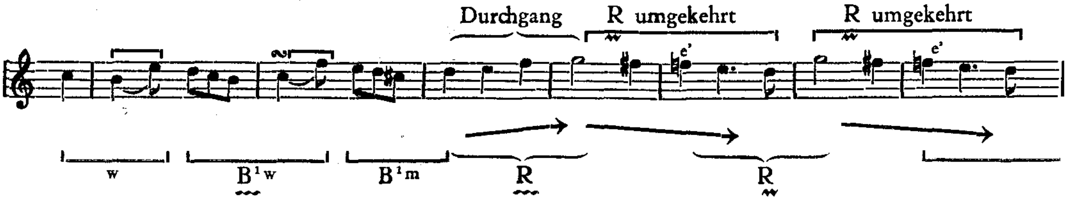
Man bemerke, daß Motiv b die Umkehrung von a darstellt, daß Motiv c eine Variante der drei Kopfnoten e h c, aber auch eine des Motivs a ist, daß den angekreuzten Kernnoten von Takt 1—3 e, d, c diejenigen in Takt 4—6 g, f, e entsprechen, was auch die Spitzentöne von Takt 7—10 in der Hauptrichtung fortsetzen. Die genannten „Taktfüllungen" haben im Fall des Motivs b aber auch noch Riemannsche Phrasierungsgrenzen, wie der Abgesang besonders deutlich zeigt; benennen wir also als „d"

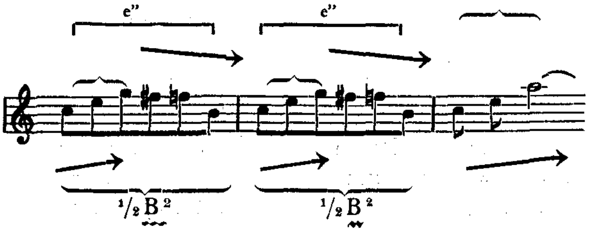
 ; „e" heiße die Figur

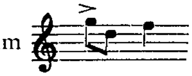
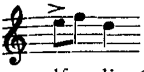
Im Abgesang beobachte man zunächst die schöne Abwechslung von Ruhe (Rhythmus = ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥. vorgebildet im 1. und 2. Takt des Stollens ohne Vorhalt) = R, und Bewegung (die dasselbe verkleinernde Achtelfolge ♪♪♪ | ♩. = B^1, oder gar ♫ | ♫♫♫ | ♩ ♪) = B^2, und weiter den Wechsel von männlichen Zeilenschlüssen (m) mit weichen Vorhalten (w = „Mannheimer Seufzer"), wozu bei „meinen Leib" noch ein energisch weiterführender Durchgang tritt.

R^m B^{2w}(e) B^{1m}(d) B^{1m}(d) B^{1w}(d') B^{1w}(d') R^m

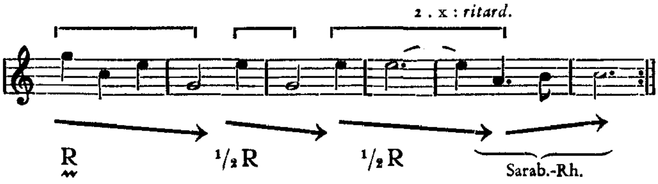
(„gleich einer Braut"); nun eine besonders dicht in sich verhakte Motivkette, nämlich:





und nun der gewaltig abriegelnde Stillſtand auf dem hohen A, der ſich allen im Orcheſter weiterrollenden Bewegungen mit mannhafter Energie entgegenſtemmt, um mit dem Sextenſprung abwärts (wieder nach viel Quarten hinauf und hinab) im uns aus e' wohlbekannten Sarabanden-Rhythmus ♩ ♩. ♪ | 𝅗𝅥. ruhevoll zu ſchließen. Die im („x") von Takt 8, 9, 10 vorgebildete Figur, die man als „Brechung der betonten Zählzeit" gut bei Seb. Bach kennt, zieht hier den Typus („y") nach ſich, der in der Erweiterung zum Preislied eine große Rolle ſpielt, nun noch vermehrt durch die Umkehrung von x als („z"); dabei ergibt ſich noch ein dritter Bewegungstyp (B^3 ♪ ♫♫ | ♫ ♩.) — alſo die Stollenerweiterung Takt 10 ff.:

B^3m z, B^3w ; B^3m z, B^3w ; B^3m , B^1w

— und nun riegeln der ganz neue Rhythmus auf „Eva" nebſt Variante von B^1 „im Paradies" ab. Bei der Abgeſangsausſchwingung ſpielt noch eine Erweiterung von B^1, nämlich ♩ | ♩. ♫♩ | ♩ = B^4, die Hauptrolle, eingeleitet durch die energiſche Durchgangsfolge Takt 69—71 a h cis d dis e: B^4m B^4w y B^4w y nebſt Brems-A und Abſchluß Walters. Sehr ſchön, wie jetzt das Kopfmotiv des Abgeſangs g c e g (die Herleitung aus dem Leitmotivvorrat des Muſikdramas leſe man bei Lorenz nach) vom Chor aufgenommen wird und nun gerade der Sarabanden-Rhythmus, mit dem Walter gegen ſonſt nicht geſchloſſen hatte, an den Codakopf tritt: „Reich ihm das Reis". Eine zehntaktige Fortſpinnungsſtrecke in pauſenloſer Achtelbewegung rollt dann das Motiv e" aus der Tiefe mit äußerſter Sparſamkeit des Sequenzſteigerns in die Höhe, bis wiederum der Abgeſangskopf g c e g erreicht iſt: welches Raumgefühl, das nun nach der äußerſten Unruhe des ganzen Bars dieſen Liebeshymnus zu vollſter Leuchtkraft gelangen läßt — ein Meiſterwerk allein ſchon das Abebben der fallenden Sexte nebſt Umbiegung in die endigende Diskantklauſel, was Eva mit einem „ausgeſchriebenen Ritardando" beſtätigend und ſteigernd abſchließt:



Schließlich beachte man noch, wie aus dem Quartenumfang der Stollenweiſe im Abgeſang und der Chorcoda immer mehr ein Ausſchlagen in die Quinte und Sexte geworden iſt — auch dies ſchon wie ſymboliſch durch die beiderlei Kopfmotive e h c und g c e g angekündigt und dann mit ungeheurer Folgerichtigkeit durchgeführt.

Selbſtverſtändlich wird ein Großteil dieſer Beobachtungen dem Meiſter ſelbſt unbewußt geblieben ſein — ein Künſtlergenius wie er rechnet nicht aus, ſondern erfindet im „wachen Dichtertraum". Aber es hat etwas nicht nur Belehrendes, ſondern tief Beglückendes, ehrfürchtig zu beobachten, wie die Kriſtalliſationsgabe eines Schöpferiſchen bei aller Freiheit und ſcheinbaren Willkür doch auch das Walten übermenſchlicher Geſetze befolgt und beſtätigt. Man ahnt hier, in den Höhe-Augenblicken der Kunſt, die Berührungspunkte von Endlichkeit und Ewigkeit.

Ein deutscher Sänger.

Ludwig Schnorr von Carolsfeld — der erste Tristandarsteller.

Von Erna Brand, München.

Voll tiefer Ergriffenheit und Ehrfurcht mag sich gerade der Deutsche unserer Tage daran erinnern, welch übermenschliche Kämpfe Richard Wagner durchgefochten hat, um das herrliche Geschenk der Festspiele von Bayreuth seinem deutschen Volke spenden zu können. Wieviel verzweifelte Jahre hat er mit allen kleinen und großen Dämonen gerungen! Eine Atempause in dem Kampf bot das Jahr 1864/65: da hat die Vorsehung aus der Hand eines Königs dem schon Verzweifelnden den Labetrunk gereicht, der neue Kampfeskraft, neues Hoffen in ihm erstarken ließ. Houston Stewart Chamberlain sagt sehr mit Recht: „Jene viermalige Aufführung von ‚Tristan und Isolde' mit Bülow, Schnorr von Carolsfeld, Frau Schnorr und Mitterwurzer von Mai und Juni 1865 in München dürfen wir unbedingt als die ersten Festspiele bezeichnen". Zum Festspiel gerade für den Meister selbst ist die Erstaufführung von ‚Tristan und Isolde' geworden und damit verbunden leuchtet für alle Zeiten unvergeßlich der Name des ersten Tristansängers Ludwig Schnorr von Carolsfeld, von dem wiederum kein Geringerer als Chamberlain aussagt: „Er war der größte Sänger, den Deutschland je besessen hat, nicht weil seine Stimme die aller anderen übertroffen hätte, sondern weil er ein wirklich genialer Künstler war, der nach des Meisters Urteil einem Kean und einem Ludwig Devrient getrost an die Seite gestellt werden darf".

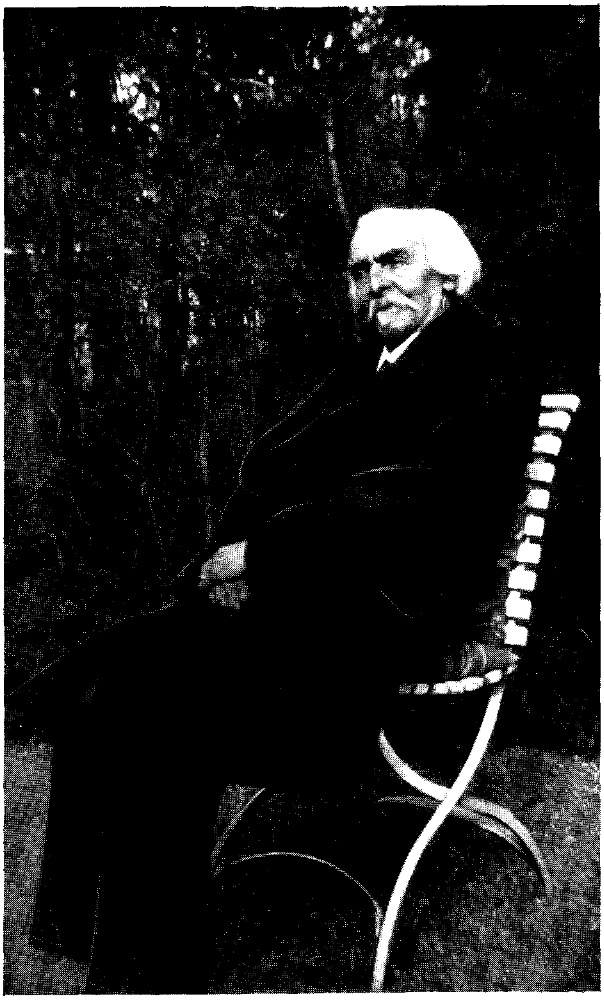
Mit der ganzen Intensität seines Genies hat Wagner immer und immer wieder in seinen Schriften dargelegt, welch erfüllende Bedeutung für das wahrhafte Wurzelfassen und Lebendigwerden des musikalischen Dramas dem Sänger, dem Darsteller zukommt. Seine Schöpfung des Worttondramas, des ‚Deutschen Dramas', wie es Chamberlain genannt wissen wollte, forderte zwingend den wahrhaft mitschöpferischen dramatischen Sängerdarsteller — den deutschen Sänger. Ludwig Schnorr von Carolsfeld, diesem Frühvollendeten, wurde eindeutig schicksalbestimmt diese mitschöpferische Sendung für das Werk Richard Wagners zuteil.

Ludwig Schnorr von Carolsfeld wurde in München am 2. Juli 1836 geboren. Er wächst in einer künstlerisch reich angeregten Atmosphäre heran. Sein Vater, der bedeutende Maler und Akademiedirektor Julius Schnorr von Carolsfeld, der künstlerisch und geisteswissenschaftlich so reich befähigten sächsischen Adelsfamilie der Schnorr von Carolsfeld entstammend, schafft sein Lebenswerk aus der inneren Schau einer idealen Gestaltenwelt der deutschen klassisch-romantischen Geistesrichtung. Die Mutter, Österreicherin, ist musikalisch reich veranlagt. So ist es nicht zu verwundern, daß von den sechs Söhnen dieser Eltern in dem Zweitjüngsten Ludwig von Kindheitstagen an geheimnisvoll ein Trieb lebendig ist, der ihn mit all seinem Denken, Wollen und Sehnen zur Musik drängt. Die Mutter erteilt dem Knaben selbst den ersten Klavierunterricht. Mit 15 Jahren verändert sich seine schöne Sopranstimme und als Fünfzehnjähriger komponiert Ludwig von Schnorr seine ersten Lieder. Er ist eine liebenswürdig feinfühlende, grundgütige Natur und seinen Eltern zuliebe treibt er schlecht und recht seine Gymnasialstudien an der Dresdener Kreuzschule, aber wie er von der Schule heimkommt, sitzt er auch schon am Klavier und komponiert Text und Musik zu gleicher Zeit.

Siebzehnjährig kommt er ans Leipziger Konservatorium; aber ihn drängt es schon jetzt zur Bühne, zum Sängerberuf. Er trägt in sich ein ideales hohes Bild des „wahrhaft Berufenen", des deutschen Sängers — diesem Bilde möchte er nachstreben! Ehe aber noch in Dresden von seinen Eltern die Wahl eines Gesangmeisters getroffen werden konnte, zeigte sich der Wegbereiter, der den Jüngling seiner eigensten Welt zuführen sollte. Eduard Devrient, Intendant des Karlsruher Hoftheaters, der Familie Schnorr aus der Zeit seiner Dresdener Bühnentätigkeit nah befreundet, bietet sich an, die Ausbildung des jungen Schnorr mit gleichzeitiger Verwendung auf der Karlsruher Bühne übernehmen zu wollen. Innerhalb weniger Tage

Richard Wagner

Richard Wagner 1882

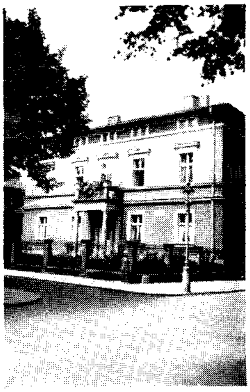


Hans von Wolzogen

Haus Wahnfried

Signal-Bläſer
zum Beginn der Feſtſpiele

Franz Liſzt-Sterbehaus



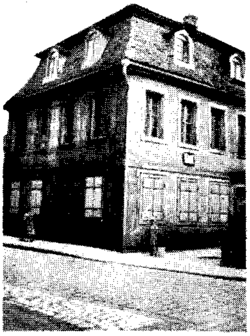
Richard Wagners Wohnung
vor Einzug in Haus Wahnfried

Feſtſpielleitung 1934:
Frau Winifred Wagner
mit Franz von Hoeßlin

Hans Richter-Haus

Hans von Wolzogen-Haus

Feſtſpielgäſte 1934



Malvida von Meyſenburgs
Wohnung 1872

B a y r e u t h

findet sich Ludwig von Schnorr, neunzehnjährig, als Eleve am Karlsruher Hoftheater angestellt. Im September 1854 beginnt er seine Tätigkeit dort und schon im Oktober tritt er in kleinen Rollen auf. Er studiert und arbeitet fleißig unter Eduard Devrients Führung, der bald den Eltern viel Gutes über die Fortschritte des Sohnes zu berichten hat; darunter findet sich ein treffendes Wort: „Er hat angeerbten Takt in der Kunst!" Schon nach einem kurzen Dreivierteljahr, Juni 1855, gewinnt sich der Jüngling seine ersten Sängerlorbeeren als Sever in „Norma", im September, nach kaum einjährigem Studium, als Max im „Freischütz". Bei all der Weichheit und Aufgeschlossenheit seines Gemütes und einer fast kindlichen Leichtlebigkeit entwickelt sich schon jetzt immer klarer seine wahrhaft vornehme, gütig und groß angelegte menschliche Persönlichkeit — sie formt mit an den Gestalten, die er auf der Bühne als Sänger darstellt, und verleiht ihnen einen eigenen Zauber.

Das Jahr 1857 erscheint schicksalhaft gezeichnet im Leben des Sängers und des Menschen Ludwig von Schnorr. Im Frühling dieses Jahres macht sich nach überanstrengender Tätigkeit während einer Erkältungskrankheit an dem Einundzwanzigjährigen überreizte Herztätgkeit bemerkbar. Eine Kur auf dem Rigi bringt ihm jedoch wieder Genesung. Im November darauf singt er zum erstenmal nach einer einzigen Orchesterprobe den Tannhäuser mit gleich glänzendem Erfolg als Sänger wie als Darsteller. Die Elisabeth in dieser Tannhäuser-Aufführung ist Malwine Guarrigues, die seit dem Jahre 1854 der Karlsruher Oper als erste dramatische Sängerin angehört. Von Beginn seiner Bühnenlaufbahn an hatte Schnorr voll Bewunderung zu der schönen, hochbegabten Sängerin aufgeschaut, die, gleich ihm einer alten, hochkultivierten Familie entstammend, von tiefster Begeisterung und Liebe für den dramatischen Beruf erfüllt war.

Mit dem „Tannhäuser" hatte sich Ludwig von Schnorr endlich die Aufgabe geboten, die er für sein Schaffen schon lange ersehnte — ein Werk, das gleich hohe Ansprüche an die musikalische, gesangliche, wie darstellerische Gestaltung durch den Sänger stellt. Und er verstand dieser „Aufgabe" gerecht zu werden! Mit dem inbrünstig nachschöpferischen Tannhäuser-Erleben hatte Ludwig von Schnorr auch zu wahrem Verstehen von Richard Wagners Schöpfertum hingefunden. Er schreibt in dieser Zeit einen begeisterten Brief an Wagner mit fast leidenschaftlicher Versicherung seiner Ergebenheit. Der Meister wußte schon von dem jungen, zukunftsreichen Sänger durch seinen alten Freund, den Sänger Tichatschek aus Dresden und durch E. Devrient selbst, der ihm von diesem aufstrebenden Talent berichtete, als er im Sommer 1857 bei Wagner in Zürich auf dem Grünen Hügel weilte, um mit ihm den Plan der Erwerbung von „Tristan und Isolde" zur Erstaufführung in Karlsruhe durchzusprechen. Ende Dezember 1857 hatte Wagner die Musik zu „Tristan und Isolde" Vorspiel und erster Akt vollendet. Im Dezember 1857 erklären sich Ludwig von Schnorr und Malwine Guarrigues als Verlobte — die zukünftigen ersten Darsteller von Tristan und Isolde hatten sich zum Bunde fürs Leben versprochen. Hiemit schließt sich der Schicksalsring von 1857!

Die künstlerische Entfaltung des Sängers nimmt nunmehr den Weg einer außergewöhnlichen Aufwärtsentwicklung. Sein Lohengrin 1858 gibt schon eine künstlerische Höchstleistung und auch seine Stimme strahlt immer vollendeter allen seltenen Zauber eines echten Heldentenors aus. Die Braut mag dem Sänger noch manches gesangstechnische Geheimnis vermittelt haben, das sie sich selbst in der unvergleichlichen Schule des großen Gesangmeisters Manuel Garcia erworben hatte. Vielfach ist die Braut nun die ebenbürtige künstlerische Partnerin des jungen Sängers. Alles Schaffen und Streben Ludwig von Schnorrs wird immer stärker erfüllt und getragen von der Idee der Oper als musikalischem Drama und des dramatischen Sängers als darstellenden Künstlers, dem Gesang, Sprache und Spiel ein einheitlich untrennbares Ganze bedeuten. Bald erkennt auch seine Umwelt, daß sich Überragendes in dem jungen Sänger offenbart — Meyerbeer möchte ihn für Berlin, Intendant Graf Lüttichau für Dresden gewinnen. Ludwig von Schnorr schließt von April 1860 an mit der Dresdener Hofoper ab und am 25. April 1860 führt er in Dresden Malwine Guarrigues als Gattin heim. Das Dresdener Engagement erweist sich als künstlerisch nicht voll befriedigend, doch auch diese Enttäuschung

erſcheint ſeltſam ſchickſalsbeſtimmt in dem früher Vollendung zuſtrebenden Daſein des Sängers. Um dieſes Unbefriedigtſein auszugleichen, treibt das Künſtlerpaar für ſich ernſte muſikaliſche Studien, ſie komponieren auch. Kompoſitionen Schnorrs beweiſen, daß der Sänger auch in Wahrheit ein „guter Muſiker" geweſen iſt. Eifrig halten L. von Schnorr und ſeine Gattin Ausſchau nach einem neuen, überragend großen Opernmuſikwerk — tief geheimnisvolles Vorausahnen läßt ſie Wagners gewaltigem „Neuen" entgegenharren in wunderbarer innerer Bereitſchaft. Der Juni 1861 führt Ludwig von Schnorr erſtmals zu einem Gaſtſpiel in ſeine Geburtsſtadt München — er ſingt hier Lohengrin, Floreſtan, Tannhäuſer.

Mit beinahe ſchmerzvoller Spannung und Sehnſucht harrte der ſechzehnjährige Kronprinz von Bayern Ludwig dieſen Aufführungen entgegen. Die verklärte Darſtellung des Lohengrin durch Schnorr knüpfte das geiſtige Band noch feſter, das den königlichen Jüngling (Kronprinz Ludwig von Bayern) zu Wagners Werk und Perſönlichkeit unwiderſtehlich hinzog, und wurde gleichſam mit Wegbereiter für die zukünftigen Ereigniſſe von 1864/65!

Eine geplante Erſtaufführung des „Triſtan" 1859 in Karlsruhe hatte ſich zerſchlagen. Aber das Sängerpaar Schnorr hatte zu „Triſtan und Iſolde" in hingebendſtem Studium hingefunden — das Werk ließ ſie gleichſam nicht mehr los, da ſie in ſeinen Zauberbann eingedrungen waren. 1862, als die Wiener Aufführung von „Triſtan und Iſolde" ſchwebte, iſt Ludwig von Schnorr mit aller Inbrunſt ſeines nach großer künſtleriſcher Tat hungernden Künſtlertums bereit, den Triſtan zu ſingen; doch auch dieſe Aufführungsmöglichkeit kam wieder zum Scheitern. Im Sommer 1862 lernten ſich Meiſter und Sänger endlich perſönlich kennen. Erſchütternd iſt es, zu beobachten, wie im Leben Ludwig von Schnorrs, dieſes Berufenen, die aufbauenden und zerſtörenden Kräfte gleichzeitig am Werk ſind. Der Künſtler reift im künſtleriſchen Erfaſſen ſeines Sänger- und Darſtellerberufes, der ihm zu völliger Einheit zuſammenſchmilzt, der Vollendung entgegen. Doch auch ſein Herzleiden iſt ſtetig am Werk. Welche Kraft geiſtiger Beherrſchung bedeutet es für den Künſtler, trotz dieſes Leidens, das ein quälendes Starkwerden zur Folge hat, als Darſteller eines Lohengrin, eines Tannhäuſer dennoch allen Zauber edler Schönheit zu übermitteln. Selbſt Wagner wird im Sommer 1862, als er von Biebrich aus zu einem Gaſtſpiel Schnorrs als Lohengrin nach Karlsruhe eilt, von dieſem Zauber im Tiefſten ergriffen. Er ſchildert es packend in ſeinen „Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld", die ein einzigartiges Denkmal darſtellen, das ein gewaltiges Schöpfergenie dem kongenialen Darſteller ſeines Werkes gewidmet hat.

Es war kurz nach dem erſten Kennenlernen anläßlich der Lohengrinaufführung in Karlsruhe, daß das Sängerpaar den Meiſter in Biebrich beſuchte. Faſt der ganze Triſtan wurde hier durchgearbeitet. „Wer ermißt," ſchrieb Wagner, „von welchen Hoffnungen ich mich bewegt fühlen durfte, da dieſer wunderbare Sänger in mein Leben getreten war!"

Als Wagner dann 1864 aus verzweifeltſter Lage durch König Ludwig II. gerettet und erhoben ward und ſeinem „Kunſtwerk der Zukunft" ſich die Tore zum Leben eröffnen ſollten, waren auch der Sänger und ſeine Gattin mit all ihren künſtleriſchen Kräften für den Meiſter und ſein Werk gerüſtet. Die in das Frühjahr 1865 fallenden Beſprechungen des großen Projektes der „Triſtan"-Uraufführung für den Sommer 1865 in München werden eingeleitet mit einem Gaſtſpiel Schnorrs als Tannhäuſer. Die „Erinnerungen" Wagners an Ludwig v. Schnorr berichten von der Arbeit des Schöpfers mit dem nachſchöpferiſchen Geſtalter des Werkes in den Proben zu dieſer „Tannhäuſer"-Aufführung: „Mit ihr hatte Schnorr meine innigſte künſtleriſche Abſicht durchaus verwirklicht. Das Dämoniſche in Wonne und Schmerz verlor ſich keinen Augenblick." Aus dieſem abſoluten Erfaſſen der Intentionen des Meiſters heraus baute ſich dann die Probenarbeit zur Uraufführung von „Triſtan und Iſolde" auf, die am 5. April 1865 in München unter Wagners perſönlicher Leitung begann. Wagner ſelbſt ſagte darüber: „Wie ein Zaubertraum wuchs das Werk zur ungeahnten Wirklichkeit ..... jetzt war das unmittelbare Band gefunden, welches mein Werk befruchtend mit der Gegenwart verbinden ſollte ...., die Begründung eines deutſchen Stiles in dem Vortrag und der Darſtellung des deutſchen Geiſtes, ſie ward unſere Loſung."

Die Uraufführung des „Tristan“ wurde ein gewaltiger Erfolg für Wagners Werk und die beteiligten Künstler. Wohl hatten sich für diese erste „Tristan“-Aufführung alle Kräfte vereint, Einzigartiges zu leisten, dennoch war Ludwig von Schnorr der Träger des gewaltigen Werkes, und gewiß hat keiner von den mitwirkenden Sängern die geistige Atmosphäre des Werkes so restlos erfaßt wie er, der nach Wagners eigenem Ausspruch von der Natur zum Musiker und Dichter angelegt war. Er schuf den Tristan aus dem Zentrum seines Künstlertums heraus — sein Tristan wurde gleichsam die Erfüllung alles letzten Ausdruckswillens seiner Begabung, die die Natur geheimnisvoll in ihm vorgebildet hatte. Niemand erkannte und erlebte das Einmalige und das Erfüllende von Schnorrs Tristangestaltung tiefer als der Meister selbst und es befestigte in ihm die Idee des Bühnenweihefestspiels, da es ihm wie ein Frevel erscheinen wollte, solche künstlerische Tat vom Sänger wiederholt nacheinander zu fordern. Für alle Verwirklichungen seiner gewaltigen Zukunftspläne hoffte Wagner fortan die mitschöpferische Kraft des Sängers stets zur Seite zu haben.

Das Schicksal hatte es anders bestimmt. Die vierte Wiederholung des „Tristan“, die vollendetste von allen, fand am 1. Juli, dem Vorabend von des Sängers 29. Geburtstag, statt — am 21. Juli erlag Ludwig von Schnorr, nach Dresden heimgekehrt, in wenigen Tagen einem typhösen Fieber, dem sein krankes Herz nicht standhalten konnte. Das eindringlich schicksalhaft gezeichnete Dasein des Sängers hatte in Tristan seine Vollendung erreicht. Für Wagner war der Verlust dieses Künstlers unermeßlich — er faßte es in die Worte: „Vernichtet war der große Granitblock, welchen ich für die Ausführung meines Baues nun durch eine Menge von Backsteinen zu ersetzen angewiesen war.“

Zwischen Walhall und Stammtisch.

Unkritisches aus der Bayreuther Probenzeit

von Hans Mlynarczyk, Festspielorchester, Bayreuth.

Schon Cicero, der längstverblichene Verbal-Virtuose und populärstes M. d. R. im alten parlamentarischen Rom, hatte in seinem Repertoire das niederträchtig - unverantwortliche „dicitur“, auf deutsch: Man sagt oder es wird gesagt, daß . . . In beneidenswerter Frische hat sich diese tückische Wendung, mit der sich’s so herrlich bequem wichtigtun und grundlos gescheittun läßt, in allen Kultursprachen, auf Hochdeutsch, Sächsisch und Bayrisch bei allen unentwegt-unverantwortlich neuigkeitstriefenden Besserwissern, Neunmalklugen und Berufspessimisten erhalten. Was wußten diese „dicitur“-Fanatiker, wie alljährlich seit 1876, auch diesjährig schon seit Weihnachten über die kommenden Bayreuther Festspiele mit dramatisch auf- und abwogenden Augenbrauen bedenklich, aber ohne Quellenangabe zu flüstern: „Haben Sie schon gehört? Es wird gesagt, daß Bayreuth diesmal Schwierigkeiten . . ., ja, der alte Bayreuther Geist von früher . . . überhaupt die Parsifal-Neuinszenierung! Wissen Sie, damals mit der Materna und mit dem Niemann und die pietätvolle Gasbeleuchtung . . .!“ Gottseidank, der Bayreuther Geist lebt, der alte, ewig neue! Man bringe einen dieser zweifelhaften Kulturchauffeure, die nur den Rückwärtsgang zu schalten wissen und die Fahrstraße zum Werk statt mit dem Scheinwerfer mit dem Schlußlicht beleuchten wollen, an eine der begeisterten Mitwirkendenrunden nach der Probe, und er wird in kurzem an seiner eigenen Lächerlichkeit still verschieden sein. Wenn der Geist unter den Bayreuther Künstlern, die allseitige innere Freude über die künstlerische Zielsicherheit der Leitung Symptome für die Zukunft Bayreuths sein können, dann hat’s keine Sorge.

Die künstlerische Arbeitsgemeinschaft Bayreuths ist absolut einmalig. Es gibt hier keinen Klassenhaß zwischen Fachmusiker und Stimmbesitzer, zwischen Bratscher und Geiger, zwischen erster und zweiter Besetzung. Wer schon nach Bayreuth berufen wird, ist eo ipso Sänger und Musiker zugleich, ist als Bratscher ein ebenso guter Geiger, der nur der Instrumentation zuliebe geigerische Eitelkeit und eine Quinte opfert, — die Trennung nach 1. und 2. Geigen,

nach erster und zweiter Solo-Besetzung ist kein Werturteil, sondern eine werknotwendige Hintenansetzung. Darum gibt's in Bayreuth auch keine Prominenten-Allüren. Wie Maria Müller, Franz Völker, Bockelmann, Manowarda und die Onégin mit sattsam bekannter Regisseur-Zähigkeit von Tietjen und Spring wochenlang mit und ohne Kostüm über leimfarbduftendes Felsgestein und durch feuer-imprägnierten germanischen Urwald gehetzt werden, Martin Kremer von Sachs zwei-, dreimal die Gesellen-Ohrfeige kriegt, bis Manneszorn, Seelenzusammenbruch, Heldengeste, Liebesleidenschaft und Knaben-Bescheidenheit auf den Meter genau berechnet ausbricht, so jagt Richard Strauß, Elmendorff oder Hößlin eine Auslese deutscher Konzertmeister und Solobläser vier Wochen lang durch Achtel- und Triolengewirr, bis alle Einsätze, sforzati und diminuendi, auf die Minute genau klappen. Keine Geringere als Käte Heidersbach — außerdem Evchen, Freia und Kammersängerin mit Ehrensold — führt Klingsors Zauberensemble im „Parsifal" an und wird mit ihrem duftenden Blumengefolge immer wieder teils vom Regisseur, teils vom Dirigenten in die erste oder zweite Kulissengasse zurückgescheucht, bis die Verführung des Toren Helge Roswaenge zwar vorschriftsmäßig erfolglos, aber partiturgetreu Hand in Hand mit den Klarinetten, Oboen und Geigen einwandfrei 3- oder 6-achtel-taktvoll in Ordnung geht. Und wenn Prohaska, der „eine" Sachs, zur Probe dran ist, sitzt Bockelmann, der „andere", interessiert im Parkett, denn es geht hier nicht um den „einen" oder „anderen", sondern um den Wagnerschen Sachs, was für die beiden selbstverständlich dasselbe ist.

Dem „Rüdelheim", der Brettervilla neben dem Festspielhaus, wo Meister Rüdel mit dem Festspielchor probt, entquillt Tag für Tag teils der „Wach auf"-Chor, teils wuchtige Mannen-, muntere Lehrbuben- oder sakrale Gralschöre. Für die Chor-Blumenmädchen werden die betörendsten und jüngsten Damen fachkundig von Prof. Rüdel ausgewählt. Daß die Damen hierzu bei der Meldung mit ihrem Alter sparsam umgingen wie der Steuerzahler mit seinem Einkommen bei der Deklaration, ist natürlich übliches Kollegengeschwätz. Ebenso ist's zwar kennzeichnend für die ungewöhnliche Beherrschung des Werkes, aber sachlich ein nonsens, daß der Festspielchor die „Meistersinger" mit wenigen Strichen a cappella aufzuführen vermöchte. Aber manche heimatlich hochgeschätzte Solokraft, die als Agathe, Ännchen, Torero oder Wildschütz in Nerchau, Wurzen oder Oberkotzau b. Hof schon tolle Erfolge buchen konnte, arbeitet sich hier im Chor in Bayreuther Stil und Auffassung als Sachs oder Brünhilde der Zukunft ein. Aus den Probezimmern des Festspielhauses künden Siegfried-, Amfortas- und Eva-Stimmen von der Korrepetitoren-Arbeit, überwacht vom musikalischen getreuen Eckehart Bayreuths, Prof. Carl Kittel, der mit Souveränität, künstlerischer und psychologischer Bewährtheit eine Vielheit hochdramatischer Brünhilden aus Schwerin, Zürich oder Mainz zur harmonischen und rhythmischen Einheit des Walküren-Ensembles zwingt. Ebenso launig wie vielseitig mahnt er seine „Walküren-Töchter" vor der Hauptprobe noch mit dichterischen Manuskripten auf den Garderobetischen:

„Kinder, Kinder! Nehmt Euch z'samm',
daß wir kein Débâcle hab'n!
Gebt den Rössern tüchtig Streu,
guten Hafer, trock'nes Heu,
spannt das Zaumzeug nicht zu prall,
sonst kommt Tier und Mensch zu Fall,
sattellos bezwingt den Gaul. —
Reißt zu sehr nicht auf . . . den Mund!
Schaut hinunter und hinüber
(so ein Einsatz fliegt vorüber!),
seid — vereint im Takt-Getriebe —
stets das „Sprachrohr" meiner Liebe,
meines Grimms und meiner Wut:
Dann wird alles andre gut!"

Was Wunder daß Kittels Walküren ihre Partie nur so „hinlegen"!

Das Festspielorchester ist eine Musterkollektion von Meistern des Kolophoniums, des Kalbfells, des Oboenrohrs, Klarinettenschnabels und strahlenden Blechklanges, wahrhafte primi ihrer Zunft! Mit künstlerischer und technischer Meisterschaft, mit Bewährtheit und Fingersatz führt Prof. Wollgandt vom Gewandhaus-Leipzig als Festspielkonzertmeister seine Paganinis aus

Richard Strauß

Hugo Rüdel

Karl Elmendorff

Alexander Spring

Bayreuther Probenzeit 1934

nach Zeichnungen von Otto Pleß, Markkleeberg

Berlin, Stuttgart, Leipzig, Dresden, Darmstadt, Braunschweig, Köln, Wuppertal, Chemnitz und anderen deutschen Großstädten an. Ein Dichter, ein zweiter Karl May müßte ich sein, wollte ich von all den 137 Auserwählten des Festspielorchesters und ihren Leistungen singen und sagen: Vom Walküren-Solo aus Wuppertal . . ., vom sehnsuchtsvollen dolce oder kickserfernen Siegfriedhorn des Dresdner oder Leipziger Ventil-Virtuosen . . ., vom fortissimo-krönenden Strahlen der Trompete . . ., vom glanzvollen Rauschen der Arpeggios der 7 Harfen (die alte Mär, daß die Harfenisten immer stimmen, die Harfen aber nie, trifft hier natürlich nicht zu) . . ., vom meisterlichen Crescendo-Tremolo der Pauke! Das Festspielorchester erfreut sich wieder allgemeiner Anerkennung. Sogar Elmendorff und Hößlin schmunzeln hie und da knapp, aber ehrend, und auch Sänger blieben schon über ihre Partie hinaus betört im Orchesterprobenraum sitzen und nahmen Kenntnis von den Orchesterstellen ohne Gesang.

Schönste Musikanten-Atmosphäre liegt nach den Proben über den verschiedenen Musikanten-Stammtischen. Gefachsimpelt wird grundsätzlich dort wenig. Höchstens damit, daß der Ankommende seinem Nachbar enthusiastisch auf die Schulter schlägt: „Mensch, der Andrésen heute wieder als Gurnemanz und Janssens Amfortas!" läuft die Arbeitsbegeisterung aus und jeder schaltet sich auf launige Gemütlichkeit um. Martha Fuchs-Kundry denkt nicht mehr ans Verführen, sondern meutert ebenso hungrig wie unverfälscht schwäbisch, daß die beliebte Seuß'sche Hausmacher-Sülze „auschgange isch". Frida Leider-Brünhilde und Sigrid Onégin-Fricka haben allen Hader um Wotan vergessen und beraten den morgigen Autoausflug. Käte Heidersbach und Bockelmann fachsimpeln über . . . Düsenverstopfung, Kerzenverrußung und andere Auto-Gebresten. Das Auto ist überhaupt an der Tagesordnung. Max Lorenz-Siegfried, dem außerhalb des Ring-Mythos kein Waldvögelein den Weg weist, hat seine Frau Lotte auch in die Autofahrschule Bayreuth geschickt und sie erläutert ihm gerade mit Temperament, so daß der Tisch schwankt und Janssen erschrocken hochfährt, wie der 1. Gang und der 2. Gang . . ., wie Gas gegeben wird. Robert Burg-Alberich und Erich Zimmermann-Mime können auch privat nicht lassen vom verwegenen Spiel um Gold und Geld und überreden Eugen Fuchs-Beckmesser, der nach seiner unglücklichen Liebe zur Pognerin auf Glück im Spiel hofft, zum männermordenden Skat um die Zehntel, wobei Käthe Wollgandt interessiert kiebitzt. Manowarda hat seinen verderblichen Schwarzalben-Machthunger mit solidem Kalbshaxen-Appetit vertauscht und plaudert mit seinem Heimatkollegen, dem Wiener Tubisten Koller von daheim. Die Stimmung steigt besonders in der „Eulen-Ecke" der winkeligen Kirchgasse, als es herauskommt, daß Bockelmann in der ersten diesjährigen Meistersinger-Aufführung seinen 100. Sachs singt und das Jubiläum schon einmal auf Vorschuß und Bockelmanns Kosten mit einer Runde gefeiert wird. Und bald wird enger zusammengerückt und die unerschöpflichen Musikanten-Witz- und Anekdotenkisten werden geöffnet . . . wie Dr. Muck, der Unvergeßliche, nach dem verspäteten Blumenmädchen-Einsatz im 2. Parsifalakt „Ich dufte süßer . ." abklopft und das verdadderte Soloblumenmädchen korrigierte: „Wie weit Ihre Behauptung zu recht besteht, vermag ich auf die Entfernung nicht zu beurteilen. Auf jeden Fall haben Sie ein Viertel zu spät geduftet!" . . . wie der ebenso unbegabte wie pensionsberechtigte Kapellmeister in X. aus Pietät zum Generalmusikdirektor ernannt wurde und zur nächsten Rheingoldprobe, als er sich zum Dirigentenpult schlängelte, vom Orchester leise verhalten, aber für ihn doch hörbar mit den Worten Fasolds an Wotan begrüßt wurde: „Was Du bist, bist Du nur durch Verträge!" . . . wie der allzeit witzige Geiger den von seiner Wunderkind-Begabung prahlenden Kollegen unterbricht: „Ja freilich, ich war auch schon mit 2 Jahren ein Wunder-Knabe, aber kleingeschrieben, und mit Vasenol wurde es wieder besser!" So geht es Schlag auf Schlag, bis ein Energischer mahnt: Auf Kinder, morgen ist um 9 Uhr Probe, und der Gemütlichkeit ein Ende macht. Bald, wenn erst die Festspielbesucher-Invasion die Lokale füllt, ist's sowieso aus mit dieser einzigartigen, köstlichen Musikanten-Atmosphäre. Der Himmel erhalte sie zusammen mit dem Ernst der künstlerischen Arbeit als Fundament für den Festspielhügel!

Karl Hasse: Von deutschen Meistern*)

Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland, Bd. 2.

Besprochen von Max Herre, Augsburg.

Von Karl Hasse ist soeben der zweite Band der Folge „Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland" erschienen und mit diesem Bande Nr. 44 der Sammlung „Von deutscher Musik" hat der Verlag Gustav Bosse-Regensburg schnell das Versprechen eingelöst, Hasses wertvoller Schrift „Vom deutschen Musikleben" (vgl. meine Besprechung in der „Zeitschrift für Musik", Oktober 1933, Heft 10, S. 1025 f.) die neue Aufsatzsammlung „Von deutschen Meistern" folgen zu lassen. Die darin enthaltenen Aufsätze über Joh. Hermann Schein, Joh. Seb. Bach, Jos. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Schubert, R. Schumann, Joh. Brahms, A. Bruckner und Max Reger sind „Kampfschriften und Kampfreden, ganz aus der Situation unserer Zeit und aus der Praxis musikalisch-kultureller Betätigung herausgewachsen, aus verschiedensten Anlässen und zu verschiedensten Zeiten entstanden" (Vorwort S. 8). Es handelt sich um Schriften und Vorträge aus den Jahren 1927—1934. Schon im Bande Nr. 41 der Sammlung „Von deutscher Musik" hatte Hasse Grundsätzliches mit aller Entschiedenheit ausgesprochen und hätte damit die Zustimmung aller deutschen Musiker und Musikerzieher in der gemeinsamen Abwehr gegen Verfälschung deutschen Musikgeistes finden müssen. Statt dessen erfolgte „aus den Kreisen der ‚Erneuerungsbewegung' Bekämpfung" (S. 8). Mit erfreulicher Deutlichkeit hat Hasse dieses Treiben der „Erneuerungsbewegung", in der getarnt vielfach die unseligen Fehlschlüsse und geschichtlichen Irrtümer, die Irreführungen und Zersetzungsgefahren, vielleicht unbewußt und unerkannt, das unheimliche Wesen der Nachkriegszeit fortführen, gekennzeichnet in dem Vortrage „Die nationalsozialistischen Grundsätze für die Neugestaltung des Konzert- und Opernbetriebes", den er in Berlin in der Reichsmusikkammer am 16. Februar 1934 gehalten hat. Der Vortrag wurde in der „Zeitschrift für Musik" Heft 3, März 1934 abgedruckt. Man lese dort nach, in wie mannigfacher Verästelung heute noch Gedankengänge vorhanden sind, die mit der nationalsozialistischen Revolution spurlos hätten verschwinden müssen. Auf geistigen Gebieten und vor allem in der Musik haben sich Anschauungen aus der Nachkriegszeit anscheinend unausrottbar festgesetzt, die oberflächlich betrachtet bestricken, im innersten Kern aber Fäulnis tragen. Sie geistern namentlich in den Fragen, die sich um Musikerziehung drehen, sie wuchern üppig, wo es sich um Volksmusik und Volkslied handelt, sie breiten sich aus und sind wirklich eine Gefahr in der (historisch irrigen) Betrachtung der Musikpflege des 16. und 17. Jahrhunderts und üben nach wie vor immer noch reichlich merkbar ihre verheerende Wirkung in der Einschätzung der Musik des 19. Jahrhunderts aus. Sie gehen im tiefsten Grunde hauptsächlich von der trügerischen Gleichsetzung eines Stilbegriffes mit dem Wertbegriffe aus und übersehen dabei trotz hoher Worte die entscheidende Stellung der Einzelpersönlichkeit. Dabei sind solche Anschauungen bereits im Publikum — ich möchte mit diesem Worte nicht „Volk" gemeint haben — viel fester verwurzelt, als man glaubt. Der mehr oder weniger „gebildete" Musikliebhaber gründet, vielfach sicherlich ohne es zu wissen, sein Urteil darauf und ist von der ehemaligen Presse in einer Weise bearbeitet, daß es nicht zu unterschätzender Anstrengungen bedarf, die teils arg verschütteten Wege zu gesunder Auffassung und zu vorurteilsloser Einstellung wieder freizulegen.

Hier greift Hasses Buch „Von deutschen Meistern" ein. Hasse, der altbewährte Kämpe, führt die Reinigungs- und Säuberungsaktion in allem, was Musikauffassung und Musikerleben, Musikwissenschaft, Musikgeschichte und Musikästhetik betrifft, mit leidenschaftlicher Heftigkeit und zäher Unbeirrbarkeit fort. Er warnt und ermahnt, kämpft und streitet, deckt Falsches auf und weist das Rechte und Echte. Er schließt keine Kompromisse und kennt nichts als das klare, eindeutige, kämpferische Entweder—Oder. Sein Kampf ist unser aller Kampf

*) Erschien als Band 44 der Sammlung „Von deutscher Musik" (Gustav Bosse Verlag, Regensburg). Broschiert M. —.90, in Ballonleinen M. 1.80.

oder — wir müssen wohl leider noch so sagen: — sollte unser aller Kampf sein. Es geht um die deutsche Art gegen jede art- und rassefremde Bevormundung. Es geht um die deutsche Musik und um die deutsche Seele. Der Kampf ist längst noch nicht unnötig geworden. Im Gegenteil: er wird in voller Schärfe erst ausgetragen werden müssen. Wohl sind die äußerlich sichtbaren Auswüchse der Überfremdung und Verfälschung des deutschen Geistes und deutschen Sinnes überwunden und ihrer Wiederkehr ist ein dauerhafter Wall entgegengebaut. Aber trübe Zeichen lassen immer noch erschütternd erkennen, wie tief das Gift fremder Lehren und längst entlarvter falscher Propheten in die Volksseele eingedrungen ist. Wenn Hasse im „Schubert-Aufsatz" gleichsam nebenbei gegen das schaurige „Dreimäderlhaus" von Berté wettert, dem Schuberts Musik in teils grauenhafter Verstümmelung und Schuberts Person in noch abstoßenderer Aufmachung dienen mußten, so wirft die Tatsache, daß eine große Anzahl Theaterabonnenten in einer Stadt ihre Anrechtskarten auf eine „Siegfried"-Aufführung umzutauschen versuchten, um jenes „Dreimäderlhaus" dafür zu erhalten, ein grelles Schlaglicht auf die Geschmacksverwilderung. Daraus muß folgen, daß Aufklärung und Erziehung einzusetzen hat. Freilich wird diese Forderung immer wieder gern falsch verstanden. Erziehen ist lange nicht schulmeistern! „Das Volk durch pädagogische Maßnahmen veredeln zu wollen" (Hasse S. 7) würde ein vergebliches Unterfangen sein und mit ziemlicher Sicherheit das Gegenteil bewirken. Erziehen kann nur, wer „durch blutmäßige Verbundenheit mit dem Volke imstande ist, emporzuragen und zu führen. Nur der Meister soll Führer sein. Eine deutsche Musikkultur ohne oder gar gegen die großen Meister aufbauen zu wollen, bedeutet einen Rückfall ins Demokratische und kann niemals über die Aufstellung blutloser ästhetischer Systeme allzu weit hinausführen" (S. 7/8). Das Ziel, das mit einer solchen Erziehung zu erreichen ist, wird mit dem Begriffe „Volksverbundenheit" genannt, auch und erst recht in der Kunst. „Die Gesamtheit unseres Volks muß wieder Anteil nehmen lernen, wie es früher gerade in der Musik durch Schule und Kirche schon einmal möglich gewesen ist, an einer Kunst, die durch unsere großen Meister und den vollen Einsatz ihrer Persönlichkeit ihr Gepräge und ihren besonderen deutschen hohen Sinn erhalten hat. Das Volk ‚versteht' solche Kunst durchaus, sofern nicht immer wieder als Gegenwirkung ihm eine Pseudokunst, etwa unter der Flagge als ‚Unterhaltungskunst', der ‚Volkskunst' und nun auch noch der ‚Gemeinschaftskunst' aufgedrungen wird. Künstliche Begriffe von ‚Volkstümlichkeit', dem Volke von Gebildeten zubereitet oder von falschen Propheten, können nur ein unechtes Volkstum erzeugen" (S. 7). Hier öffnet sich ein weites, fruchtverheißendes Betätigungsfeld für die Gemeinschaft „Kraft durch Freude". Diese Sätze sollten von den für die Musikpflege verantwortlichen Führern in dieser Organisation beherzigt werden. Nicht das Volkskonzert mit „populärer Unterhaltungskost" baut auf, sondern nur echte Meisterkunst, die auch in ihren sogenannten schweren Werken vom Volke viel richtiger und gefühlsverbundener aufgenommen wird, als der „Gebildete" gemeinhin wähnt. Wird dazu vor der Aufführung eine knappe und verständige Einführung mit sachlich einwandfreien Richtlinien gegeben, so kann für die Musik und ihre Meister segensreich gewirkt werden. In diesem Zusammenhange ist die Maßnahme des Intendanten Rode bei der neuen Reichsoper Berlin lehrreich, der vor jeder Oper einen kurzen Einführungs- und Erläuterungsvortrag halten läßt. Breitere Wirkung läßt sich aber in der „Arbeitsfront" erreichen. Denn gerade sie und mit ihr „Kraft durch Freude" hat äußerlich und innerlich bereits die „Volksverbundenheit" in hohem Maße verwirklicht und ihr erwächst daraus und aus ihren zukunftsreichen Möglichkeiten die ernste, sittliche und volksmäßige Verpflichtung, auch auf geistigen und künstlerischen Gebieten im Sinne und Wesen des Deutschtums zu schaffen, aufzuklären und mit dem Beispiele zu erziehen. Es kann gar nicht laut genug die Forderung erhoben werden, daß ganze Arbeit auch in der Musik und Musikpflege geleistet werden muß, und gerade von „Kraft durch Freude"; denn wirkliches Musikerleben aus innerster Seele und froher Hingabe, nicht aber aus dem intellektuellen Verstehen, das in der Musik, soweit es ihren seelischen und gefühlsmäßigen Inhalt betrifft, überhaupt nur sehr bedingt angewendet werden kann, schafft Kraft durch Freude, löst und

entspannt nach der Alltagsarbeit, schenkt aus unvergänglichen Eindrücken innere Sammlung, erhebende Feierstunden, die auch in die Arbeitsstunden ihr freundliches Erinnern ergießen. Das aber verleiht Hasses Schriften ihren besonderen Wert, daß sie Anregungen in überreicher Fülle geben und sich nicht etwa nur an den Fachmusiker wenden, sondern daß sie vielmehr jeden Musikliebhaber ansprechen, ob er nun wirklich Musik treibt oder sie gern hört, ohne ein Instrument zu spielen, daß sie aber auch noch viel umfassender für alle geschrieben sind, die nicht nur mit leeren Worten von deutscher Kunst und deutscher Art reden, sondern von ihr wissen und ihr leben wollen, daß für sie und für jene, die eine heilige Aufgabe in der Musikpflege sehen, Wege und Richtungen gewiesen werden, die zur deutschen Musik und zu ihren Meistern und von ihr zum Volke führen. Damit wird beiden gedient: der deutschen Musik und dem deutschen Volke, den Meistern in der Kunst und denen, die zu ihnen kommen. Hasse schreibt: „Wir brauchen eine einheitliche deutsche Kunst, die dem Ganzen des deutschen Volkes entspricht, brauchen große deutsche Kunstwerke und eine lebendige Kunstübung, die auch als Hausmusik sich nicht auf das Leichte und Kindliche, auf das Pädagogische und Altertümliche, oder gar das Konstruierte, Blutlose und ‚Objektive' zurückzieht. Auch unsere Jugend darf man nicht fernhalten von den Offenbarungen der deutschen Seele, wie sie in den Schöpfungen der deutschen Großmeister Gestalt gewonnen haben" (S. 9).

Die Offenbarungen der deutschen Seele sprechen sich in den deutschen Kunstwerken aus. Die Werke der Kunst sind die Schöpfungen der Künstler. Welche Irrwege sind gegangen worden, wenn solche Binsenweisheiten heute bewiesen, wenn die deutschen Großmeister der Musik in Schutz genommen werden müssen gegen Ansichten, als ob sie in der Hauptsache nur das Ergebnis eines Zeitabschnittes ganz bestimmter Merkmale, eines Stiles von fest umrissenem Gepräge und eines Lebensgefühles, das die Menschen einer Zeit gleichgeartet (!) durchpulse, wären und als ob ihre Persönlichkeit, das Ureigene ihres Wesens, nur eine vielleicht sogar überflüssige, zumindest aber beiläufige Nebensächlichkeit bedeute! Der Stil wurde festgestellt, das sogenannte Lebensgefühl und Zeitgefühl (!) bestimmt und in sie hinein die Werke der betreffenden Zeitspanne geordnet und dann erst nannte man einige Namen der Komponisten. Ihr Leben, ihr Ringen und Streben fiel nicht ins Gewicht. Man fragte sich und fragt sich heute noch, wie ist eine solche Verkehrung der einfachsten Tatsachen möglich. Zuerst kommt doch die Persönlichkeit, die sich im Werke ausspricht. Aus der Summe vieler Werke ergibt sich ein Stil und aus ihm wiederum läßt sich ein Lebensgefühl allgemeinerer Natur herauslesen. Ein Zeitgefühl übrigens niemals! Dieser Begriff auf Kunst angewendet, ist völlig fehlgegriffen und hat doch einmal eine große Rolle für viele gespielt. Hasse hat immer wieder auf die Persönlichkeit des Schaffenden hingewiesen, auf ihren Wert und ihre allein entscheidende Bedeutung. Nicht der Stil gibt einer Schöpfung den Wert, sondern die schaffende Persönlichkeit, der Meister. Daher stehen mit den Werken die Meister, die sie geschaffen, für alle geschichtliche Betrachtung und für alle Musik- und Werkpflege zusammen. Die deutschen Meister sind die Führer in der deutschen Musik. Sie haben als „verantwortungsbewußte Persönlichkeiten die Entscheidungen treffen können, die auf dem Grunde ihrer Volksverbundenheit die Kraft zur Unbedingtheit gewonnen haben" (S. 11). Letztlich gibt es „nur e i n einheitliches deutsches musikalisches Niveau, wie es eine einheitliche deutsche Seele und eine einheitliche deutsche Verantwortung für sie gibt" (S. 10). —

In den Einzelaufsätzen, in denen sich Hasse mit den bereits aufgezählten deutschen Meistern beschäftigt, gibt er in teils längeren, teils erstaunlich knappen Ausführungen eine Darstellung, die hervorragend sicher und auf große wissenschaftliche Erfahrungen und Kenntnisse gestützt das Wesentliche der Künstlerpersönlichkeit und ihres Lebenswerkes umreißt. Dabei kommt es dem Verfasser hauptsächlich darauf an, aufgezwungene Vorurteile mit festem Griffe auszumerzen und gegen Ansichten einzuschreiten, die von einer undeutschen Presse und ihrem Anhange Jahrzehnte lang verkündet worden sind. Daher wird in diesen Aufsätzen allerorts Grundsätzliches ausgesprochen, das ernste Beachtung und Beherzigung verdient.

„Von deutschen Meistern" wird erzählt. So wendet sich Hasse mit einer mannhaften Tat

gegen die Versuche, „die großen deutschen klassischen Meister, vor allem die des 19. Jahrhunderts, auf denen die Weltgeltung der deutschen Musik beruht, in ihrer Wirksamkeit zurückzudrängen" (S. 12). Er bekämpft mit Recht jene, die in der Musik das schlechthin „Objektive" als das einzig Gültige suchen. Denn „die Meister der Musik haben stets etwas Besonderes gewollt, haben ihre Individualität in ihren Werken zur Auswirkung gebracht" (S. 13). Der Begriff des Subjektiven und Individuellen, der so leichtfertig für die ältere Musik geleugnet worden ist, war auch in den ältesten Zeiten nachweisbar vorhanden. Denn „den letzten und ausschlaggebenden Wert verbinden wir stets mit dem Begriff der Persönlichkeit" (ebda.). Die Geschichtsschreibung hat natürlich nach Zusammenhängen des Stiles, der Schulen, der Formentwicklung zu fragen. Der „Wertmaßstab der Musik aber ist schon immer mit dem Namen der Schöpfer verknüpft gewesen" (ebda.). Ähnliche Sätze finden sich auf S. 17, 19, 25, 26 u. ö. Im Aufsatze über Joh. Herm. Schein entwickelt Hasse einen geschichtlichen Überblick auf einer Druckseite (S. 14 und 15), der eine prachtvolle Zusammenfassung der Musikentwicklung im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts umfaßt.

Im Bach-Aufsatze (S. 20 fg.) werden erneut grundsätzliche Fragen erörtert. Hasse zeigt hier einige jener zersetzenden Richtungen auf, die an Bach und nicht nur an ihm ihr verhängnisvolles Treiben versuchten. Er warnt eindringlich. „Es ist notwendig, sich heute immer wieder daran zu erinnern, daß der ganze vielfältige Zersetzungsprozeß bereits bis ans innerste Mark der deutschen Kultur herangetragen war. Vor allem ist dies auch dazu notwendig, um zu verhindern, daß heute Tendenzen dieser Zeit in Umdeutung wieder auftreten und der Gesundungsprozeß nochmals in Frage gestellt wird" (S. 20). Hasse kommt sodann auf die gefahrvolle Seite des „Fortschrittgedankens" zu reden, der schließlich fast „zum Untergang des Abendlandes" in der allgemeinen Zersetzung und Zerstörung geführt hätte. Er streift die Vorherrschaft des Formalen und der „Linearität", sowie das „Gemeinschaftsideal", Richtungen, Strömungen und Bewegungen, die am Ende zum „Anonymen" treiben. Er erinnert an die Verlockungen zur „neuen Sachlichkeit" und an die „nivellierenden Unpersönlichkeits-Ideale", die „mit dem Siege des Nationalsozialismus keineswegs in allen Kreisen aufgegeben" worden sind. Und Hasse fährt höchst beachtenswert fort: „Mit dem Versuch, jene Nivellierung als Hinwendung zur völkischen Gesamtheit zu erklären und sie als Vorstufe gerade nationalsozialistischer Forderungen und als Anbahnung der Erfüllung nationalsozialistischer Forderungen nachträglich zu rechtfertigen, kann man sich nun nicht gerade auf positive Ziele des Nationalsozialismus berufen" (S. 22). Denn dieser wertet nach Verantwortlichkeit und Leistung, für welche allein die Persönlichkeit einsteht. Hasse erhebt ferner seine Stimme gegen jene, die an gemeinsame Gegnerschaft, an Liberalismus und Individualismus, anknüpfen und dabei dennoch auf eine Ausdeutung kommen, die der Nachkriegsnivellierung verbunden bleibt (S. 23). Gegen alle diese Richtungen hat als Scheidemünze immer die „persönliche Verantwortlichkeit, — ein Hauptmerkmal einer artbewußten, deutschen Denkweise" zu gelten (ebda.). Musiktreiben ist nicht mehr „Genießen" oder auf ästhetische Weise ein Spiel damit treiben. „Sondern es führt an die Persönlichkeiten der Meister heran, läßt das Wesentliche davon als Offenbarung erleben und in sich als Verpflichtung neu geboren oder bestätigt werden. Es ist dies das Erlebnis aller besten Grundkräfte der deutschen Art" (S. 24).

Auch über das Verhältnis von Musikform und Musikinhalt spricht sich Hasse bei Bach erschöpfend in aller Kürze aus (S. 29 und S. 30). Form als letzter und eigentlicher Zweck der Musik, wie sie von manchen als reines Formenspiel gedeutet wurde, ist nicht im entferntesten, was Musik der Seele zu geben vermag. Denn die Gemütserregungen, die ihr inne wohnen, denen jeder willige und vorurteilslose Hörer hingegeben ist, tragen doch als Anlaß und Ursache niemals allein die Form. Gerade das in der Musik verständnismäßig nicht zu Erfassende, das, was wir mit „seelisch" bezeichnen und als seelisches Erlebnis empfinden, umschreibt das Wesentliche der Musik, ihren inneren Gehalt. Form ohne Inhalt ist ebenso ein Unding wie Inhalt ohne Form. Das Ganze, Form und Inhalt mit allen seinen Unwäg-

barkeiten, setzt sich in unmittelbares Erleben um, und „ein solches ‚Verständnis' der Musik bedarf am allerwenigstens des ‚Verstandes'." (S. 30). Daher ist auch „Verständnis" für Musik nicht vom Intellekte abhängig und nicht vom Verstande, wohl aber von der Empfänglichkeit der Seele.

Historische Aufführungen sind beinahe eine Modeerscheinung geworden. Sie haben ihr Gutes und werden an Universitäten und in den Collegia musica der Musikhochschulen und Konservatorien mit Recht gepflegt und betrieben. Dennoch liegt auch in ihnen eine Gefahr, die, um des Historischen willen, leicht vom inneren Wesen der alten Musik wegführt. Es ist schon für den strengen Wissenschaftler schwer, in solchen Aufführungen der geschichtlichen Wahrheit nahezukommen. „Noch verhängnisvoller ist es . . ., wenn statt einer ihrer Grenzen bewußten Wissenschaft eine Pseudowissenschaft mit mystischem Einschlage sich des Gebietes der Kunst bemächtigt, am schlimmsten, wenn sie sich vermischt mit populären Schlagworten und tendenziös wird im Sinne irgend einer konstruierten anstatt gewachsenen Weltanschauung" (S. 33). Wo sich Historizismus mit Mystizismus breit macht, müssen Ungeheuerlichkeiten zu Tage treten, wie die Bewunderung der „Primitivität" bewiesen hat, wo fast der Standpunkt erreicht wurde, nach dem etwas künstlerisch desto wertvoller ist, je unvollkommener es sich darstellt" (S. 35). Hier hatte der Dilettantismus eine weitgeöffnete Tür gefunden!

Bachs kirchenmusikgeschichtliche Stellung wird eingehend behandelt (S. 38—45); im Kirchenliede die Volksverbundenheit in ihrer die Zeiten überdauernden, künstlerischen Wichtigkeit dargetan. Auch die neuere Orgelbewegung (S. 37) wird auf ihre inneren und äußeren Voraussetzungen geprüft und beurteilt. Ferner Bachs Stellung zum Christentum und die Stellung der Kirche zu Bach betrachtet und selbstverständlich Bachs Deutschtum und seine deutsche Sprache. Man erkennt, dieser Bach-Aufsatz befaßt sich mit einer gewichtigen Anzahl brennender Gegenwartsfragen.

Nicht alle Aufsätze geben sich in derart grundsätzlicher Auseinandersetzung mit Gegenwartsproblemen ab wie jener über Bach. Im Haydn-Aufsatz ist vor allem die klare Darstellung der geschichtlichen Bedeutung des Wiener Meisters hervorzuheben. Auch ist wesentlich, daß Haydn als ringender Geist anerkannt wird (S. 51), dem die Früchte seines Schaffens nicht von ungefähr in die Hände gefallen sind. Über seine Volkstümlichkeit weiß Hasse die rechten Worte zu sprechen (S. 47—51). Auch die erschütternde Tatsache, wie wenig Werke wir von ihm eigentlich kennen, findet Beachtung (S. 46). Eine endgültige Biographie steht trotz Pohl und Botstiber noch aus, vor allem seit Sandberger eine große Anzahl Haydn'scher Symphonien neu entdeckt hat. — Ziemlich kurz ist Mozart behandelt: köstlich darin die Erwähnung der 27 Stilarten. — Bei Beethoven scheint mir wichtig die Erörterung der Frage, wie er zur Romantik steht, ebenso jene, die sich auf die poetische Idee und die Programmmusik bezieht. Der Beethoven-Aufsatz ist in jeder Beziehung ausgezeichnet und geht auf tiefe Erkenntnisse zurück.

Besonders dankenswert und für jeden Musikfreund zu empfehlen ist die ziemlich ausführliche Abhandlung über Schubert, die wiederum grundsätzliche Bedeutung trägt. Kein Komponist des 19. Jahrhunderts ist so verzeichnet in die Betrachtung des naiven Laien eingegangen wie Schubert. Seit dem „Schwammerl"-Roman von Bartsch und vor allem seit dem teuflischen Machwerke des „Dreimäderlhaus" ist Schuberts Persönlichkeit in einer Erbärmlichkeit verweichlicht und verunstaltet worden, gegen die ernsthafte Geschichtler nichts ausrichten konnten, weil sie doch nur zu wissenden Fachkreisen redeten. Diese Verzeichnung wirkt leider auf Schuberts Werke und sogar auf ihre Wiedergabe zurück. Hasse unternimmt es, sowohl in der Schilderung des Charakters als auch in Bezug auf Schuberts Werk und Wiedergabe, „Gegenmaßregeln" zu treffen, welche „die geschäftliche Ausbeutung von gefälschten oder verzerrten Anekdoten" unterbinden. Hasse meint, Schubert stelle heute „eines der kompliziertesten Probleme der deutschen Musik" dar (S. 74). Die Ursache dafür sieht er in dem Umstande, daß seine Musik durch „Kaffeehausvolkstum" oder „Spießbürgertum", denen sie als „volkstümlich deutsch" gilt, in ihrer Wahrhaftigkeit verfälscht worden ist. Schubert könnte,

so erwägt Hasse, „zum gereinigten deutschen Volkstum ... in das einzig wahrhaftige Verhältnis gebracht werden, wenn die Erkenntnis von der innersten Wahrhaftigkeit seiner Musik erst wieder hergestellt ist" (ebda.). Mit Bezugnahme auf Rosenberg: „Der Mythos des 20. Jahrhunderts" ist zunächst Schubert dem deutschen und nordischen Kulturempfinden zuzuteilen. Darüber besteht auch, abgesehen von Rosenberg, kein Zweifel, selbst wenn Schubert „rassisch" im Aussehen kaum nordisch erscheint. Daß er, wie auch der späte Beethoven, bereits zur Zersetzung der europäischen Kultur beigetragen habe, ist eine recht allgemein gehaltene Behauptung, mit der im Grunde genommen nichts anzufangen ist. Hasse weist diese Behauptung zurück und begründet seine Ablehnung einleuchtend und beweiskräftig (S. 75 f.). Ungemein aufschlußreich sind die Gegenüberstellungen von Beethoven und Schubert, vom lyrischen Bach und Schubert und schließlich von Schubert und Weber. Die erste und letzte sind bereits öfter unternommen worden, aber sie haben bei Hasse eine Aufhellung gewonnen, die unendlich viel zur Erkenntnis des wahren Schubert beiträgt. Eine Gegenüberstellung von Bach und Schubert ist mir bis zur Stunde unbekannt geblieben. Hasse hebt die tiefen Gegensätze beider hervor (S. 78 und 79), findet aber doch auch Verwandtschaft. „Man kann die religiöse Hingegebenheit Bachs zum Vergleich heranziehen, dessen Musik ja auch eine lyrische Ausbreitung hat, ein Weiterfließen, bis der Empfindungszustand ausgekostet und ausgeschöpft ist. Das Ende ist aber bei Schubert wie bei Bach nicht nur durch die Erschöpftheit der Empfindung gegeben, sondern auch durch die der ihr adäquaten musikalischen Form, so daß bei beiden ebensogut von einem Hingegebensein an diese gesprochen werden kann" (S. 74). Die Beziehung von Bach zu Schubert erweist sich in dieser Richtung durchaus zutreffend, weil die Hingabe an den Empfindungszustand ausschlaggebend ist. „Schubert ist der Künder dessen, was tief in der Brust kämpft und ringt. Er baut die Welt seiner Musik aus dem Unsichtbaren heraus" (S. 83), wie Bach aus religiöser Inbrunst, und bannt sie in die ihr allein zugehörige Form. Volles Verständnis kann nur erreicht werden „durch Eingehen auf den seelischen Zustand, der sich in der Musik darstellt" (S. 83). Wird dieser aber durch Anekdotenkram und dergleichen verfälscht, so muß notwendigerweise auch die Musik selbst verfälscht werden. Bei einer ans Trottelhafte grenzenden Verzeichnung von Schuberts Persönlichkeit, wie sie das „Dreimäderlhaus" wagt, ist auch der tragische Urgrund von Schuberts Schaffen verschüttet, der doch wahrhaftig erschütternd allenthalben durchbricht. „Meine Erzeugnisse in der Musik sind durch den Verstand und durch den Schmerz vorhanden", schreibt Schubert und an anderer Stelle: „Mit dem Glauben tritt der Mensch in die Welt ... Verstand ist nichts als ein analysierter Glaube." Daraus folgert Hasse sehr richtig das „Bewußtsein der religiösen Grundlage", die für Schubert „ganz wesentlich ist" (S. 86). Noch deutlicher offenbart sich dieses religiöse Bewußtsein Schuberts, wenn er von den Durchschnittsmenschen seiner Zeit sagt: „Menschlich ist ihr Weltsystem, plötzlich bin ich mirs bewußt." Wenn in der h-moll-Symphonie die erzenen c-moll-Akkorde mit Posaunenklang dröhnen, so muß jedem unbefangenen Hörer eingehen, daß hier Tragik schmerzlicher Einsamkeit kämpferisch und dramatisch Ausdruck erhält. Hasse gelangt zu dem Schlusse: „Franz Schubert ist einer der größten und deutschesten Meister der Musik; die reichen Schätze seines Lebenswerkes müssen der deutschen Musikkultur und dadurch dem echten deutschen Volkstum ohne geschäftstüchtige oder spießbürgerliche Verfälschung nutzbar gemacht werden!" (S. 91). Werfen wir noch die Gewissensfrage auf, was das übliche Konzertprogramm von Schuberts Werken bringt, so müssen wir beschämend gestehen, daß der Ausschnitt aus dem Gesamtschaffen unglaublich gering ist. Es sind immer die wenigen Lieder, die wir hören, die paar Symphonien, meist nur die in C-dur und h-moll, die paar Streichquartette, bevorzugt jene in a-moll und d-moll, die Klaviertrios B- und Es-Dur, einige wenige Klaviersonaten, Impromptus, Moments musicaux, die Wanderer-Fantasie noch und was sonst erklingt, zählt schon zu den seltenen Ausnahmen. Was aber würde die Hausmusik gewinnen, wenn sie sich nur der originalen vierhändigen Musik Schuberts zuwendete! Von anderem ganz abgesehen!

Vielleicht hätte Haſſe bei Schubert noch darauf hinweiſen können, daß mit ihm, meines Wiſſens zum erſten Male, ein ausgeſprochener Heimats- und Landſchaftsmuſiker auftritt, wie es ſpäter Brahms oder Bruckner (in der Mehrzahl ſeiner Scherzi) geweſen. Denn die Verbundenheit Schuberts und ſeiner Muſik mit Wien, der Donauniederung und dem Wiener Walde, aber auch mit dem wieneriſch-deutſchen Volkstume zeichnet ſich deutlich ab und gibt ſeiner muſikaliſchen Sprache heimatlichen Dialekt, wie ihn beiſpielsweiſe Beethovens erdumſpannende Sprache nicht beſitzt, weil ſie ihn angeſichts der Beethovenſchen Ideenwelt nicht führen kann. Wahrſcheinlich meint Haſſe das gleiche, wenn er S. 98 ſagt, daß Schubert der Wegbereiter zur nationalen Beſchränkung ſei. —

Die vier letzten Aufſätze über Schumann, Brahms, Bruckner, Reger können zuſammenfaſſend beſprochen werden. Im erſten von ihnen wendet ſich Haſſe gegen die „Verkoppelung" Mendelsſohns mit Schumann „zu dem Dioskurenpaar der bürgerlichen Romantik" (S. 93) und gelangt dabei zu einer feſſelnden Gegenüberſtellung beider Komponiſten. Im allgemeinen iſt wohl längſt auch außerhalb der Fachmuſiker der Verſuch aufgegeben worden, Schumann und Mendelsſohn auf eine Vergleichsgrundlage zu zwingen, während man nach wie vor den Zuſammenhang zwiſchen ihnen nicht fallen laſſen kann, da ihrer beider Leben und Wirken in Leipzig viel Berührungen erfährt und Schumann für Mendelsſohns Werke entſchloſſen und auch begeiſtert eintritt. Ich weiß nicht, ob man dem „immer ſelbſtzufriedener und beruhigter werdenden deutſchen Bürgertum" den Irrtum aufbürden darf (S. 93), wenn es, angeregt durch Schumanns Schriften und von ihnen unmittelbar oder mittelbar beeinflußt, eine Vergleichsſtellung zwiſchen Schumann und Mendelsſohn bezog. Denn ſchließlich hat Schumann ſelbſt mit ſeiner wohl hauptſächlich einſeitigen Schwärmerei für den Leipziger Gewandhausdirigenten und Konſervatoriumsdirektor dazu herausgefordert. Sind Mendelsſohns Klavierwerke in den Bürgerhäuſern wegen ihrer „liebenswürdigen rationaliſtiſchen Glätte und weltmänniſchen Formgewandtheit" bis ins 20. Jahrhundert hinein unabläſſig geſpielt worden, ſo hat Schumanns „verzehrendes Streben nach Ausdruck des tief im Gemüte und Geblüte wurzelnden ſeeliſchen Müſſens" (S. 93) einer ähnlichen Spielbegeiſterung Hinderniſſe entgegengeſetzt, denn von Muſikliebhabern bürgerlich-philiſtröſer Natur ſind höchſtens das Jugendalbum, einzelne Stücke aus den Kinderſzenen und vielleicht noch die Waldſzenen herangezogen worden. Die techniſchen Anforderungen waren ſicher dabei ebenfalls ausſchlaggebend, mehr aber beſtimmt die inneren Eigenſchaften. Die Beliebtheit Mendelsſohns und die vorſichtig zögernde Auswahl Schumannſcher Klavierkompoſitionen ſpricht gegen den Vergleich beider, ſofern nicht nur geredet und geiſtreich ſcheinende Konverſation gemacht wird; ſie fällt allerdings auch zu Ungunſten eben dieſer bürgerlich-philiſtröſen Muſikliebhaber aus, denen die behagliche Bequemlichkeit Mendelsſohns mehr zuſagte als das aufwühlende, innere Leben und Streben in Schumanns Muſik. Was aber iſt dann heute über Hausmuſik zu berichten, wenn damals wenigſtens Mendelsſohn überall geſpielt wurde? Wie tief traurig iſt es heute um die Hausmuſik beſtellt! — —

Auf die ſchöne und wahre Betrachtung Haſſes über die Einſtellung Schumanns zu Heines Gedichten ſei beſonders hingewieſen (S. 96). Haſſe ſchreibt: „Die ironiſche und ſpieleriſche Seite des vielgewandten Lyrikers deutete der in gewiſſem Sinne argloſe, aber doch überlegen vornehme Schumann in ſeinen Kompoſitionen mit vollkommener Selbſtändigkeit ſo um, daß die entſtandenen Kunſtwerke in einem reinen und tiefen Feuer ſtrahlen. Schumanns Gemüt errang hier einen Sieg über alles Halbwahre und Zerſetzende, der allein ſchon ſeine echte und deutſche Größe beweiſen kann." Unterſucht man etwa die „Dichterliebe", wie da Schumann Heines Schnoddrigkeit und ſeine Ironie in echte, innige muſikaliſche Poeſie umdeutet, ſo möchte man behaupten, daß der Muſiker die Gedichte teilweiſe umgedichtet hat. —

Eine bedeutungsvolle Anregung findet ſich im Bruckner-Aufſatze. Haſſe ſchlägt dort die Errichtung eines „Deutſchen Symphoniehauſes" vor, das als Seitenſtück zum Bayreuther Feſtſpielhauſe anzuſehen wäre (S. 117). Der Gedanke iſt beſtrickend, ſeine Verwirklichung jedoch leider kaum zu erhoffen.

Haſſe iſt von je ein unermüdlicher Vorkämpfer für ſeinen Lehrer Reger geweſen. Regers

gewaltiges, weit ausgreifendes musikalisches Lebenswerk, ein Erbe von unermeßlicher Fülle, ruht beinahe ungehoben. Die Reger-Feste haben unbestritten viel geleistet, aber Regers Werk hat dennoch nicht im deutschen Volke die Auferstehung und den Widerhall gefunden, der ihm zukommt. Ehrlich gesprochen: wie wenige kennen Reger, wie wenige auch wissen von ihm unter den Musikern! Daß man den Namen kennt, vielleicht einige Lieder noch und ein paar Stücke aus den Tagebüchern, die Böcklin-Suite und noch das eine oder andere Werk, heißt noch lange nicht „Reger kennen". Es ist erschütternd, wie dieser urdeutsche Musiker von den Konzertveranstaltern stiefmütterlich behandelt wird, wie selten seine Orgelwerke aufgeführt werden, nämlich im Gebrauch, nicht nur bei besonderen Anlässen, wie seine Kammermusik beinahe totgeschwiegen wird, wie unbekannt seine vierhändige Klaviermusik ist, wie wenig Orchester- und Chorwerke von ihm erklingen und wie gering die Auswahl der Lieder ist, für die unsere Sänger sich bemühen! Wer von Reger weiß, kann sich durch diesen Vorwurf nicht getroffen fühlen. Hasse wirbt für Reger, indem er immer wieder in die Eigenart Regers verständnisvoll einführt, was auch in diesem Aufsatze in der herzlich offenen Art, die Hasse eignet, geschieht. Soll denn alles vergeblich, alles in den Wind gesprochen sein? Es geht um die deutsche Musik im deutschen Volke, es geht um die deutsche Seele. Viele sind es geworden, die ehrlich ringen und kämpfen. Hasse steht nach wie vor in vorderster Frontlinie. Der Verlag Bosse-Regensburg unterstützt ihn in dankenswerter Weise. Der neue Band liegt in derselben handlichen, schönen und sauberen Form preiswert vor, in der Ausstattung dem ersten völlig angepaßt. Ordnungshalber seien zwei Druckfehler angemerkt: auf S. 18 muß es 19. November 1630 statt 1930 heißen und auf S. 29 „seelischen" statt „seesischen". Der Band gehört mit dem ersten zusammen in jede Hausbücherei, in jede musikliebende Familie, er ist auch allen Rundfunkhörern eine lehrreiche Ergänzung, da sie über Musiker nachlesen können, von denen sie hören; jede Schule, vor allem jede Musikunterrichtsanstalt muß ihn besitzen; die Führer aller Fachschaften, die sich mit deutscher Geisteskultur befassen, können ihn nicht entbehren. Man kann die Verbreitung nicht weit genug wünschen, gerade um der grundsätzlichen Erörterungen willen, die heute notwendiger denn je sind. Mögen Widersprüche erhoben werden, mag der Kampf in voller Stärke und Heftigkeit entbrennen, was tuts! Er wird nur tiefere Klarheit schaffen und reinliche Scheidung in Geist und Gesinnung. Wir als Deutsche wollen uns erneut „einer wahrhaft deutschen Musikauffassung zuwenden, wie Max Reger sie lehrt und wie alle großen deutschen Musiker vor ihm sie gelehrt haben. Dann wird uns Musik wieder eine lebenspendende Macht werden, eine Macht, die uns auch dem Tode freudiger ins Auge blicken läßt. Denn die wahrhaft deutsche Kunst macht letzten Endes edel, tapfer und unerschütterlich" (S. 131).

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Altenburg.

Neues Theater: Die zahlreichen Mozartverehrer unter den Leipziger Opernbesuchern mußten ziemlich lange warten, bis ihren Wünschen nach Neuinszenierung Mozartscher Opern Rechnung getragen wurde. Um so gründlicher scheint man aber jetzt vorgehen zu wollen, denn der „Entführung", die gegen Ende der Spielzeit herausgebracht wurde, sollen laut Ankündigung in der nächsten Spielzeit drei Mozart-Neuinszenierungen folgen. Mit diesem Verfahren erweist man einmal den Opernbesuchern, dann aber auch dem Theater selbst einen Gefallen. Allzusehr schien man sich auf die Stilepoche der musikalischen Romantik festlegen zu wollen; man brachte schöne Aufführungen vor allem Wagnerscher Werke heraus, doch bestand die Gefahr, daß das Gefühl für die richtige Darstellung andersgearteter Kunst verkümmerte. Eine täglich spielende Großstadtoper muß vielseitig sein, um allen Ansprüchen gerecht werden zu können.

Diese Feststellungen sind nötig angesichts der neueinstudierten „Entführung", die bei allen Mozartfreunden nur Befremden erregen konnte. Weder die szenische Gestaltung, für die Hans

Schüler und Karl Jacobs verantwortlich zeichneten, noch die Leiſtungen der meiſten Darſteller vermochten zu überzeugen. Bei der Szenerie ſchien ja der Gedanke vorgeſchwebt zu haben, daß dem Märchencharakter des Werkes irgendwie Rechnung getragen werden müſſe. Doch durchkreuzte man dieſes Beſtreben ſelbſt wieder durch Kräfte anderer Art, was im zweiten Bild beſonders unangenehm auffiel. Von links nach rechts herrſchte ein optiſches Crescendo vom Dunklen ins Helle, von Osmins Hütte, die friſch aus einen Hottentottenkral importiert zu ſein ſchien, über die ſchlecht gekämmte Schilfperücke mit Feldflaſchenbehang bis zu der Zwiebelkultur waren bei Aktbeginn alle ſcharfen Konturen vermieden. Gleichzeitig ſtach aber im Hintergrund eine Zypreſſe wie ein Dolch in den Himmel, ſo daß die ganze Stimmung wieder aufgehoben wurde; das ſcharf gegen den Hintergrund abgeſetzte Gitterwerk um den Garten vollendete die Zwieſpältigkeit des Eindrucks. Man wollte ſcheinbar Tauſendundeinenachtſtimmung ſowie klaſſiſche Klarheit gleichzeitig zum Ausdruck bringen, das Ergebnis war aber ein Durcheinander ſich aufhebender Kräfte. Selbſt Einzelheiten fielen aus dem brüchigen Rahmen: Den echt türkiſchen Marktkorb im erſten Akt hatte man wohl erſt im letzten Augenblick irgendwo erſtanden. Daß man bei Osmins Abfahrt nach der Bacchusarie auch noch ins Zotige ausartete, erregte mit Recht Unwillen. Für Humor haben wir jederzeit Verſtändnis, auch für derben; bei Mozart muß man aber eine gewiſſe Grenze einzuhalten wiſſen.

An Mozartſänger muß man die Forderung ſtellen, daß ſie überhaupt rein ſingen können. Das war aber weder bei Heinz Daum als Belmonte noch bei Marianne Warneyer als Conſtanze der Fall. Die klebrige Tongebung Daums iſt bei Mozart unmöglich, außerdem verfügt er über kein wirklich tragendes Piano. Marianne Warneyer hat alles andere als eine glockenklare Stimme, die hier Vorausſetzung iſt. Kein Wunder, daß die Marternarie verpuffte, daß die Koloraturen vor allem in den höheren Lagen klangen wie zerſplitterndes Glas. Geradezu unerträglich war aber das Vibrieren der Stimme; die Trommelfelle der Zuhörer ſind ſchließlich keine Panzerplatten, auf die man ein Maſchinengewehrgeknatter loslaſſen kann. Der Prüfſtein für den Pedrillo iſt die Romanze im dritten Akt; Hanns Fleiſchers Piano konnte aber nicht entzücken. Walther Streckfuß' Osmin wäre ganz gut geweſen, wenn die tiefen, reſonanzloſen Töne ſeine Stimme nicht andauernd geſtört hätten. So blieb lediglich das tadelloſe Blondchen Irma Beilkes, die allerdings eine geborene Mozartſängerin iſt. Eine einzige wirklich gute Leiſtung kann aber das Ganze ſchließlich auch nicht retten. Der Selim von Otto Saltzmann war zu ſehr abgeklärter, philanthropiſch veranlagter älterer Herr; es iſt beſſer, ihn in den kräftigſten Mannesjahren darzuſtellen, dann wirkt ſein Verzicht auch menſchlich ergreifender und nicht als hereingeſchneite müde Geſte.

Trotz dieſes wenig verheißungsvollen Auftaktes ſehen wir der Mozartpflege der kommenden Spielzeit mit Spannung entgegen. Vorausſetzung iſt allerdings, daß man die richtigen Mitglieder des Enſembles als Mozartſänger herausbringt — ich könnte mir z. B. Bartolitius als ſolchen vorſtellen —, und daß man ſich über die ſzeniſche Geſtaltung der Mozartſchen Opern gründlich Gedanken macht. GMD Paul Schmitz verſteht es jedenfalls, mit Mozart umzugehen, und mit dem richtigen Kapellmeiſter iſt ſchon ſehr viel gewonnen.

Den 70. Geburtstag von Richard Strauß beging man mit einer Neueinſtudierung der „Salome". Paul Schmitz als muſikaliſcher und Wolfram Humperdinck als ſzeniſcher Leiter hatten Orcheſter und Geſangskräfte zu einer Einheit zuſammengeſchmiedet, die das Werk in ſeiner ganzen phantaſtiſchen Leuchtkraft erſtehen ließ. Die Titelpartie fand allerdings in Ellen Winter auch eine ideale Vertreterin, ſogar den Schleiertanz führte ſie ſelbſt aus. Eine ſolche Leiſtung kann ſich überall ſehen laſſen. Anerkennenswert war auch Theodor Horand als Jochanaan, und Heinz Daum zeigte als Narraboth, daß er in dieſem Stil beſſer zu Hauſe iſt. Von den Gäſten fiel Gertrude Kehrbach als Herodias recht ab, während Ernſt Neubert die dekadente Figur des Herodes überzeugend darſtellte. Auch Ernſt Oſterkamp verdient lobende Erwähnung, obwohl er nur die kleine Rolle des erſten Nazareners

verkörperte. Alles in allem war die Aufführung ein Beweis, daß man mit dem Stil von Richard Strauß eng vertraut iſt.

Pfitzners 65. Geburtstag wurde durch gar nichts gefeiert.

Den ſchönen Ausklang der Spielzeit bildete eine Neuinſzenierung des „Freiſchütz". Man hatte das in Leipzig ſtattfindende 20. Deutſche Bundesſchießen zum Anlaß genommen, Webers Meiſterwerk einer ſehr gelungenen Neugeſtaltung zu unterziehen. Von den aus ganz Deutſchland zuſammengeſtrömten Schützen waren in den zwei Aufführungen zwar nur wenige zu ſehen — ſie gingen anſcheinend lieber dem Zielwaſſer nach —, um ſo dankbarer nahmen aber die Leipziger Ureinwohner dieſe Gabe entgegen. Die Bühnenbilder waren in jeder Beziehung geglückt; in der Wolfſchluchtſzene ſtiliſierte man nicht unnütz, ſondern nahm Rückſicht darauf, daß der unverbildete Theaterbeſucher hier „etwas zum Gucken" haben will. Alle Möglichkeiten der Beleuchtung wurden an den richtigen Stellen angewendet, der Gegenſatz zwiſchen der Wolfsſchlucht und dem taufriſchen Morgen war erquickend fürs Gemüt. Man merkte, daß der Aufenthalt der Spielleitung im Bayriſch-Böhmiſchen Wald nicht umſonſt geweſen war; der Ausblick im zweiten Akt bot eine Landſchaft, wie ſie nur im Tal des Regen oder der Moldau möglich iſt. Dazu lebendige Enſembleſzenen und ein ſauber durchgearbeiteter Dialog: kurz, es war eine ausgezeichnete Leiſtung der Firma Humperdinck-Jacobs. Paul Schmitz ſchöpfte ebenfalls aus dem Vollen und ſorgte dafür, daß keine Stelle auf der reichen Skala der Empfindungen unbeleuchtet blieb. An Alfred Bartolitius als Max konnte man ſeine Freude haben; wenn er die ſtörende Manier ablegt, einzelne Konſonanten zu verſchleifen, wird man ihm mit reinſtem Genuß zuhören dürfen. Kaſpar trat als Hinkefuß auf; dieſer Zug verſtärkte weſentlich das Unheimliche dieſer Geſtalt. In der erſten Aufführung nahm ſich Ernſt Oſterkamp der Rolle mit ſchönem Gelingen an. Die Stimme von Heinz Prybit dagegen, der ſie in der zweiten Aufführung darſtellte, iſt nicht voll genug für eine ſolche Aufgabe. Die Koloraturen im Trinklied wurden vom Orcheſter ohne weiteres zugedeckt. Daß Ellen Winter, die glänzende Darſtellerin der Salome, die ganz anders geartete Geſtalt der Agathe ebenſo überzeugend wiedergeben konnte, iſt ein Zeugnis ihres großen Könnens. Immerhin möchten wir darauf aufmerkſam machen, daß ſie an einigen Stellen zum Vibrieren neigte. Es iſt beſſer, ſie bekämpft dieſe Angewohnheit ſofort, denn auf die Dauer wird der Genuß an der ſchönſten Stimme durch dieſe Angewohnheit verdorben. Für das Aennchen kann man ſich ſtimmlich und ſchauſpieleriſch kaum eine beſſere Vertreterin denken als Irma Beilke. Auch Theodor Horand als Ottokar, Walther Streckfuß als Cuno und Friedrich Dalberg als Eremit gaben ſich alle Mühe, wenn auch dem Eremiten eine etwas vollere Stimme zu wünſchen geweſen wäre. Otto Saltzmann als langfingriger Samiel darf ebenſowenig vergeſſen werden wie der von Johannes Fritzſche tadellos einſtudierte Chor, der mit friſcher Lebendigkeit ſang. Seit langem iſt man im Theater nicht ſo glücklich geweſen wie bei dieſen zwei Vorſtellungen. Wenn in Zukunft der allgemeine Durchſchnitt der Aufführungen der Höhe dieſer Neuinſzenierung entſpricht, dann kann Leipzig mit ſeiner Oper ſchon Staat machen.

Da unſere Oper bei der Wiedergabe romantiſcher Bühnenwerke ſolches Geſchick entwikkelt, möchten wir nicht verſäumen, auf zwei echt deutſche Schöpfungen hinzuweiſen, die unter der früheren Leitung natürlich überſehen wurden, denen man aber jetzt eine Heimſtätte an unſerer Bühne bereiten ſollte: Ludwig Thuilles „Lobetanz" und Friedrich Kloſes „Ilſebill". Es ſteht nicht zu befürchten, daß die Leipziger dieſe wundervoll innerlichen Werke ablehnen werden. Überhaupt iſt manches nachzuholen. So vermiſſen die Verehrer Verdis ſeit langem ſchmerzlich zwei von deſſen Meiſterwerken: „Don Carlos" und „Falſtaff". Auch dürfte die Leipziger Oper eine von den ganz wenigen Bühnen ſein, die Puccinis letzte Oper „Turandot" noch nicht gebracht hat. Man ſollte das ſchon wegen des großartigen zweiten Aktes tun. Vor allem denke man aber an Pfitzner; deſſen letzter Notruf iſt erſchütternd und beſchämend zugleich. Wir finden in der Ankündigung den „Armen Heinrich" verzeichnet; hoffentlich iſt das nur ein Anfang. Überhaupt wünſchen wir bei der Auswahl zeitgenöſſi-

scher Opernwerke der Direktion eine etwas glücklichere Hand. Wir hoffen, der „Richterin“ unseres einheimischen Komponisten Hermann Grabner recht bald zu begegnen. Einen Namen haben wir allerdings in der Ankündigung überhaupt nicht gefunden, dessen Bedeutung sich in Zukunft sicher immer mehr steigern wird: Gluck. Die seelische Haltung gerade dieses Meisters wird gerade bei der heranwachsenden Generation das größte Verständnis finden. Man denke deshalb mit an die beiden Iphigenien oder befreunde die Theaterbesucher erst einmal durch den leicht eingänglichen „Orpheus“ mit Gluck. Eine Theaterleitung, die Wagemut hat, wird freilich zur „Alceste“ greifen. Eine Gluck-Neueinstudierung kann schließlich in jeder Spielzeit mit abfallen, und eine solche überragende Erscheinung dem Volke näher zu bringen, bedeutet Dienst am deutschen Volkstum.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Köln, dessen bisheriger GMD Prof. Hermann Abendroth mit Abschluß dieses Spielsommers sein Amt als Leiter der Gürzenichkonzerte wie jenes als Direktor der Staatl. Hochschule für Musik niederlegen wird, war bemüht, Prof. Richard Trunk, den der bayerische Kultusminister Schemm mit der Nachfolgeschaft Siegmund von Hauseggers als Präsident der Akademie für Tonkunst in München beauftragt hat, an seinem Wirkungsorte zu halten, wo er nicht allein als Leiter des Kölner Männergesangvereins, sondern ebenso als hervorragender Organisator innerhalb der Rheinischen Musikschule, als Leiter einer Chormeisterklasse und als Dirigent der Konzerte der Hochschulchorklasse, als Bundeschormeister des Rheinischen Sängerbunds allseitig die größten Sympathien genießt und durch sein mannhaftes Bekenntnis zu Hitler in einer Zeit schwerster Kämpfe sich auch als Kulturpolitiker großen Ausmaßes erwiesen hat. Leider gelang es nicht, ihn als Amtsnachfolger Abendroths fester an Köln zu binden, und so wird unsere Stadt einen schweren Verlust erleiden, München aber eine Kraft gewinnen, die für sein Musikleben wie seine musikerzieherische Provinz von der weitgehendsten Bedeutung sein wird. Inzwischen sind auch hinsichtlich der Neugestaltung des Kölner Konzertlebens neue Pläne gefaßt und ein Beirat der Stadt Köln gegründet worden, der es ermöglichen wird, daß das gesamte musikalische Leben einheitlich und unter städtischer Regie weitergehalten und nach der volksverbindenden Seite hin (unter stärkster Anteilnahme der Arbeitsfront) entwickelt werde. Das Opernhaus bot als Probe einer noch möglichen stärkeren Betonung des volksverbindenden Charakters der Musik eine Freilichtaufführung der Wagnerschen „Meistersinger“ auf einer Wiese des botanischen Gartens, die am Sonnwendabend bei regster Beteiligung des Publikums und mit schönstem künstlerischen Gewinn unter Fritz Zauns Leitung vor sich ging und einen weiteren Ausbau solcher Versuche nahelegte. Mit einer sorgfältig vorbereiteten Neuinszenierung der „Tosca“ von Puccini gab die Opernintendanz eine letzte Probe vor Spielzeitschluß ihres eifrigen Strebens, auch eingängige und ihres Zuspruchs sichere Werke immer wieder neu zu gestalten. Hier stand Meinhard von Zallinger am Pulte, und in den tragenden Rollen zeigten Joh. Schocke, Ruth Jost-Arden und Emil Treskow bedeutsame Leistungen. Wilhelm Schirp und Marietheres Henderichs, sowie Josef Witt und E. Kämmel werden nunmehr unser Opernhaus verlassen, Schirp allerdings mit der Maßgabe, daß wir diesen hochbegabten, an der Musikhochschule ausgebildeten Sänger in absehbarer Zeit wieder zurückkehren sehen werden. Als wertvolle Neueinrichtung wurde an der Hochschule für Musik ein Schulungskursus geschaffen, in dessen Verlauf als hervorragender Redner der Kurator der Universität und Chefredakteur des Westdeutschen Beobachters, Dr. Peter Winkelkemper über das Wesensgefüge des Nationalsozialismus und seine Auswirkung in der Innen- und Außenpolitik sprach und seine Zuhörer, Lehrer wie Studierende, mitzureißen verstand. In Darmstadt fand die Uraufführung der Oper „Das Wahrzeichen“ von Bodo Wolf statt, worüber ein Sonderbericht zu erwarten steht. Dortmund

brachte als Geburtstagsgabe für Richard Strauß dessen zu Unrecht vernachlässigte „Electra" unter der musikalischen Leitung von Hans Trinius und der szenischen Dr. Georg Hartmanns, während in Düsseldorf die „Ariadne" und „Arabella" unter Hugo Balzer in ausgezeichneter Wiedergabe erklangen. Einen glücklichen Gedanken verfolgte der einheimische Männergesangverein „Beethoven", der an dem internationalen Gesangswettstreit in Luxemburg teilnahm und, obwohl die Veranstalter Kammermusiker und Opernsänger eigens für den Wettgesang gewonnen hatten, dennoch unter seinem Dirigenten Josef Bähr den ersten Preis mit Auszeichnung davontrug, desgleichen den 2. Preis für Vomblattsingen. Essen verspricht an Neuheiten für die kommende Spielzeit Pfitzners „Herz", Wolf-Ferraris „Vier Grobiane", Marschners „Hans Heiling", de Fallas „Dreispitz" und Atterbergs „Törichte Jungfrauen", dazu Konzertwerke von Maler, Wedig und Höller. R. Strauß wird im Dezember ein Orchesterkonzert dirigieren und an einem ihm gewidmeten Kammermusikabend teilnehmen. In Frankfurt kam Hindemiths „Antiquar" zur Uraufführung, eine Pantomime im Stile seines am gleichen Orte s. Zt. aus der Taufe gehobenen „Dämon", wobei sich Bertil Wetzelsberger um eine stilgemäße Ausdeutung verdient machte, die vor allem im Motorischen, Gespenstischen ihren Sinn zu finden hatte. Außerdem bot das Opernhaus Wagners „Ring" mit Ludwig Siewerts Bühnenbildern und von Karl Maria Zwißler musikalisch betreut. Über das mehrtägige Krefelder „Händelfest" wird ein besonderer Aufsatz berichten. Ausgehend von der Tagung der Deutschen Händelgesellschaft wurden hier unter der musikalischen Leitung Dr. Meyer-Giesows Werke des großen deutschen Meisters, darunter sein „Alexanderfest", der „Orlando furioso", dazu Telemanns bühnenwirksamer „Sokrates", Händels „Utrechter Tedeum" und vokale wie instrumentale Werke der Niederländer Schule dargeboten und ein Vortrag von Prof. Dr. Steglich (Erlangen) gab unter dem Leitwort „Nation und Welt in Händels Leben und Werk" wertvolle Aufschlüsse über das Wesen und Schaffen dieses großen deutschen Meisters. Den volkstümlichen Ausklang des Fests bot die „Wasser-" und die „Feuermusik" Händels unter freiem Himmel, wozu als chorische Beigabe aus dem Schiffe Rathgebers „Lob der edlen Musika" erklang. Mannheim erlebte die Uraufführung einer Tanzpantomime „Das bunte Abenteuer" von Hans Klaus Lange, auch dieses Werk, das den Untertitel „Die Stunde der Gehetzten" trägt, dem Reiche der Dämonik zugehörend, musikalisch allerdings mehr nach Strauß und Schreker hinweisend. In München-Gladbach hob Peter Esser mit dem Chor der Herzjesukirche die seiner Sängerschar gewidmete Messe des Kölner Kirchenkomponisten Heinrich Lemacher mit schönstem Erfolge aus der Taufe, und Wiesbaden brachte als Neuheit die im modernen Rußland spielende Oper „Nadja" von Ernst Künnecke unter Elmendorffs Stabführung zur Uraufführung, ein Werk, das von großem Können, weniger von starker Eigennatur zeugte. Als Dirigent von stärkster Begabung und reifer Gestaltungskraft erwies sich hier der unlängst zum Dirigenten der Kurkonzerte berufene Dr. Hellmuth Thierfelder, von dem das Wiesbadener Musikleben noch kräftige Anregungen zu erwarten haben wird.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Auch in Wien wurde der 70. Geburtstag von Richard Strauß festlich begangen. Furtwängler dirigierte das Strauß-Konzert der Philharmoniker; er wurde stürmisch mitgefeiert, und mit Recht, denn seine fanatische Art, die Bekenntniswerke und jugendlichen Genietaten des „Heldenlebens" und des „Don Juan" anzupacken, hob in diesen Werken gerade jene begeisternden Momente hervor, die den schon vorhandenen Beifallswillen des Zuhörers anfeuerten und das Fest erst zum Fest werden ließen. Elisabeth Schumann hatte aus dem reichen Schatz des Lyrikers Strauß Schönes und Wenigbekanntes hervorgeholt und so mitten unter die gewaltigen Orchesterekstasen, in den fein instrumentierten, geistvoll-

zarten Liedern auch die intimeren Saiten angeſchlagen. — Oswald Kabaſta hatte ſich für die Feſtaufführung der „Ravag" die „Alpenſinfonie" ausgeſucht, jenes Werk, das, mit allen Derbheiten und Unglaubwürdigkeiten (dürfen wir nicht ſagen: Unechtheiten?) ſeines gröberen Naturalismus behaftet, doch alle Bewunderung einer virtuoſen Künſtlerſchaft herausfordert; in Kabaſtas gewohnt klarer Interpretation wirkten ſich dieſe zu Vorzügen gewordenen Eigentümlichkeiten eindringlich aus. — Ein drittes Straußkonzert leitete Sidney Beer an der Spitze des Orcheſters der „Wiener Sinfoniker"; auch hier verſchönte Frau Schumann den Abend durch Liedervorträge; im Panathenäenzug ſpielte Wittgenſtein den Klavierpart, im „Don Quichote" Richard Krotſchak das Celloſolo.

Die „Wiener Feſtwochen" ſind nun zu einer jährlich wiederkehrenden Inſtitution geworden: ihren beſonderen Reiz erhalten ſie dadurch, daß die Konzerte als Serenaden auf dem ſtilvollen ruhigen Joſefsplatz ſtattfinden, deſſen Raumausbau dem Klang der Muſik eine ſchön tragende akuſtiſche Wirkung und Weichheit ſichert, die den orcheſtralen Stücken ebenſo wie den Chören vorzüglich zuſtatten kommt.

Auch im Burghof von Kreuzenſtein, das von Wien in kurzer, erfriſchender Wagenfahrt zu erreichen iſt, muſiziert es ſich gut; das zeigte ſich bei einer „Hiſtoriſchen Serenade", die die Wiener Kammerſingvereinigung zuſammen mit dem Wiener Trompeterchor unter der Leitung von Hans Heinz Scholtys veranſtaltete: dabei kamen kernige alte Stücke von Laſſo, Praetorius, Suſato, Arnold von Bruck, Sixtus Dietrich und Stephan Zierler zu Gehör; ſie erweckten den Wunſch, daß ſolche Juwelen einer alten koſtbaren Kunſt in Wien doch nicht immer bloß auf einmalige Gelegenheitsaufführungen beſchränkt bleiben mögen. Die Ausführenden, an der Orgel unterſtützt von Karl Pilß, taten ihr Beſtes; einleitende Worte ſprach orientierend und klug Dr. Nowak vom Muſikhiſtoriſchen Inſtitut der Univerſität.

Mit der ſteigenden Not beim öffentlichen Muſizieren in den großen Konzertſälen gewinnen die Kirchenkonzerte immer mehr an Beliebtheit und Qualitätswert. Walter Pach, Organiſt an der Votivkirche, brachte neben Bach und Reger eine tüchtige Neuheit, Präludium und Fuge von Hilda Daninger und ein ebenſo betiteltes Werk von Armin Kaſpar Hochſtetter, der in Wien bereits früher eine Talentprobe (in einem der Reichweinſchen Orcheſterkonzerte) mit einem Stück für Streichorcheſter und Sologeige abgelegt hatte. Er erbrachte auch hier wiederum den Nachweis einer beachtenswerten Begabung. — Ein Abend mit Bach'ſchen Kantaten, den Franz Burkhart in der Michaelerkirche mit bewährten Soliſten (Erika Rokyta, Gertrud Pichler und Elemer von John) gab, muß gleichfalls anerkennend genannt werden. — Vera de Villiers, eine Sängerin von guten Qualitäten und ausdruckskräftiger ſchöner Altſtimme, ſingt Lieder von Joſeph Marx und findet damit noch mehr unſeren Beifall als wenn ſie Schubert ſingt; und Marx, der ſelbſt am Flügel begleitete, konnte hier wieder, was zu ſelten vorkommt, weniger Bekanntes aus ſeinem reichen und abwechſlungsvollen Liedſchaffen vorführen. — Maria Reining, leider nicht mehr Mitglied der Wiener Staatsoper, erfreute die vielen ihr dennoch treu gebliebenen Anhänger durch eine freilich etwas bunte, aber dem leichtbeſchwingten freudigen Charakter ihrer Vortragskunſt gut liegende Folge von Liedern aus Opern und Operetten. — Duſolina Giannini ſetzte ihr erfolgreiches Gaſtſpiel an der Oper fort; auch als Aida, Butterfly und beſonders als Carmen wirkt ſie bezaubernd und echt, denn ſie iſt eine Perſönlichkeit in der Geſamterſcheinung, im Geſanglichen wie im geſtaltenden Spiel. Auch im Konzertſaal muß man in gleicher Weiſe die keuſche Delikateſſe im Vortrag einfacher Volkslieder bewundern wie ihre bewußt formende Geſtaltung im Aufbauen großer italieniſcher Arien. Abhold aller Tonverſchwendung erringt ſie doch größte Wirkungen eben durch weiſe Sparſamkeit, die ihren Stimmitteln ſtets noch die Möglichkeit ſtarker Steigerungen offen läßt. — Marie Jeritza, die meiſt dann erſt wieder zu uns kommt, wenn die amerikaniſche Saiſon ſie nicht mehr lockt, verfehlt noch immer ihre Senſationswirkung nicht; dazu ſind Temperament und Theaterblut noch immer zu mächtig in ihr. Nur mit dem eigentlichen Singen . . .

Auch in der Staatsoper wurde der 70. Geburtstag von Richard Strauß nach Gebühr gefeiert, bilden doch seine Werke mit Recht einen Grundstock des Spielplans, und so wurde der Zyklus (der den „Rosenkavalier", die „Frau ohne Schatten", die „Aegyptische Helena", „Arabella" und „Elektra" umfaßte), ohne daß man auf Neustudierung besondre Mühe zu verwenden brauchte, von selbst zum Fest. Clemens Krauß steht zu diesen Werken in dem persönlichen Verhältnis absoluter Bejahung, und so kommt sein Bekennereifer ihrer Wiedergabe in jeder einzelnen Aufführung besonders zugute. Es ist gewiß nur zu loben, daß die Wiener Staatsoper Richard Strauß gegenüber alle Pflichten der Dankbarkeit und Ehrung mit Wärme und Eifer erfüllt. Leider tut sie das nicht auch anderen, gleichberechtigten zeitgenössischen Schöpfergeistern gegenüber. Mit aufrichtigem Bedauern müssen wir wieder einmal feststellen, daß sie sich da trotz aller Bitten und Beschwerden schwerer Vernachlässigungen schuldig macht. Ihre eigene Stellung als deutsches Kunstinstitut und die eigene künstlerische Höhe müßten es ihr zur unabweislichen Pflicht machen, das große musikdramatische Schaffen Hans Pfitzners nicht so offensichtlich hintanzusetzen, wie sie es tatsächlich seit Jahren tut. Hier ist einmal eine reinliche Scheidung der Pflichtbegriffe nötig. Es wäre eine zu bequeme Ausflucht, sich bei der absichtlichen Nichtbeachtung eines der größten deutschen Musikdramatiker unserer Tage etwa auf Pfitzners vorjährige Absage bei den Salzburger Festspielen berufen zu wollen: denn selbst wenn diese Absage in politischen Kreisen verstimmt haben mag, hätte sie rein künstlerische Naturen niemals hindern dürfen, dennoch für den Schöpfergeist Pfitzners einzutreten; hatte doch sogar die vorsichtige „Ravag" — ein nicht hoch genug anzuschlagendes persönliches Verdienst Oswald Kabastas — einen eigenen Pfitznerabend zu geben „gewagt". Die Staatsoper aber, die noch unter der Direktion Schalk jährlich wenigstens zweimal den „Palestrina" herausbrachte und mit dem „Herz" einen unstreitig großen künstlerischen und auch äußerlich einen wirklichen Theatererfolg hatte, denkt gar nicht mehr daran, diese Werke auch nur einmal im Jahr wieder aufleben zu lassen. Allerdings hängt damit eine andere Frage zusammen: nämlich die noch immer ungelöste Wiener Dirigentenfrage! Wer soll bei uns Pfitzner dirigieren? Aber selbst wenn Clemens Krauß es für seine Person nicht will und ein Anderer es nicht kann, — an Gastdirigenten hatte die Staatsoper in dieser Spielzeit ja nicht gerade gespart, — warum ließ sie sich also nicht für den „Palestrina" einen solchen kommen? Warum hatte sie nicht Bruno Walter anläßlich seines ausgiebigen Gastdirigierens dazu verhalten, der doch früher sich immer und mit Eifer und Erfolg für Pfitzner eingesetzt hatte? —

Eine Richard Straußfeier im kleineren Rahmen sei erwähnt, die die überaus rührige Wiener Akademische Mozartgemeinde veranstaltet hatte; dabei sangen u. a. die Opernsängerinnen Marie Petzlbauer und Berta Geller das schöne Duett aus dem I. Akt der „Arabella", Karl von Baltz spielte mit Walter Kerschbaumer die Geigensonate, und Wilhelm Jerger führte mit Mitgliedern des philharmonischen Orchester ganz vorzüglich die Serenade für 13 Blasinstrumente auf. Die vornehme Veranstaltung beweist aufs Neue, wie wichtig derlei „kleine Konzerte" in dem bei uns so stark eingeschränkten Konzertbetrieb geworden sind. Der genannten Akademischen Mozartgemeinde verdanken wir übrigens auch lichtvolle neue Erläuterungen zum Text der „Zauberflöte" durch einen Vortrag von Carl Maria Haslbruner, der darin Zusammenhänge und Beziehungen zur Zeitgeschichte sowie zu den Persönlichkeiten des josephinischen Wien aufdeckte.

In den Rahmen meines Berichtes gehört es schließlich auch, der Bestrebungen zu gedenken die auf die Rettung der ausübenden Musiker vor den Nachteilen der mechanischen Musik, wie sie Schallplatte, Rundfunk und Film mit sich bringen müssen, bedacht sind und den Kampf gegen die Auswüchse dieses mechanischen Musizierens aufnehmen. Von der Genossenschaft der Blas- und Saiteninstrumentenmacher Wiens geht der Kampf um die Rettung bedrohter Existenzen unter den Instrumentenmachern und unter den ausübenden Musikern aus, deren katastrophale Lage in einer gedruckten von Dr. Franz Thomastik verfaßten Denkschrift dargelegt wurde, die uns gleichsam von den an sich begrüßenswerten technischen Vervoll-

kommnungen die Kehrſeite zeigt: Es wird darin beredte Klage geführt über das, was wir bei fortgeſetzter Mechaniſierung der Vermittlung künſtleriſcher Genüſſe zu verlieren im Begriffe ſind. Das Darniederliegen des Konzertlebens, das Anwachſen der Zahl ſtellenloſer Muſiker, die Verödung der Muſiklehranſtalten, das traurige Bild der die Straßen der Städte durchziehenden, auf beſcheidenſte Unterſtützung harrenden Muſikbefähigten, das alles ſind Anzeichen eines beginnenden Muſikerelends, das ernſte Beachtung verdient. Die Rettung davor ſcheint uns freilich nicht darin zu liegen, daß man etwa verſuchen ſolle, die unleugbaren Fortſchritte in der techniſchen Vollendung der Wiedergabe zu hemmen, ſondern nur in einer ausgiebigen Gegenmaßnahme zugunſten der lebendigen Muſikübung. Es gilt nicht, Maſchinen zu zerſchlagen, ſondern den Sinn für die Vorzüge lebendigen Muſizierens und Muſikgenießens zu ſchärfen und das Bedürfnis danach wieder zu beleben; dann werden neben Rundfunk, Film und Schallplatte auch die Muſiker und Inſtrumentenmacher wieder zu leben haben. Wir kommen auf die im Zuge dieſer begrüßenswerten Aktion geplanten Unternehmungen nächſtens nochmals zurück.

MUSIK IM RUNDFUNK

Fluidum übers Mikrophon?

Von Wolfgang v. Bartels, München.

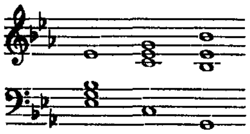
Intermezzo. All die Monate haben wir uns mehr mit äußeren, dann auch mit inneren Organiſationsfragen des weitſpannenden Komplexes „Rundfunk" zu beſchäftigen gehabt. Haben heißen Herzens mitzuhelfen verſucht, die Wege zum reibungsloſen und befriedigenden Ablauf der Sendungen zu finden, zu ebnen. Haben verſucht, neue Wege zu weiſen. Im Verlaufe dieſer (kritiſchen) Arbeit, die ja das Endergebnis eines recht intenſiven Abhördienſtes darſtellt, haben wir — doch wohl in etwas größerem Umfange als mancher der Millionen Funkhörer! — Abhörerfahrungen geſammelt, die vielleicht manche Anregung in ſich bargen. Beim Sichten der beigebrachten Ergebniſſe nun taucht immer wieder eine Erſcheinung auf, die in den Kreis der rein materiellen Fragen des Rundfunks nicht ſo recht paſſen wollte; ſcheinbar deren Geſetzen zuwider läuft und a priori doch mitbeſtimmend mit ihnen verbunden iſt.

Der Begriff des Fluidums im Leben, alſo auch im Funk.

Sich mit dieſem Begriffe auseinanderzuſetzen, dürfte auch inſofern nützlich ſein, als er ein häufig in die Debatte geworfenes Argument der Rundfunkgegner iſt. Sie wollen den Begriff des Fluidums übers Mikrophon nicht wahr haben; denn es ſpukt in ihren Köpfen noch immer die widerborſtige Unſinnigkeit der „Konſervenkunſt"! Demgegenüber wollen wir klarzulegen verſuchen: Iſt das Fluidum auch über das Mikrophon, alſo über alle techniſch durchorganiſierte Maſchinerie hinweg überhaupt ſpürbar? Oder aber ſteht die Maſchine, die Wort und Ton vom Senderaum aus an den Funkhörer weiterzuleiten hat, der tatſächlichen Endwirkung von Wort und Ton dermaßen im Wege, daß de facto Wort und Ton, mit ihnen der mitſchwingende Unterton — er gibt ja erſt die gewünſchte, erhoffte, zu fordernde, grundlegende Bedeutung— in ihrem urſprünglichen Sinne umgemodelt, umgefärbt, verzerrt, alſo verfälſcht werden. In dieſem Falle alſo hätten die Funkgegner mit ihrer ſpöttiſch negierenden Argumentation „Konſervenkunſt" recht; ſie bekäme ſinnfällige Berechtigungsdeutung!

Was iſt Fluidum? Im Leben; alſo auch im Rundfunk. Die ſeeliſche Kraft einer Perſönlichkeit. Sie geht dank deren Überzeugungsintenſivität vielfältig auf die Umwelt über. Zur Verdeutlichung zuerſt ein Weltenraumbeiſpiel: die Sonne. Von ihr gehen Strahlen aus. Im Sektor „Erde" trifft nun ein jeder dieſer Strahlen auf Menſchen. Ein jeder Menſch, der im Sonnenglanz ſteht, hat alſo teil am Strahl der Sonne. Hat alſo auch teil an der Sonne ſelbſt. Im guten wie im ſchlechten Sinne. In nuce nun erleben wir genau denſelben Vorgang beim Ausſtrahlen menſchlichen Fluidums. Zu weit hiebei würde der Gedanken-

gang führen, wollte man die Unterſcheidung „unbewußt" (Fluidum) und „bewußt" (Suggeſtion) in die Unterſuchung einbeziehen. Tagtäglich nun empfinden wir im gewöhnlichen Leben jene unerklärliche Kraft, die in uns beim Zuſammenſein mit anderen Menſchen unſere ſeeliſche „Empfangsſtation" in Sympathie und Antipathie teilt. Es iſt das auf uns prallende Fluidum des Anderen. Wie im Leben auch in der Kunſt. Und da ſtoßen wir auf ſeltſame Dinge. Wie kommt es zum Beiſpiel, daß der Satz, das Wort eines Dichters, eines Staatsmannes, kurz einer in ihrem tatſächlichen Werte wirkenden Perſönlichkeit uns ungleich ſtärker trifft, packt als derſelbe Satz, dasſelbe Wort (ſie ſind aus genau denſelben, äußerlichen Mitteln zuſammengeſetzt!) im Gedankengange, aus dem Munde eines Menſchen, der eine geiſtige Null iſt; der uns nicht intereſſiert? Wie kommt es, daß eine Notenfolge, die zeitbedingt vielleicht ſogar nur Floskel iſt, von Bach, Haydn, Mozart, von Beethoven oder Wagner uns aber zutiefſt erſchüttert, während genau dieſelbe Notenfolge, etwa von Kalkbrenner oder irgendeinem unwichtigen Menſchen „komponiert", uns völlig kalt läßt; ſogar abſtößt? Wir erinnern an die Anfangsakkorde der „Zauberflöte". Dieſe Notenfolge



iſt tauſendfach ſchon vor Mozart und nach Mozart hingeſchrieben worden. Und doch wecken dieſe drei Akkorde in uns den Begriff: „Zauberflöte"!

Wie iſt dieſes Phänomen zu erklären? Es iſt die Macht der Perſönlichkeit. Es iſt die Macht einer Willensintenſivierung, die nicht nur zu Lebzeiten eben dieſer Perſönlichkeit im Umkreiſe wirkt, ſondern die über die Jahrhunderte, Jahrtauſende hinweg lebendig bleibt, ewig beſteht. Die ſogar über das gedruckte Notenbild hinaus (alſo nicht nur das geſchriebene Manuſkript) ihre Zauberwirkung ausübt. Es iſt der Geiſt, der durch des Künſtlers Seele ſpricht, tönt; weiterwirkt über die Generationen hinweg. Je intenſiver dieſer Geiſt durch die Mittlung der künſtleriſchen Perſönlichkeit ſtrahlt, deſto größer das Kunſtwerk. Der Geiſt zwingt den ihn empfangenden Menſchen dazu, ihn anzunehmen, ihn aufzunehmen; die Sympathie ihm ſchrankenlos und ohne Hemmung zu öffnen. Die Stärke des Geiſtes ergreift (im doppelten Sinne des Wortes!) den Menſchen. Das Fluidum des Schöpfers trifft den Menſchen. Hat ihn.

Man möge welches Kunſtwerk man wolle nehmen: die Odyſſee Homers, Dantes Göttliche Komödie, die Edda; griechiſche, ägyptiſche Bildkunſt; deutſche Gotik des Naumburger, des Bamberger Domes; Shakeſpeare, Goethe oder Eichendorff; Paleſtrina, unſere klaſſiſchen Heroen oder Bruckner: überall zwingt uns der Geiſt zur Folge; zwingt uns der Geiſt in ſeinen Bann, ſelbſt dann, wenn wir von dem Leben dieſes ſchöpferiſchen Menſchen, dem der Geiſt die Hand geführt, nichts, nicht einmal mehr den Namen wiſſen! Das Fluidum der ſchöpferiſchen Kraft iſt ewig.

Noch anſchaulich greifbarer wird der Begriff „Fluidum" in der Betrachtung des Menſchen, der tatſächlich anderen Menſchen gegenüberſteht. Wir greifen aus der Fülle der Geſichte den „Redner" heraus. Den Redner in einer Maſſenverſammlung. Wer Maſſenverſammlungen mitgemacht hat, alſo Teil der Maſſe war, wird am eigenen Leibe verſpürt haben, welche Wirkung der Redner auf ihn ausübt. Iſt deſſen Fluidum ſtark und überzeugend, zugleich ungeſtört durch irgendwelche Hemmungen äußerlicher Natur, ſo wird unweigerlich das ausſtrahlende Fluidum von jedem, noch ſo kleinen Teil der ihm gegenüberſtehenden Maſſe Beſitz ergreifen. Wird modeln, wird die vielleicht konträre Meinung des Andern zerſchmettern, ins Nichts auflöſen; wird in den Himmel heben, in die Hölle hinabſtoßen können. Wird letzten Endes in gutem wie ſchädlichem Sinne die Maſſe beherrſchen. Wird dieſe Maſſe ſo beherrſchen, daß ſie ſich eins fühlt mit dem Geiſte des Redners, mit dem Redner ſelbſt. Sieg alſo wiederum der Überzeugungskraft durch Geiſt und Fluidum! Hier ſchon können wir vor-

wegnehmen, was wir unter Beweis zu stellen haben. Die großen politischen Veranstaltungen, die großen politischen Reden, vor allem die unsres Volkskanzlers, wurden in ihrer überwältigenden Wirkung durch die Übertragung niemals beeinträchtigt, niemals abgeschwächt. Im Gegenteil. Ihre Durchschlagskraft erfuhr ungeahnte Erhöhung, Vertiefung zugleich, weil der Funkhörer, nur an den tatsächlichen Höreindruck gebunden, konzentriert und durch keinerlei visuelle Äußerlichkeit abgelenkt, den Gedankengängen aufgeschlossen zu folgen vermochte. Beigefügt werden darf, daß rein übertragungstechnisch größtmöglichste Sorgfalt auf störungsfreien Empfang verwendet wurde. Das Fluidum des Redners konnte sich also völlig frei entfalten, konnte völlig ungehemmt bis in die letzte Hütte dringen.

In die Reihe der Beispiele, die wir zur Verdeutlichung des Begriffs „Fluidum" im (künstlerisch bedingten) Leben heranziehen, gehört unbedingt auch der reproduzierende Mensch des Theaters, des Konzertsaals. Es ergibt sich hiebei eine wichtige Differenzierung insoferne, als mit der lebendigen Reproduktion eines Kunstwerkes sowohl des ursprünglichen Schöpfers wie des nachschöpferischen Gestalters Fluida uns in ihren Bann zu ziehen haben. Und zwar in dem ein und demselben Momente der Reproduktion. Auch hier der Kampf um die Seele, das Gemüt des „Empfängers". Der Kampf im Aufzwingen künstlerischen Willens. Das „Gegenüber" ist zu packen, zu begeistern; zu erschüttern, zu überzeugen, — zu besitzen mit der elementar vorbrechenden, unwiderstehlichen Kraft des Gestaltens, die wiederum ihre Wurzeln so tief in die schöpferische Kraft des Kunstwerkes getrieben hat, daß aus Zwei Eins geworden ist. Des reproduzierenden Menschen Fluidum hat sich mit dem zu gestaltenden Kunstwerk zu identifizieren. Denn anders zersplittert rettungslos die endgültige Wirkung in ihrer erwartend geforderten Einheit.

Es würde zu weit führen, wollte man nun auch die Empfänglichkeit der Masse oder des Einzelnen mit in die Untersuchung einbeziehen. Es möge genügen, den Begriff des „Fluidums", also die Willensstärke, die Überzeugungskraft des „Angreifers" in großen Zügen wenigstens zu fixieren und in den Kreis der Betrachtung zu stellen. Ebenso wenig sind die Grenzen „Bewußt" — „Unbewußt" gezogen worden. Auch ist näher nicht umrissen worden, was „gut", was „schlecht" in der tatsächlichen Wirkung des Fluidums beschlossen liegt. Wir wollten nur an einer Auswahl lebendiger Beispiele aufzeigen, daß der Begriff des „Fluidums" eine Kraft in sich birgt, die unfaßbar, die nicht zu messen, zu ermessen ist; daß die Wirkung des Fluidums in die Unendlichkeit geht, ebenso aber im tatsächlichen Zeitmoment zupacken kann. Also immanent da ist. Sich äußert durch die (doch meist intuitive) Überzeugungskraft der Persönlichkeit!

Diese wenigen nicht wahllos, sondern als Typen aus dem „Leben" herausgegriffenen Beispiele umreißen zur Genüge den Begriff des „Fluidums": Weltenraum; Schöpfer; Mensch zu Mensch; Reproduktion. Man wird zugeben müssen daß es ein Gebiet ist, das in so ungeheuren, überhaupt nicht vorstellbarem Ausmaße unser gesamtes Leben, unsere gesamte Kultur beherrscht, daß an eine Abgrenzung, daß an einen erschöpfenden Überblick der im Begriffe „Fluidum" lagernden Möglichkeiten und deren Zielsetzung im Kraftraume gar nicht gedacht werden kann. Wir müssen uns — dem Himmel sei Dank — bescheiden, um die Tatsache zu wissen.

Und da vermeinen nun gar manche der Menschlein, daß noch so peinlich genau gearbeitete Eisen- und Glaskonstruktionen, Maschine genannt, eine Barriere zwischen Fluidum und hörendem Menschen aufrichten könne! Daß also eine, von Menschenhand gebaute und in Betrieb gesetzte Maschinerie die Echtheit des Fluidums zunichte machen, sogar umfälschen könne in seelenlos mechanisch übertragendes, mehr oder minder wohltönendes Geräusch. Weit gefehlt. Das Fluidum geht durch die Maschine hindurch. Überspringt souverän den Raum. Und ist am Kopfhörer oder am Lautsprecher genau so da, wie es von den sendenden Menschen aus an das Mikrophon herangetragen wurde. Die Erfahrungen, die der berufsmäßige Hörer — er möge im Funkhaus selbst Abhörtechniker oder außerhalb des Funkhauses „nur" Kritiker sein! — tagtäglich an seinen Abhörergebnissen

macht, beweisen klipp und klar, daß die Tatsache des Fluidums im Rundfunk nicht negiert werden kann; daß damit der beliebte, gar so bequeme Ausdruck von der „Funkkonserve" als barer Unsinn in das Reich utopischer Fabel verwiesen werden muß. Grundlegender Irrtum also ist, wenn Unverstand meint, das Abhörergebnis sei durch die Tatsache der Sendungs- oder Übertragungsmaschinerie ein völlig ander Ding als die geistige Arbeitsleistung des sendenden Menschen.

Selbstverständlich müssen technische Unzulänglichkeiten noch mit in Kauf genommen werden: materiell auftretende Störungen wie Gewitter, Scheppern oder Schlechtfunktionieren der Apparatur können ja nur zeitweilig empfangsschädigend auftreten. In unserem Untersuchungsfalle muß der Idealklang vorangestellt werden. Ist uns das Glück, störungsfreien Empfang zu haben, so wird uns das Fluidum aus dem Senderaum „drüben" genau so beeindrucken (in gutem wie in schlechtem Sinne) als wenn wir im Raume selbst säßen. Weitergehend sogar: die Übertragungsmaschinerie, vor allem das Mikrophon sind heute technisch schon so durchgearbeitet, daß bei feinfühliger Hörgewöhnung der Funkhörer sehr viel schärfer, rücksichtsloser, eindeutig klarer und ungeschminkter den tatsächlichen Höreindruck herangeschafft bekommt, als wenn der Hörer wirklich im Senderaum oder neben dem Funkreporter im Freien stehen würde. Nicht außer acht gelassen werden darf, daß der Funkhörer bei sich zu Hause, im stillen Kämmerlein sehr viel konzentrischer die Sendewirkung entgegennehmen kann, weil im Idealfalle den Hörempfang störende Ablenkungsmomente weniger in Erscheinung treten.

Wir wollen nun am „lebendigen Beispiel" wiederum zur Versinnbildlichung des Fluidums über den Rundfunk einige unserer Erfahrungen sprechen lassen, die wir in jahrelanger Abhörarbeit und damit positiv gewonnener Abhörtechnik machen konnte. Diese Erfahrungen werden sich mit denen eines jeden Funkhörers decken, der einigermaßen nur intensiv die Sendungen entgegennimmt, abhörtechnisch also beeindruckt wird. Aus diesen Erfahrungen heraus werden sich nicht nur für den Funkhörer, sondern vielmehr auch für den „sendenden" Menschen einige nicht zu unterschätzende Anregungen, Folgerungen, zugleich aber auch — Warnungen ergeben können. Der Wille zum Bessermachen möge dadurch gestärkt werden.

Der Ansager: Sehr viel intensiver, als man sich landläufig zurechtlegt, führt uns der Ansager an die abzuhörenden Geschehnisse heran. Ohne daß wir uns besondere Gedanken darüber machen, beeindruckt uns die Ansage zwangsläufig. Wir sind innerhalb „unsres" Senders so sehr gewöhnt an den wohlvertrauten Stimmklang „unserer" Ansager, daß wir nicht nur für den Augenblick stutzig, sondern weiterwirkend unbedingt aus der (gedanklichen) Bahn geworfen werden, wenn plötzlich ein fremder, uns unbekannter Ansager von „unserm" Sender aus spricht. Was ist los?? Dieser Gedankengang wird in so und so vielen Fällen unsere konzentrierte Aufnahmefähigkeit für die angekündigte Sendung nachhaltig beeinflussen, wenn nicht sogar abschwächen. Köstliches, eigentlich des Humors nicht entbehrendes Beispiel war die damalige Tragikomödie mit dem Leipziger Ansager, dessen Dialekt in der verflossenen Sendergruppe München-Leipzig-Breslau nun einmal keine Gnade vor den bayerischen Ohren fand; ressentimentsbelastend wirkte, obwohl der Leipziger wahrhaftig nichts dafür konnte. Zugegeben, daß diese doch wohl ein wenig willkürlich zusammengewürfelte Sendergruppe Südost in ihrer sicher gutgemeinten Tätigkeit von den Hörern aber von vornehinein mit gemischten Gefühlen nicht gerade liebevoll begutachtet wurde. Diesen ressentimentsbelasteten passiven Widerstand konnte nun die Stimme nicht brechen. Man möchte behaupten, daß in diesem Falle das widerstrebende Fluidum der Hörer stärker war als die tatsächliche Überzeugungskraft des Ansagers. Für den Leipziger Sendekreis ist die Leipziger (sie braucht nicht einmal dialektgefärbt zu sein!) Ansagetätigkeit durchaus am Platz, verfehlte aber die Wirkung auf uns „böse" Bayern, weil unser, irgendwie aus dem Gleichgewicht geworfener „guter" Wille nicht funktionieren wollte.

Der dem Hörer vertraute Klang der ansagenden Stimme leitet unmerklich sympathisch an die Sendung heran. Jedes „Verheddern" des Ansagers schreckt auch den Hörer für den

Moment; zwingt ihn ſich neu zu orientieren, ſich neu zu konzentrieren. Das alſo nicht konzentriert auf den Hörer prallende Fluidum des Anſagers (der nach der Schreckwirkung des „Verhedderns" ſich wieder zuſammenreißen muß) zerſplittert auch den Kern unſerer Konzentration in zwangsläufige Unachtſamkeit.

Mit welch überzeugender Liebenswürdigkeit muß weiterhin der Anſager die Werbenachrichten der Reichspoſtreklame durchſprechen! Denn ſonſt laufen all die angeprieſenen, ach! ſo einzigartig billigen Schönheiten völlig wirkungslos an uns vorbei! Es muß alſo der Anſager, man möchte ſagen, ſo viel ſchauſpieleriſche Überzeugungskraft auf den Hörer loslaſſen, daß faktiſch der Werbeſinn der Reklame geldlich poſitiv zu wertenden Erfolg hat. Dieſe ſimpelſten Beiſpiele mögen genügen. Eine weitere nicht unintereſſante Beobachtung: Wie ſehr wird mancher Hörer (meiſt in negativem Sinne) beeindruckt durch die geſpreizt-ſchmalzige, ſogar ſervile Anſage, die das Erſcheinen prominenter Perſönlichkeiten der Politik, des Sports, der Kunſt ankündigt. Der unſachliche Ton dieſer Art von Anſage iſt inſoferne nicht am Platz, weil die Phantaſie des Hörers durch den unechten, unnatürlichen Unterton beeinflußt und — abgelenkt wird. Je natürlicher alſo, je einfacher die Anſage, deſto wirkſamer wird ſie den Hörer packen können. Und — Vorſicht in der Tonfärbung!

D e r F u n k r e p o r t e r: Mit unerhörter Wucht iſt dem Hörer ein Bild des Geſchehens einzuprägen. Die Urſprünglichkeit des zu ſchildernden Momentes zwingt den Reporter zur Höchſtleiſtung ſeines Konzentrationsvermögens; zwingt ihn, ſein ganzes Können gedanklicher wie ſprachtechniſcher Arbeit einzuſetzen; zwingt ihn, den Hörer mit den erſchauten, erlebten Bildern dermaßen ſcharf zu „bombardieren", daß der Hörer durch das Fluidum des Reporters reſtlos in den Bann des Geſchehens gezogen werden muß. Beiſpiel: die Prachtreportage des Avusrennens. Hierbei iſt bemerkenswert wie einmalig dieſe Kraft uns trifft. Sie iſt nicht nachzumachen; wenn auch dieſelben (äußerlichen) Mittel zur Verfügung ſtehen. Dieſe Kraft geht ſchöpferiſch e i n m a l i g von der überzeugenden geiſtigen Stärke des betreffenden Reporters aus. Dafür die weiteren Beiſpiele des Nürburg-, des Keſſelbergrennens, deren an ſich niveauhohe Reportage doch nicht die Durchſchlagskraft der Avusrennenreportage erreichen konnte, weil das Fluidum jener Reporter eben nicht ſo ſtark war, daß es mitriß, begeiſternd überzeugte. Wahrſcheinlich wird der glatte Ablauf jener Ereigniſſe mit hineingeſpielt haben.

Sehr bewußt ſtellten wir den Anſager, den Funkreporter voran. Weil an dieſen, tagtäglich, ſtündlich uns betreuenden Perſönlichkeiten ſehr viel deutlicher als in den Spezialgebieten des Wortes, des Tones bewieſen werden kann, wie unendlich, ja lebensnotwendig (in des Wortes urſprünglichſter Bedeutung!) die Primärfunktionen des Rundfunks ſchon aufgebaut, in den tagtäglichen Betrieb eingebaut werden müſſen, ſoll von Anbeginn irgendeiner Sendung der Hörer in den Bann gezogen, am Weſen der Sendung intereſſiert werden.

Wie friſch und quicklebendig klingen in den meiſten Fällen die Sendungen, die von B a u e r n, A r b e i t e r n u n d K i n d e r n „beſpielt" werden! Warum? Weil dieſe Menſchen — ſie mögen nun „Komedi" ſpielen oder Heimatlieder ſingen, oder von dem Reporter über ihre Lebensaufgaben ausgefragt werden, oder aber die Kinder ſingen oder laſſen ſich Märchen erzählen — völlig naiv, ungekünſtelt dem Mikrophon gegenüberſtehen. Sie alle vergeſſen mit ihrem Spiel, mit ihrem Tun und Handeln die Tatſache des Mikrophons. Sie verſenken ſich unbewußt dermaßen in die ihnen geſtellte Aufgabe, daß ihr Fluidum ungleich ſtärker, ja völlig hemmungslos durch die Sendemaſchinerie hindurchgeht. Ich erinnere mich mit tiefer Bewegung eines Zwiegeſprächs Otto W. Gails mit dem orgelbauenden Michlbauern Paſteter von Arnolding. Wie dieſer, für überzüchtete Begriffe einfache, im edelſten Sinne: Bauer die von ihm ſelbſt gebaute Orgel erklärte und dann Bach und Händel ſpielte. Oder aber die köſtlich-freche Anſage des Bayeriſchen Waldlers Baumſteftenlenz, der nach dem Vortrag ſeiner Heimatlieder unbekümmert um die Wirkung den Funkhörern einige zwar gutgemeinte, gut überlegte derbe Sprüche ins Stammbuch ſpöttiſch ſchrieb. Oder man höre ſich eine Kinderſtunde an, in der die Kinder fröhlich ungebunden übers Mikrophon zu uns ins Zimmer zu ſpringen ſcheinen!

Ungleich komplizierter gelagert ſind die mikrophongebundenen Vorausſetzungen bei den *ſoliſtiſch tätigen Künſtlern des Wortes, des Tones.* Ihre (oft beobachtete) anfängliche Mikrophonſcheu kommt daher, daß ſie von Theater oder Konzertſaal her an ein tatſächlich anweſendes Publikum gewöhnt ſind. Sie laſſen ſich hier tragen vom Verbundenſein mit dieſem Publikum, laſſen ſich anfeuern von wirklichem Beifall, ſteigern ſich dadurch in Höchſtleiſtungen hinein. Im Senderaum dagegen ſind ſie auf ſich ſelbſt geſtellt, ohne den gewohnten tatſächlichen Nachhall ihrer künſtleriſchen Leiſtung ſofort zu verſpüren. Sie wiſſen nicht um die Wirkung. Wollen ſie den Funkhörer packen (und das müſſen ſie ja letzten Endes!), ſo müſſen ſie einerſeits den Unterſchied von Bühne oder Konzertſaal und Senderaum überwinden und dann doppelt konzentriert künſtleriſch ſo intenſiv geſtalten, daß ihre Kraft mit der Kraft des geſtalteten Werkes eins geworden, auf den Funkhörer überſtrömt, ihn packt.

Notwendige Klärung: Einflechtend wollen, ja müſſen wir eine vielfach verbreitete Meinung über den tatſächlichen Wert der Funkkritik ins rechte Licht rücken. Man darf beim Leſen, Verwerten einer Funkkritik niemals vergeſſen, daß die kritiſche Würdigung einer Sendung das Ergebnis eben einer ausſchließlichen Funkangelegenheit darſtellt. *Daß alſo jede Funkkritik nur vom Funkſtandpunkt aus gewertet werden darf.* Man iſt nur zu leicht geneigt, zu vergeſſen, daß vor allem bei jeglicher Art ſoliſtiſcher Leiſtung der Funktechniker, der Tonmeiſter ein gewichtig Wort mitzureden hat. Der tatſächliche Ton einer Sängerin, eines Inſtrumentaliſten, eines Sprechers, gar eines ganzen Orcheſters kann in Stärkegraden abgeſtimmt, nach der Lautfarbe reguliert werden. Es kann z. B. der Soliſt einer Sendung in Wirklichkeit einen kleinen Ton haben. Der Abhörtechniker dreht je nach Feingefühl am Knopfe; ſchon iſt dieſer an ſich kleine Ton verſtärkt, wird vergrößert übers Mikrophon klingen. Es kann alſo geſchehen, daß dann der Funkkritiker funkiſch richtig über den ſo entſtandenen Stärkegrad eines Tons berichtet, während in der Wirklichkeit dieſer Stärkegrad ganz anders, vielleicht gar nicht da iſt. Funkkritik darf alſo nur vom Standpunkt rein funkiſcher Wirkſamkeit eingeſchätzt werden. Die Feſtſtellung dieſer Tatſache bezieht ſich — auch dieſes ſei nachdrücklich betont — *nur* auf die äußere (äußerliche) *Quantität* des übers Mikrophon beim Empfänger angelangten Tonſtromes! Das Fluidum des ſendenden Menſchen wird dadurch nicht berührt. Denn das Fluidum iſt, wie wir klarzulegen verſuchten, im Geiſte, in der Seele verankert, iſt alſo die Stärke (oder die Schwäche!) dieſes Geiſtes; iſt ſeine Intenſivierung. Man möge alſo die immanente *Qualität des Fluidums* nicht mit der *Quantität der Tonſtärke* verquicken!!

Abſchließen wollen wir die Reihe der grundlegenden Beiſpiele mit der ſinnfälligſten, darum (läßt man ſich das Wunder durch den Kopf gehen!) unbegreiflichſten Emanation des Fluidums: die Leiſtung des *Orcheſterdirigenten. Man ſieht ihn nicht, man hört ihn nicht.* Und doch erreicht uns ſein Fühlen, ſein Denken. Er hat, eins geworden mit dem zu geſtaltenden Werke, ſeinen künſtleriſchen Willen erſt dem Orcheſter vielfältig aufzuzwingen, das dieſen Willen dann geſchloſſen und eindeutig in die hörwirkliche Tat umſetzt. Wir ſind von der eins gewordenen Werkverbundenheit eines Orcheſterdirigenten erſchüttert oder entzückt, ſpüren aber ebenſo peinlich genau die Diskrepanz zwiſchen Werk und deſſen Deuter, wenn irgendein Stück lieblos „heruntergepinſelt" wird. Was „manchmal" vorkommen ſoll! Nun denn: Wir müßten Beweis um Beweis wiederholen, wollten wir das vom Orcheſterleiter ausgehende Fluidum begründen.

Welche Folgerungen nun ſind aus all dieſen, wenn auch nur ſummariſch beigebrachten Beobachtungen und deren Darlegung zu ziehen? *Für die Sender! Für den Funkhörer!* Unbedingte Konzentration bis in die kleinſte Einzelheit wird nach wie vor im Anbeginn jeglicher Sendetätigkeit ſtehen müſſen. Die Wege des, zugegeben, zermürbenden alltäglichen Betriebs müſſen peinlich ſauber gehalten werden von aller Nachläſſigkeit des Fühlens, des Denkens. Genau ſo ſauber wie die komplizierten Maſchinenanlagen, die der Sendung dienen. Ein jeder, der funkiſch zu tun hat, ſei ſich ſtets bewußt, daß immer nur die höchſte,

geſpannteſte Zuſammenfaſſung ſeiner geiſtigen wie arbeitstechniſchen Kräfte imſtande iſt, die erwünſchte Wirkung reſtlos zu erzielen. Genau wie im Leben. Rückſichtslos, peinlich genau geht jedes Fluidum, ob gut oder ſchlecht, übers Mikrophon an den Hörer. Und der Knopf des Abſchalters am Empfangsapparate iſt ein gefährlich Ding — auch wenn man davon nicht weiß!! Kategoriſch verlangen Durchſchlagskraft und Übertragungsſchärfe des Fluidums auf allen Gebieten der Sendungen ſchönſte, ſauberſte Arbeit an Konzentration und Können. Nicht außer acht gelaſſen auch werden ſoll die feinfühligſt zu handhabende Vorbereitung der tagtäglichen Programmwahl. Sie hilft mit, den Weg der Spitzenleiſtung zu ebnen. Und der Spitzenleiſtung (auch der an ſich unſcheinbarſten Sendungen) muß immer das Hauptaugenmerk aller im Sendehaus Tätigen gelten. Sie mögen Künſtler oder Techniker oder führende Befehlsſtelle ſein.

Und für den Funkhörer: er möge nicht immer und einzig und allein den Rundfunk als Surrogat betrachten! Denn der Rundfunk vermittelt das Leben. Iſt in dieſem Sinne Leben! Iſt nicht nur Surrogat irgendwelcher Wunſchträume — ſie mögen beſtimmend von der Politik herkommen, oder in den öden Ebenen eines Maſſenamüſements oder im ſtillen Tal erhofften, erfüllten Kulturbewußtſeins gewachſen ſein. Der Funkhörer ſei ſich bewußt, daß auch über den Rundfunk eine ungeheure Energie kraftſtrotzend ſtrahlt, die (im Idealfalle) mit jeder Sendung den Funkhörer trifft.

Und noch eines: Sollte das Fluidum, das aus dieſen Zeilen zum Leſer ſpricht, richtig und recht geleitet ſein, ſo wird vielleicht doch Mancher manche Anregung daraus haben ſchöpfen können. Quod erat demonstrandum.

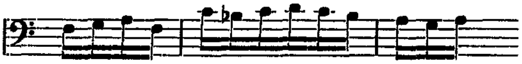
MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

von Bruno Wamsler, Lauſcha/Th.

Aus den im Maiheft genannten Silben waren folgende Worte zu bilden:

1. **Fuentes**, 2. **Gambe**, 3. **Armin Knab**, 4. **Farina**, 5. **Clavis**, 6. **Bomhart**, 7. **Clementi**, 8. **Domra**, 9. **Chamberlain**, 10. **Bob**, 11. **Adam von Fulda**, 12. **Goſſec**, 13. **Ammerbach**.

deren Anfangsbuchſtaben von oben nach unten geleſen, in Noten ausgedrückt den Anfang des Fugenthemas aus der Motette:

„Singet dem Herrn ein neues Lied"

und deren Endbuchſtaben von oben nach unten geleſen den Namen des Komponiſten

Sebaſtian Bach

ergeben.

Die alte, treue Garde, wie auch eine Reihe neuer Kämpen, waren wieder eifrig am Werk. Aus den eingegangenen richtigen Löſungen entſchied dann das Los:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Muſiklehrer Joſef Sykora, Elbogen;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Henry Apelles, Stettin;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für cand. phil. Hans Porzig, Jena;

je einen Troſtpreis (je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Kaſpar Heßler, Pianiſt, Gronau i. W. — Paula Kurth, Heidelberg — MD Hermann Langguth, Meiningen — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz.

Der wunderbare Fortbildungs- und Befruchtungsprozeß, der von Johann Sebaſtian Bach zur muſikaliſchen Jugend unſerer Zeit führt und gereifte Meiſter mit gläubiger Demut erfüllt, offenbart ſich auch in der geſteigerten Anzahl von erweiterten Einſendungen, welche auf die Rätſellöſung bezugnehmen. Die gewaltig hohe Linie, auf der ſich faſt alle eingegangenen Kompoſitionen und Dichtungen be-

wegen, machte es uns besonders schwer, berechtigte Ansprüche der Erfüllung zuzuführen. In erhöhtem Maße bedeutet heute unsere Entscheidung lediglich ein Geschmacksurteil und in diesem Sinne wollen unsere Freunde die zugedachten Preise in Empfang nehmen. Es ist ein reicher Büchersegen, der sich zu Ehren Bachs einstellt. Rückschlüsse und Folgerungen für die Zukunft sollen aber daraus nicht gezogen werden und wir warnen ernstlich, darauf hin etwa gar zu sündigen.

Je einen Büchersonderpreis im Werte von je Mk. 8.— erhalten Rektor Gottschalk - Berlin für ein Gedicht, das wir nachstehend im Abdruck zur Kenntnis unserer Leser bringen:

Die Fuge.

Horch, wie die alte Orgel machtvoll klingt!
Heut ist der Organist im besten Zuge.
Wie schön sich kunstvoll Satz mit Satz verschlingt!
Zum Himmel steigt des großen Meisters Fuge.

Der „Führer" gibt, von Meisterhand geprägt,
gewichtig an ein klug erdachtes Thema,
das der „Gefährte" auf die Quinte legt,
wie es verlangt ein hergebrachtes Schema.

Und nun beginnt der beiden neckisch Spiel;
der Comes ist dem Dux hart auf den Hacken,
ihn einzuholen scheint sein sehnlich Ziel;
wie er auch eilt, er kann ihn doch nicht packen.

Durch alle Stimmen geht die wilde Flucht,
doch niemals kommt's zu inniger Berührung;
bald trennt die beiden eine tiefe Schlucht,
bald schneiden sie sich auch in enger Führung.

So geht es auf- und abwärts unverzagt,
Das Thema wird gestreckt und auch beschnitten,
bis endlich, müde von der langen Jagd,
Zur Ruhe kommen, die so heiß gestritten. —

Wer schuf die besten Fugen, die wir kennen?
Ein Meister ist's, ein Held in seinem Fach,
des Namen wir mit größter Ehrfurcht nennen:
der Meister heißt Johann Sebastian Bach. —

Wie in der Fuge Führer und Gefährte
im Abstand zwar, doch gleichen Weges gehn,
so soll der Dux, der Duce, der bewährte,
im Volk und Staat an erster Stelle stehn.

Der Comes folge seinem weisen Leiten
in der Gefährten dienstbereiten Reih'n,
dann wird gewiß jetzt und in fernen Zeiten
des Volkes Wohlfahrt wachsen und gedeih'n.

R. Gottschalk.

Weiter: Curt Beck - Rostock für ein Streichquartettino, das im letzten Satz an die Lösung anknüpft und eine vierstimmige Vocalfuge des Meisters Richard Trägner - Chemnitz, die als Schlußstück einer Motette gedacht ist. Es sind drei durchaus wertvolle Angelegenheiten, die sich der besonderen Auszeichnung würdig erweisen.

Es folgen drei Dichter — eigentlich würdige Musikantenseelen — die sich diesmal auf besondere Weise betätigten und damit Glück hatten. Als eine originelle Gestalt stellt sich Domorganist Heinrich Jacob - Speyer vor. In seinem Gedicht „Der Wunderdoktor" geht er gleich auf das Ganze und der schwarzgallige Rektor Ernesti von der Thomasschule, der es in der Hand hatte in würdiger Form in die Geschichte einzuziehen, wird von ihm mit erfreulichen Bosheiten bedacht. Wir bedauern, das Gedicht des Umfanges halber nicht zum Abdruck bringen zu können. Weihevollere Töne zum Lobe Bachs wissen Arno Laube - Borna und Hauptlehrer Otto Deger - Neustadt i. Schw. anzuschlagen. Drei Sonderbücherpreise im Werte von je Mk. 6.— sollen unsere bewährten Freunde belohnen.

Wiederum stellen sich einige Musici ein: Walter Rau - Chemnitz mit einer Chorfuge, die unsern Beifall fand, akad. Musiklehrer Erich Margenburg - Oschersleben mit einer sauber geführten Klavier-Invention und der unermüdliche Martin Georgi - Thum, welcher eine variierte Sarabande beisteuerte. Lediglich der Abstufung halber bedenken wir die drei Herren unserer getreuen Gefolgschaft mit Bücherpreisen im Werte von je Mk. 4.—.

Mit Anerkennung wären noch zu nennen: Stadtkantor U. Ambrosius - Jena mit einem kurzen Praeludium und anschließender Fuge, sowie der stets auf ulkige und absonderliche Ausdeutungen bedachte J. Kautz - Offenbach, die Sonderpreise im Werte von je Mk. 2.— zu neuen Taten ermuntern sollen.

Wir erwarten gerne die baldigen Wünsche unserer Preisträger.

Weitere richtige Lösungen sandten ein:

Heinrich Anke, Leipzig — Gymnasialmusiklehrer Ferdinand Auer, Achern i. B. —
Kantor Walter Baer, Lommatzsch/Sa. — Hans Bartkowski, Jena — Clara Brieger, Musiklehrerin, Züllichau —
Musikdirektor E. Callies, Essen —
Studienrat Paul Döge, Borna b. Leipzig —
stud. paed. Erich Flötenmeyer, Elbing —

Dr. Werner Geck, Studienrat, Lüdenſcheid —
Kapellmeiſter Rudolf Haußner, Nürnberg — A. Heller, Karlsruhe/Baden. — Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf b. Wien —
Ludwig Kolb, Kammermuſiker, Paſing —
Amadeus Neſtler, Leipzig —
Dr. Heinrich Oertel, Oberſtudienrat, Schweinfurt —
Johannes Peters, Paſtor i. R., Hannover —
Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz —
stud. theol. Gerd Ridder, Bonn/Rh. — H. Rilz, Stadtkantor, Weimar — Hermann Ruck, Heilbronn/N. — Dr. Rumpf, KMD, Karlsruhe —
Marianne Schäfer, Leipzig — Oberlehrer Oskar Schäfer, Leipzig — Kantor Walther Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Karl Schlegel, Recklinghauſen — Ernſt Schumacher, Emden — Paul Schwarz, Paſtor, Glogau — Hermann Stahl, Konzertmeiſter, Gröna — Wilhelm Steinheuſer, Organiſt, Recklinghauſen — Friedrich Stenglein, ſtädt. Verw.-Inſpektor, Nürnberg —
Alfred Umlauf, Radebeul b. Dresden —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Otto Wiegand, Arolſen/Waldeck — F. Wöhlke, Berlin —
Studienrat Fritz Zech, Wiesbaden.

*

Nicht aus Angſt vor Bewertung, ſondern durch eine ungeſchickte Manipulation hat ſich eine Reihe von Einſendungen, die dem vorigen Rätſel zugehörten, in eine Matrikel verirrt, die wir erſt nach Drucklegung der letzten Nummer wieder zur Hand nehmen mußten. Wir veröffentlichen nachträglich die Liſte der unfreiwillig Inhaftierten mit der Bitte um Entſchuldigung und Verſicherung aufrichtigen Bedauerns und freuen uns, Rektor Gottſchalk-Berlin für ein prächtiges Gedicht und Univerſitätsprofeſſor Lorenz-München für einen ebenſo originellen als grätigen Kanon, nachträglich Sonderbücherpreiſe im Werte von je Mk. 8. — zuſprechen zu können.

Die übrigen Einſender waren:

Heinrich Anke, Leipzig — Gymnaſialmuſiklehrer Ferdinand Auer, Achern — Max Auſt, Organiſt, Detroit, Mich. —
Frau Studienrat Blank, Ottweiler —
Margarete Hanſen, Vordingborg/Dänemark — Adolf Heller, Karlsruhe — Studienrat Curt Hermann, Leipzig — Walter Heyneck, Leipzig — Hilmar Hofmann, Muſiklehrer, Nordhauſen —
J. Kautz, Muſiklehrer, Offenbach/M. — Dr. Hans Kummer, Köln — Paula Kurth, Heidelberg —
Karl Liebig, Berlin-Joh. —
Amadeus Neſtler, Leipzig —
Dr. Heinrich Oertel, Oberſtudienrat, Schweinfurt — Irmgard Otto, Berlin —
Dr. Rumpf, KMD, Karlsruhe i. B. —
Kantor Walther Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Maria Schoch, Muſiklehrerin, Gotha — Lehrer Joſeph Schuder, Kötzting — Paſtor Paul Schwarz, Glogau — Alois Simſon, Studienaſſeſſor, Roſenheim/Bay. — Hermann Stahl, Konzertmeiſter, Gröna — H. Steiner, Grenchen bei Solothurn — Vera Suter, St. Gallen —
Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —
Studienaſſeſſor F. Wöhlke, Berlin.

Muſikaliſches Silben-Preisrätſel.

Von Joſ. Drechſler, Köln.

Aus folgenden 48 Silben:

a — al — ban — bault — bos — bri — ca — ci — cle — de — e — e — en — fer — fi — fo — fu — ga — ga — ge — gra — hal — har — le — ler — li — mitz — mo — na — na — ni — nie — nik — poc — ra — ram — ri — ro — ſa — ſe — ſin — ſta — te — ter — ti — ve — vo — vot

ſind 16 Wörter zu bilden, deren Anfangsbuchſtaben von oben nach unten das Thema einer berühmten f-moll-Fuge bilden. Wie heißt dann das Thema in Notenſchrift und wer iſt der Komponiſt dieſer bedeutenden Fuge?

1. Berühmter ital. Komponist des 19. Jahrh.,
2. Komponist der venetianischen Schule im 16. Jahrh.,
3. Gesangsstück für Solostimme mit Orchesterbegleitung,
4. musikal. Tanzform (z. Zt. J. S. Bachs sehr beliebt),
5. deutscher kathol. Kirchenmusiker,
6. italienischer Orgelvirtuose
7. deutscher Musikverleger,
8. musikal. Bezeichnung,
9. berühmter Sinfoniker der Mannheimer Schule,
10. musikal. Komposition (alte Tanzart),
11. Kompositionsart strengen Stils,
12. Tonlehre von den Verwechslungen,
13. Orchesterkomposition,
14. Schlußteil einer Komposition,
15. musikal. Tempobezeichnung,
16. französ. Orgelvirtuose des 18. Jahrh.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Oktober 1934 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Arnold Schering: Tabellen zur Musikgeschichte. 4., umgearbeitete Auflage. Mit einem Register. 152 u. 30 S. Mk. 4.— geh. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Tottmann-Altmann: Führer durch die Violinliteratur. 4. wesentlich vervollständigte, bis auf die Gegenwart seit 1901 fortgeführte und neu bearbeitete Auflage. 1. Lieferung. J. Schuberth & Co., Leipzig.

Gotthold Frotscher: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Lieferung 7 und 8 je Mk. 1.85. Max Hesse, Leipzig.

Hans Joachim Moser: Musiklexikon. Lieferung 11 und 12 je Mk. 1.—. Max Hesse, Berlin.

Heinz Funck: Martin Agricola. Ein frühprotestantischer Schulmusiker. 148 S., kart. Mk. —.25. 148 S., kart. Mk. 4.—. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Georg Böttcher: Der Weg zum Chorgesang. 28 S. Kistner & Siegel, Leipzig.

Ludwig Feuerlein: Stimmarbeit und Heilung. 31 S. Kistner & Siegel, Leipzig.

Armin Haag: Wir musizieren. 30 ganz leichte Streichtrios zur ersten Einführung in das Zusammenspiel in fünf Vortragsfolgen. 5 Hefte. Ausgabe A f. 2 Violinen und Cello, Ausgabe B f. 3 Violinen. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Max Martin Stein: Toccata und Fuge d-moll f. Orgel, op. 1. 16 S. Mk. 2.50. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hugo Wolf: Sechzehn Lieder mit Orchesterbegleitung. 2 Hefte je 32 S., je Mk. 5.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Johannes Brahms: Vier ernste Gesänge op. 121. Instrumentiert von Günter Raphael. 25 S. Mk. 7.50 Breitkopf & Härtel, Leipzig.

G. F. Händel Kammertrio Nr. 23 für Violine, Violoncell und Cembalo. Bearbeitet von Max Seiffert. Cembalopartitur Mk. 1.50. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Paul Kickstat: Vorspielbuch zum Stamm einheitlicher Melodien. Heft 3 Mk. 1.50. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Gallus Dreßler: Fünf Motetten zu 4—5 Stimmen (Heft 28 der Sammlung „Das Chorwerk"). Herausgegeben von Manfred Ruetz. 20 S. Mk. 2.50. Gg. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Christoph Demantius: Deutsche Johanespassion (Heft 27 der Sammlung „Das Chorwerk"). Herausgegeben von Friedrich Blume. 44 S. Mk. 4.25. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

J. A. Schmierer: Ouvertüren-Suite für Streicher und Cembalo (Organum, 3. Reihe, Nr. 31). Partitur Mk 2.—. 4 Stimme je Mk. —.25. Kistner & Siegel, Leipzig.

Joseph B. A. Klein: Paganinis Übungsgeheimnis. Heft 1. 96 Seiten. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Gerhard Strecke: Im Quartier f. 4st. Männerchor. 15 S. Partitur Mk. 1.20. 4 Chorstimmen je Mk. —.25. Kistner & Siegel, Leipzig.

Gerhard Strecke: Erntelied (nach einem Text von Richard Dehmel) für 4st. gem. Chor a cappella. 8 S. Partitur Mk. 1.—. 4 Chorstimmen je Mk. —.20. Kistner & Siegel, Leipzig.

Rolf Schroth: Kampfgebet (aus den Frickschen Gebeten) für eine Singst. oder einst. Chor mit Klavier oder Orchesterbegleitung. Klavierausgabe Mk. —.50 no. Singstimme einzeln Mk. —.10 no. Orchestermaterial nach Vereinbarung. Kistner & Siegel, Leipzig.

Bernhard Alt: Adagio und Scherzo für Kontrabaß und Klavier. 7 Seiten. Carl Merseburger, Leipzig.

Bernhard Alt: Pizzicato Serenade für Violine, Cello und Klav. 7 Seiten. Carl Merseburger, Leipzig.

Max Haefelin: Variationen über das Wiegenlied von Johannes Brahms für Klavier. 7 S. Mk. 1.50 no. Gebr. Hug, Leipzig.

Jm. J. Kammerer: Suite für Orgel nach den Texten der heiligen Schrift op. 10. 15 Seiten. Mk. 2.—. Gebr. Hug, Leipzig.

C. A. Franz: 6 Konzert-Etuden Heft 1 u. 2. Carl Merseburger, Leipzig.

Heinrich Pestalozzi: Lieder und Gesänge für eine Singst. u. Klavier. 59 Seiten. Mk. 3.50. Gebr. Hug, Leipzig.

Heinrich Pestalozzi: Streichquartett in einem Satz op. 73. Partitur Mk. 1.50. Stimmen Mk. 4.—. Gebr. Hug, Leipzig.

Alfred Cortot: Cours d'interprétation. 281 S. R. Legouix, Paris.

Käte Schaefer-Schmuck: Georg Philipp Telemann als Klavierkomponist. 38. Seiten. R. Noske, Borna-Leipzig.

Im deutschen Land marschieren wir. Lieder der deutschen Jugend. Ergänzungsheft zum Braunschweiger Schulliederbuch, bearbeitet vom N.-S.-Lehrerbund, Gau Südhannover. kart. Mk. —.25. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Neue Lieder der Jugend im Verlag P. J. Tonger, Leipzig:

Hans Lang: Jungvolklied (Ludwig Schuster) für Gesang und Klavier bearbeitet von Paul Mania;

Gottfried Rüdinger: Lenzeserwachen (Friedrich Wilh. Hausmann);

Christoph Tucher: Drei neue Marsch- und Feierlieder. Das Heft Mk. —.80.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

KARL RICHARD GANZER: Richard Wagner, der Revolutionär gegen das 19. Jahrhundert. München, Bruckmann 1934. 8⁰. 190 Seiten. Kart. Mk. 4.40, Lwd. Mk. 5.—.

Bernhard Diebold nahm 1928 Wagner als Vorkämpfer des liberalen Gedankens in Anspruch: „Wagners Schöpfungen sind im revolutionären Geist entstanden und ihre Theorien sind liberal". Wagner sei der größte Kunstrevolutionär und „zugleich Märtyrer des liberalen Gedankens" gewesen. Zu solcher Behauptung erbringt Ganzer den überzeugenden Gegenbeweis. In Betracht kommen die großen Schriften um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wo sich Wagner allerdings an der zeitgenössischen Revolutionsbewegung beteiligte, aber im Grunde doch ganz andere Ziele verfolgte, die ihn der Gegenwart zeitnahe rücken. Ganzers Buch behandelt nicht die künstlerischen, sondern die politischen Ansichten, die über die Kunstkritik weit hinausgreifen. Eine Betrachtung von diesem Blickpunkt aus erweist Wagner als den vorschauenden Bekenner von Einsichten, die der kritischen Auseinandersetzung mit dem 19. Jahrhundert dienen. In acht Abschnitten werden diese politischen Gedanken aus den Schriften behandelt: die Voraussetzungen von R. Wagners politischem Denken, die Richtungen im politischen Denken, Revolution, Publikum und Gemeinschaft, Gold und Arbeit, Staat und Menschheit, Geschichte und Mythos, Volk. Wagner greift auch als Kunstschriftsteller öfters die gangbaren Wendungen und Begriffe der Zeit auf, erfüllt sie aber mit völlig neuem, eignem Gehalt. Dieser Umstand gab und gibt zu mancherlei Mißverständnissen Anlaß, die nur durch tief eindringende Untersuchungen behoben und geklärt werden können. Hierin sieht das Buch seine Hauptaufgabe mit dem Endergebnis, das dem oben angeführten Satze Diebolds völlig widerspricht. Gewiß darf man Wagner nicht als den „ersten Nationalsozialisten" deuten. Aber in wichtigen Grundfragen berühren sich die Anschauungen des Künstlers aufs engste mit denen des Kanzlers, der sich schon aus diesem Grunde zum Bayreuther Gedanken hingezogen fühlt, wobei besonders die Schriften aus Wagners letzten Lebensjahren zu berücksichtigen sind. Rasse und Volkstum, die Judenfrage, Tierschutz und Ernährung, vornehmlich aber die Stellung der Kunst im Staatsleben wären hier zu erwähnen. Während das alte Deutschland für Bayreuth nicht die geringste Teilnahme hatte, weil es nach Lienhardts

herbem Urteil „seelenlos" war, so erstrebt Hitler Reichsbeseelung durch die Kunst, vornehmlich durch Bayreuth, das er, wie einst König Ludwig, aber diesmal amtlich von Reichs wegen in Schutz und Schirm nahm. Dieser bei jeder Gelegenheit nachdrücklich betonte Kunst- und Kulturwille ist leider noch viel zu wenig begriffen, gewürdigt und betätigt! Die Erziehung vernachläßigt immer noch die deutsche Kunst im höchsten Sinn, wie sie dem Führer vorschwebt. Über religiöse Erziehung des Menschengeschlechts schrieb einst Lessing, über ästhetische Schiller, ohne Wirkung auf die Zeitgenossen. Heute steht die Frage nach deutscher Art und Kunst für die Jugendbildung im Vordergrund. Möge ein gütiges Geschick die ersehnte vom Kanzler so klar vorgezeichnete Lösung bringen! Das Wunderbare an Künstler und Kanzler ist, daß beide von ihrem Standpunkt ausgehen und im selben Ziel sich vereinen. Daher muß man auch von Wagners Politik etwas wissen, die keineswegs mit zeitgenössischen liberalen Richtungen zu verwechseln ist.

Ganzers Buch ist streng wissenschaftlich, aus der Schule Alexander von Müllers hervorgegangen. Es ist nicht leicht zu lesen, aber gewährt den Lohn neuer Erkenntnis von der Gesamtpersönlichkeit Richard Wagners, der dem dritten Reich ein großer geistiger Führer werden muß.

Wolfgang Golther.

LEOPOLD REICHWEIN: B a y r e u t h. Werden und Wesen der Bayreuther Bühnenfestspiele. (In der Sammlung kulturgeschichtlicher Monographien; Verlag Velhagen u. Klasing, Bielefeld und Leipzig 1934.) Mk. 3.80.

Rechtzeitig zum Beginn der diesjährigen Bayreuther Festspiele läßt der Verfasser seine Darstellung der Geschichte und künstlerischen Wesenheit des Festspielgedankens Richard Wagners erscheinen. Das mit erlesenen Abbildungen und teilweise sonst schwer zugänglichem Bildmaterial (handschriftliche Faksimiles!) geschmückte Buch ist Reichsminister Dr. Goebbels gewidmet und betont damit die enge Verbundenheit des Bayreuther Kulturkreises mit dem Dritten Reiche. Dem Charakter der Sammlung jener Monographien entsprechend, befleißigt sich Reichwein einer volkstümlichen Darstellungsweise, die von jedem unnötigen wissenschaftlichen Ballast befreit bleibt. Flüssig, anregend und immer auf das Wesentliche dringend berührt seine Schreibweise. Das umfassende Stoffgebiet, das der Musikwissenschaft eine noch zu bewältigende wichtige Aufgabe bereithält, verdichtet sich hier zu wenigen klargeprägten Abschnitten. Nach einer knapp skizzierten Lebensbeschreibung Wagners und einer Charakteristik seines Schaffens folgt die Schilderung der künstlerischen Bedeutung des Bayreuther Festspielhauses. Fesselnd ist auch die wiederum aufs Wichtigste beschränkte Schilderung des geschichtlichen Verlaufs der Bayreuther Festspiele bis zu Wagners Tod. Kämpfe und Nöte ums Bayreuther Schicksal werden dem Leser eindringlich vor Augen geführt. In knappgefaßtem Aufriß folgt eine Darstellung des sieghaften Durchbruchs der Festspielidee seit 1883 bis zur unmittelbaren Gegenwart, da im Sommer dieses Jahres die Bayreuther Festspiele zum 30. Male innerhalb eines Zeitraums von nahezu sechzig Jahren stattfinden. Auch in diesem Kapitel gelingt dem Verfasser eine zielkräftige Herausarbeitung der weitesten Kreisen leider noch immer viel zu wenig aufgeschlossenen künstlerischen und vor allem weltanschaulichen Grundlage des Bayreuther Werkes. Im Schlußteil „Bayreuth in Deutschlands Zukunft" setzt sich Reichwein notgedrungen mit dem Wagnerabschnitt in Eichenauers „Musik und Rasse" auseinander und ordnet Wagner als durchaus im völkischen Mutterboden unserer Gesamtkultur wurzelnde Musikerscheinung in den Verlauf der deutschen Musikgeschichte ein. In diesem Zusammenhange hätte man jedoch eine stärkere Berücksichtigung des Tatsachenmaterials aus der Verbundenheit Adolf Hitlers mit dem Bayreuther Kulturbezirk gewünscht. Sie kann ja vor der deutschen Öffentlichkeit im Interesse des Bayreuther Kulturgedankens gar nicht nachdrücklich genug betont werden.

Ludwig Reichweins Bayreuth-Monographie darf als wertvolle Bereicherung der Wagner-Literatur unserer Tage gelten. Erfüllt sie doch einen begrüßenswerten Zweck: einem breiteren Leserkreis das „Geheimnis" des Bayreuther Festspielhügels in volkstümlicher und kernkräftiger Darstellung zu enthüllen. Der würdig ausgestattete Band sollte vor allem auch als trefflich geeignetes Geschenkbuch in die Hände der reiferen Jugend (Stipendiaten!) gelangen. Dr. Paul Bülow.

KURT HERRMANN: D i e K l a v i e r m u s i k d e r l e t z t e n J a h r e. Nachtrag zu T e i c h m ü l l e r - H e r r m a n n's „I n t e r n a t i o n a l e m o d e r n e K l a v i e r m u s i k". Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Die „Internationale moderne Klaviermusik" kam insofern zur Zeit ihrer Veröffentlichung (1927) zu spät, als die Nachkriegszeit der Internationalität um jeden Preis und der Neuen Musik auch in der Klaviermusik auf Kosten der deutschen schon vorbei war, und man sich überall auf das eigene Volk, die eigene Kultur und Kunst zu besinnen begann. Der Nachtrag „Die Klaviermusik der letzten Jahre" (1934) kommt in diesem Sinne natürlich erst recht spät. Ich sage das o h n e alle geistig und künstlerisch verengende oder gar chauvinistische Tendenz, vielmehr in der Überzeugung, daß die Kunst, das

Schaffen frei, international ist und keine politischen Grenzpfähle kennen darf. Aber mit diesen beiden Führern durch die moderne Klavierliteratur liegt es anders. Ich wehre mich nicht gegen die selbstverständliche Internationalität ihrer Anlage, sondern dagegen, daß sie diese Internationalität auf Kosten einer Unterschätzung der modernen deutschen Klaviermusik durchführt. Ich wende mich auch nicht gegen die durchaus subjektive und unverbindliche Art der Gesamt- und Einzelurteile — sie sind trotz äußerster Knappheit reich an Leben, Geist und Charakter, bekennen sich aber mit dem Herzen durchaus und einseitig zur linearen Neuen Musik und ihren Meistern —, sondern ich wende mich gegen die Art, wie auch hier die ausländischen Klavierkomponisten auf Kosten der deutschen in den Gesamt- und Einzelurteilen bevorzugt werden. Auch der Nachtrag, für den bezeichnender- und richtigerweise Meister Teichmüller seinen Namen bereits zurückgezogen hat, steckt noch tief in jenen Gedankengängen, denen jeder Ausländer siebenten Ranges wichtiger war wie ein Deutscher von weit höherem Rang. Ich bewundere die enorme und persönlich geleistete Arbeit Herrmanns, die schon in dem Versuch einer Bewältigung dieses ungeheuren Stoffes steckt. Selbst der versierte Kenner der modernen Klaviermusik wird fast auf Schritt und Tritt ihm noch unbekannte Komponisten entdecken. Ich bewundere auch die Art, wie der Autor in seiner ungewöhnlichen Kenntnis der modernen Klavierliteratur stilistische und entwicklungsgeschichtliche Fäden zwischen den einzelnen Künstlern knüpft. Aber dieser kolossale Aufwand scheint mir solange mehr oder weniger nutzlos vertan, als die beiden Bücher uns Deutsche mit einer erstickenden Sturzflut entlegenster und gleichgültigster Ausländer überschüttet, die vielfach selbst in ihrem Vaterland kaum jemand kennt, dagegen in der Darstellung unsrer eigenen deutschen modernen Klaviermusik vielfach voller Lücken, Ungerechtigkeiten, Lieblosigkeiten und Schiefheiten bleiben.

Der Autor — ein eminenter, kalt-maschineller pianistischer Interpret der linearen Moderne — wird vielleicht entgegnen: „Die Verleger haben mich teilweise im Stich gelassen, so daß ich vieles nicht kennen und mit aufnehmen konnte." Dann sollte er mit der Veröffentlichung der Bücher warten oder die Werke wenigstens nach den ihm überall zur Verfügung stehenden Verlagsverzeichnissen aufnehmen. Es ist aber das bedauerlich, daß diese Lücken auch im Nachtrag grade vor allem wieder die deutsche Klaviermusik betreffen. Ich nenne Einiges für Vieles: es fehlen die Künstler, deren Werke in der mehr oder weniger rückblickenden Tendenz ihrer Kunst dem Freunde der linearen Moderne jedenfalls nicht eben wichtig oder sympathisch erscheinen: Paul Graener (Aus dem Reiche des Pan — Kistner; Drei Klavierstücke — Litolff); Fritz von Bose (fehlt in beiden Büchern: 12 Etüden op. 5 — Zimmermann; Suite op. 9 — Steingräber, 3 Klavierstücke op. 10 — B. & H., 2 Sonatinen op. 15 — Steingräber, 2 Konzertstücke op. 16 — B. & H., Thema und Variationen op. 17 — Steingräber, Sonatine op. 30 —, 3 Präludien op. 27 —, Pastorale, Gavotte op. 15 — Litolff); Hermann Ambrosius (Suite op. 64 b — Filser, 6 Etüden — Fürstner); Hans Hermanns (Improvisation und Passacaglia — B. & H.); Alfred Schattmann (7 Klavierstücke — VDT); Max von Schillings (Vier Klavierstücke op. 36 — VDT); Max Trapp (Sonatine op. 25 — Leuckart). Es fehlt der junge Kasseler Eugen Bodart (Flämische Idyllen op. 2 —, Traumland op. 7 — Leuckart). Von Curt Beilschmidt wünschte man mindestens noch die Suite op. 21 (Rothe), Kleine romantische Suite op. 9 (Kahnt) mit aufgenommen. Es fehlt ganz ein sogar so ausgesprochen moderner Komponist wie der Leipziger Dr. Fritz Reuter (Kleine Suite op. 16 —, Leichte Variationen op. 18 — Kahnt u. a.). Von Julius Weismann fehlen die 14 Etüden op. 109 — Birnbach); von Karg-Elert die Bagatellen op. 17 (Kistner), Aus dem Norden op. 18 (E. Hoffmann), I. Sonate in fis-moll op. 50 (Simon); von Karl Hoyer die Toccata und Fuge op. 49 — Portius u. a.; von Kurt Thomas und Günther Raphael alle neuen Klavierwerke der letzten Jahre. Fast alles dies hätte der Autor in den Klavierreferaten in der von ihm in der Rubrik „Zeitschriften" verschwiegenen „ZFM" (nur die „Musik" und den „Melos" findet er von deutschen Musikzeitschriften erwähnenswert) lesen können.

Von meiner Winzigkeit hätte er im Vergleich zur Zahl der im ersten Bande aufgenommenen Werke immerhin noch aufnehmen können: die Balladen op. 81, Rondinettos op. 130, Wasser-Pastelle op. 122 (Peters), Pharaonenland op. 86, Suite im alten Stil op. 87, Capriccio op. 90, Magisches Buch op. 92, Pickwick-Zyklus op. 93, Moderne Miniaturen op. 95 (Simrock), die Chiemseebilder op. 131 (Böhm & Sohn), die Litolffiana: Scarlattiana op. 126, Meßplatz op. 127, Sonatinen op. 128, zumal diese Werke in der Öffentlichkeit schon teilweise durch ihre Orchesterbearbeitungen (Rundfunk) weit bekannt geworden sind. Eine Gruppe mit „Erwähnt seien außerdem" abzutun, ist ebenso bequem wie unwissenschaftlich, der gute Rat der Abgewöhnung der „sixte ajoutée" eine schulmeisterliche Anmaßung. Hätte der Autor dieses fehlende Material noch mit verarbeitet, hätte er seine durch nichts bewiesene Behauptung, daß mein Schaffen gleichförmig geworden sei, sicherlich revidieren müssen.

Es ließe ſich noch viel mehr über die deutſchen Teile ſagen. Der Geſamteindruck iſt jedenfalls der einer beinahe antideutſchen, durchaus ruſſophilen und frankophilen Einſtellung und der, daß „in der deutſchen zeitgenöſſiſchen Klaviermuſik nichts da iſt“ (die berühmte Ausrede vieler Pianiſten). Nun zu den vom Autor ſo ſehr geliebten Ausländern. Ein paar Stichproben. Bei Bortkewicz, einem der kultivierteſten ruſſiſchen Klavierkomponiſten der Schumann-Chopin-Nachfolge, fehlen alle Litolffiana. In England fehlt Edward Elgar, Granville Bantock, Edgar Moy (Miniatur) und vor allem Alec Rowley, einer der beſten und fruchtbarſten jüngeren Klavierkomponiſten, der zudem auch in Deutſchland bei Peters verlegt hat. In Holland der Neſtor holländiſcher Klaviermuſik Julius Röntgen. In Portugal der einzige Klavierkomponiſt von Bedeutung aus deutſcher (Hans von Bülow) Schule Vianna da Motta. In Schweden Ruben Liljefors, Lennart Lundberg, Wilh. Peterſon-Berger. In Ungarn Rósza (B. & H.). In Norwegen Torjuſſen (Salonminiatur). In Braſilien fehlt eigentlich alles. Der Autor konnte das für ſeine Zwecke Geeignete bequem aus meinem „Klavierbuch“ (6. Aufl., Kap. „Portugal und Braſilien“) entnehmen. In Polen ſind Ignaz Friedman und Franz von Brzeziński, in Spanien Enrique Granados ungenügend vertreten. Faurés Bleibendes ſind nicht die aufgeführten Werke, ſondern die (im Hauptband ebenfalls fehlenden) vielen Barcarolen.

Über die angehängte „Literatur über Neue Muſik“ lieber nichts. Sie iſt im Einzelnen ſo ſyſtem- und kritiklos, ſo unwiſſenſchaftlich, wie im Ganzen einſeitig auf die lineare Moderne zugeſchnitten.

Dieſe Beiſpiele mögen genügen. Bei aller wärmſten Anerkennung des vielen Ausgezeichneten, Lichtvollen und kritiſch ſcharf Profilierten, das ſich in vielen Geſamt- und Einzelurteilen namentlich der ausländiſchen Klaviermuſik findet: dieſe beiden Führer Kurt Herrmanns ſind ebenſo talentierte, wie unausgereifte und der deutſchen zeitgenöſſiſchen Klaviermuſik nicht gerecht werdende Arbeiten und müſſen als ſolche durchaus mit Vorſicht und eigener Kritik geleſen und benutzt werden. Strengeren muſikwiſſenſchaftlichen Anforderungen genügt weder das Hauptwerk noch der Nachtrag. Dazu ſind ſie viel zu unſyſtematiſch in Anlage und Durchführung, zu einſeitig in ihrem Sym- und Antipathien, zu lückenhaft und unausgewogen in ihren einzelnen Teilen.

Dr. Walter Niemann.

Muſikalien:

ALBERT LORTZING: „Szenen aus Mozarts Leben“, Afa-Verlag, Berlin W.

HEINRICH ZÖLLNER: „Brahms in Köln“. Rotaprint-Verlag, Freiburg i. Br.

Beide S i n g ſ p i e l e verdanken ihre Herausgabe bezw. Entſtehung den Gedenkdaten der Jahre 1932 und 1933. Ihre Verwendbarkeit iſt aber nicht auf Erinnerungsfeiern beſchränkt. Es wäre ſogar ſchade, wenn ſie mit den Anläſſen ihres Hervortretens wieder aus dem Geſichtskreiſe der Bühnen und damit des Volkes verſchwänden. Sowohl Lortzing als auch Zöllner haben ihren „Helden“ mit Geſchmack und Geſchick in eine anregende Handlung hineingeſtellt. Dreimäderlhausmanieren ſind ihnen fremd. Lortzings „Szenen aus Mozarts Leben“ (von Prof. Dr. Bankwitz bearbeitet und herausgegeben) ſind reicher mit Muſik bedacht als Zöllners „Brahms in Köln“. Lortzing verwendet Mozartſche Themen in eigener Verarbeitung; Zöllner bringt hauptſächlich Brahms in ſeiner Urgeſtalt. — Die Deutſche Bühne und die NS.-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude“ ſeien beide nachdrücklichſt auf beide Singſpiele hingewieſen. Sie ſind hundertmal wirkſamer als ſelbſt der beſte Vortrag über Mozart und Brahms, geben aber, wenn es ſein muß, einem kundigen und geſchickten Sprecher trotzdem Gelegenheit, Leben und Bedeutung beider Meiſter in einer Einführung oder nachgenießenden Gemeinſchaftsſtunde in der lebendigſten Weiſe klarzulegen. — Während Lortzings Einakter ohne Striche gegeben werden könnte, empfähle ſich bei Zöllner die Auslaſſung der Schlaraffia-Szene. Sie gibt nichts für Brahms oder Köln Weſentliches. R. Z.

HERMANN ZILCHER: op. 71 T a n z f a n t a ſ i e f ü r O r c h e ſ t e r. Partitur. Ernſt Eulenburg, Leipzig.

Seit C. M. von Webers „Aufforderung zum Tanz“ einer- und ſeit Fr. Chopins Walzern, Polonaiſen und Mazurkas andrerſeits haben ernſte Muſiker ſtets gern dem idealiſierten Tanzſtück gehuldigt, ſo wie die Klaſſiker noch ſelbſt ſich nicht ſchämten praktiſche Tanzmuſik (Mozart, Beethoven, Schubert) zu ſchreiben. Der idealiſierte Tanz gibt den Empfindungen beim, oder den Erinnerungen an den Tanz Ausdruck: ſo auch hier Zilcher in ſeinem zeitgemäß, ſogar mit Autohupen ausgeſtatteten, melodiös in ſeiner ſchwerblütigen Art gehaltenem, geiſtvollen Tonſtück, das gewiß auch amüſant wirken wird. Daß alles Techniſche bei einer Perſönlichkeit wie Zilcher meiſterhaft iſt, iſt ſelbſtverſtändlich: ſo wird das rhythmiſch fein gearbeitete Stück gewiß überall Anklang finden. Die als Fakſimile vermittels Photodruck wiedergegebene Partitur iſt, was Klarheit der Wiedergabe und Vornehmheit der Ausſtattung anlangt, wiederum ein Meiſterwerk der Univerſitätsdruckerei H. Stürtz A.G. Würzburg.

Dr. Roderich Mojſiſovics.

KREUZ UND QUER

Corrado Ricci †.

Von Dr. B. J. Luin, Rom.

Im Alter von 76 Jahren ist in Rom der große Archäologe Corrado Ricci gestorben. Wenige wissen, daß der gleiche Corrado Ricci auch ein bedeutender Schriftsteller war, und daß er gerade auf dem Gebiet der Musikwissenschaft Hervorragendes geleistet hat.

Aus Ravenna stammend und in Bologna studierend, kam er schon in frühen Jahren in die literarischen Kreise der alten Universitätsstadt und war nicht nur eng befreundet mit Carducci, sondern auch mit Boito und Verdi und mit Leonido Busi, dem um die Musikgeschichte so verdienten Gelehrten. Seiner Liebe zur Musik, besonders seiner großen Verehrung für die Musik Richard Wagners blieb er bis zuletzt treu und hat durch eine Reihe von Vorträgen über Wagner, Verdi usw. auch zu den musikalischen Fragen seiner Zeit Stellung genommen. Ricci hatte umfassende Kenntnisse auf dem Gebiete der Literatur, man denke nur an seine bedeutenden Dante-Publikationen; er verfaßte auch verschiedene Operntexte, die von Luigi Mancinelli, P. A. Trindelli, G. Compagni vertont wurden. Gedichte von ihm haben Martucci und Torti komponiert.

Von seinen vielen musikwissenschaftlichen Schriften sind jedem Musikhistoriker bekannt: „I Teatri di Bologna nei secoli XVII—XVIII" (Bologna 1888), Arigo Boito (Milano 1919), vielleicht auch „Figuri e Figure del mondo teatrale" (Milano 1920), ein Sammelband von einer Anzahl seiner früher in Zeitschriften erschienenen Abhandlungen. Aber viele seiner Aufsätze sind sonst noch verstreut in Tageszeitungen und Revuen, so Studien über Pistocchi, Siface, Farinelli über Claudio Monteverdi, Palestrina, über Benedetto Marcello, Pietro degli Antoni usw.; Studien über Rossini, Bellini, Verdi, endlich über Gluck, Berlioz und Richard Wagner. Alle diese wertvollen Beiträge zur italienischen Musikgeschichte sollten neugedruckt dem Studium zugänglich gemacht werden, besonders seine Vorträge über Richard Wagner und der von imponierender Fachkenntnis zeugende über „Verdi e l'italia musicale all'Estero", der zum 50jährigen Jubiläum der Erstaufführung Verdischer Opern in Bologna gehalten wurde und einen Überblick gibt vom Anfang des italienischen Musikdramas bis herauf zu Verdi und Wagner.

Aber auch die praktische Pflege der Musik und das Studium der Musikgeschichte hat Ricci in Italien sehr gefördert. In seiner Eigenschaft als Generaldirektor der schönen Künste hat er seinen ganzen Einfluß ausgeübt, daß in Rom das Augusteum zu einem Konzertsaal eingerichtet wurde und daß das Konservatorium „Sa. Cäcilia" wieder zur Bedeutung kam. Er beantragte Preisverteilungen für Kompositionen etc. und schrieb auch Aufsätze über die Probleme des Kinos: „Il Teatro e il cinematografo", „La cinematografia", „L'etica e l'estetica al Cinematografia".

Als Corrado Ricci, der das kunsthistorische und archäologische Institut gegründet, diesem im Jahre 1932 auch eine Bibliothek angliederte, hat er dieser aus kleinen Anfängen herausgeborenen, heute schon sehr bedeutenden Bibliothek auch eine Abteilung für Musik- und Theatergeschichte angegliedert. Entstanden aus den Schenkungen der Buchbestände: Princepe Fabrizio-Ruffo, Pagliari und Vesella, ist sie in der kurzen Zeit von 12 Jahren schon stattlich ausgebaut und wertvoll durch die vielen Bände der französischen Theatergeschichte (Coll. Fabrizio-Ruffo), weiter sind dazu gekommen 3000 Bände aus der Bibliothek des Theaterkritikers E. Brontet 1916 und viele Musikzeitschriften, Handbücher, Biographien und besonders wertvolle Notizen über die Geschichte der Konzerte in Rom aus dem Nachlaß Vesellas: im Ganzen 1807 Bände, 1832 Schriften, 425 mus. Manuskr.

Corrado Ricci war besonders stolz auf seine Bibliothek und fast bis zuletzt ist er täglich in sein Institut gekommen. In seiner vornehmen, gütigen und freundlichen Art grüßte er jeden der Arbeitenden und leitete bis zuletzt mit wärmstem Interesse sein Institut. Die Ge-

lehrtenwelt trauert um den großen Archäologen und Kunsthistoriker, wer ihn persönlich gekannt, klagt um den Verlust des geistvollen, zielbewußten und immer tätigen Freundes, den Jüngeren ein väterlicher Berater. Für die Musikwissenschaft haben wir einen großen Kenner unseres Faches und warmen Förderer dieser Studien verloren. Seine Worte, die er beim internationalen Musikkongreß in Rom 1911 gesprochen und die ein Zeugnis seiner Gesinnung geben, mögen hier zu seinem Gedächtnis niedergeschrieben sein: „Le nazioni hanno confini, ma la musica parla una sola lingua in tutto il mondo e questa virtù o facoltà le dà una forza di fratellanza umana, che esercita i suoi benefici anche sulla politica.

Josef Renner jun. †.

In der Nacht zum 16. Juli erlag Prof. Josef Renner einem Schlaganfall. Der Verstorbene wurde am 17. Februar 1868 als Sohn des bekannten Herausgebers der „Regensburger Madrigalsammlungen" zu Regensburg geboren. Er studierte auf der Akademie zu München unter Rheinberger und wirkte von 1893 ab als Domorganist zu Regensburg. Als solcher hat er den Ruhm der Regensburger Kirchenmusik in weite Kreise getragen. Seit 1896 war er zugleich als Lehrer für Orgel an der Kirchenmusikschule zu Regensburg tätig, die durch ihn einen besonderen Anziehungspunkt für viele junge angehende katholische Kirchenorganisten bildete. Selbst aus fernen Ländern kamen die Schüler zu ihm nach Regensburg. Er hat sein Amt als Domorganist durch 41 Jahre hindurch mit einer Liebe und aufopfernden Hingabe verwaltet, wie sie nur einem echten Idealisten, der ganz und ausschließlich seiner Kunst lebt, eigen sein kann. Der so berühmte Organist und durch Jahrzehnte hindurch wesentliche Repräsentant der katholischen Kirchenmusik bezog durch Jahre hindurch in seiner Eigenschaft als Domorganist nur ein monatliches Honorar von Rmk. 50.—, das dann auf Vorstellungen von besonderer Seite zu seinem 60. Geburtstag auf Rmk. 100.— erhöht wurde. Sein hervorragendes Wirken fand damals aber zugleich eine besondere Anerkennung durch den Beschluß des Stadtrates Regensburg, ihm bis zu seinem Lebensende einen Ehrensold von monatlich Rmk. 100.— zu zahlen. So waren wenigstens die letzten Jahre des hochverdienten Orgelmeisters von äußerlichen Nöten einigermaßen befreit. Trotz seiner hervorragenden Wirksamkeit und der allgemeinen hohen Anerkennung, die ihm zuteil wurde, war er bis zu seinem Lebensende nur provisorisch angestellt und wartete durch 41 Jahre vergeblich auf das Definitivum. Ich erwähne dies an dieser Stelle, weil es offen ausgesprochen werden muß, daß die verantwortlichen kirchlichen Stellen auch dem Künstler, den sie in den Dienst der Kirche stellen, verpflichtet sind und ihm zum mindesten diejenige materielle Grundlage für seinen Lebensunterhalt schulden, die ihm, wenn auch ein bescheidenes, so doch menschenwürdiges Auskommen sichert. Es steht zu befürchten, daß die unversorgte Tochter des verstorbenen Meisters, die dem verwitweten Vater durch Jahre hindurch den Haushalt führte, mittellos dasteht, da wegen der mangelnden definitiven Anstellung des Vaters der Tochter eine Pension kaum zustehen wird.

Das besondere Verdienst Josef Renners, das ihn weit überleben wird, besteht in seinen Kompositionen. Er errang sich schon in jungen Jahren sehr rasch das Ansehen eines bedeutenden und fortschrittlich gesinnten Kirchenkomponisten. Offen bekannte er sich als Gegner der übertrieben engen Anschauungen der Cäcilianer unter Franz Xaver Haberl. Und obwohl er von dieser Seite im offiziellen Organ des Cäcilienvereins scharf bekämpft wurde, waren seine Kirchenkompositionen doch gesucht und bildeten oft den Höhepunkt kirchlicher Feiern dort, wo entsprechende musikalische Mittel zur Verfügung standen. Neben seinen 13 Requiems und 11 Messen, zahlreichen geistlichen Liedern und Motetten, ragen aber ganz besonders seine Orgelwerke hervor. 2 Sonaten, 3 Suiten, 12 Trios, ein Thema mit Variationen und zahlreiche andere Werke gehören zum eisernen Bestand jedes tüchtigen Organisten. Sein Orgelschaffen fand die besondere Anerkennung Max Regers. Max Reger weilte während seiner Weidener und Münchener Zeit des öfteren in Regensburg und verbrachte oft viele Stunden gemeinsam in gegenseitigem Gedankenaustausch mit dem Domorganisten. Diese Stun-

den zählten mit zu den schönsten Erinnerungen Meister Renners. Gar oft erzählte er davon, daß Reger ihn mit zu den drei großen Orgel-„R" (Rheinberger—Renner—Reger) zählte. Es war sein Stolz, von seinem großen Kollegen diese Anerkennung zu finden, und die Briefe und Postkarten, die er von Max Reger erhielt, zählten mit zu den besonderen Heiligtümern seiner an Schriftstücken und Büchern so reichen Sammlungen. Ein großer Kreis von Verehrern seines Schaffens und ein durch 38 Jahre seiner Lehrtätigkeit herangewachsener Schülerkreis, der über die ganze Erde verstreut ist, trauern um den dahingeschiedenen Orgelmeister Sie werden sein Werk pflegen und damit sein Andenken ehren. Gustav Bosse.

Alfred Heuß †.

Ein großer Musikgelehrter und Künstler.

Von Dr. Hans Schnoor, Dresden, entnommen dem „Dresdner Anzeiger".

Aus Leipzig kommt eine Kunde, die alle, die es angeht, erschüttern wird: Alfred Heuß ist gestorben. Die Folgen einer Operation haben ihn im Alter von 57 Jahren hinweggerafft.

Was dieser Mann war, was er uns bedeutet hat, das läßt sich nicht in wenigen Worten ausdrücken. Sagen wir vor allem: er war der charaktervollste deutsche Musikkritiker — absolut und schlechthin. Er stürmte mit seinem Temperament sein ganzes Leben lang so blindlings, man kann sagen: so unbesonnen in die Richtung, die ihm sein Charakter vorschrieb, daß es ihm nicht darauf ankam, mit Gott und der Welt zu hadern — wenn er nur die innere Befriedigung in seinem Gewissen fand. Gegen die Anfeindungen, die ihn meist von Leuten trafen, die seit einem Jahr von der Bildfläche verschwunden sind, blieb er in Ehren siegreich. Er war Antisemit sozusagen von der Geburt an. Aber er gehörte zu denen, die darunter eine Sache und nicht eine einzelne Person verstanden. Seine Position in der Rassenfrage war so charaktervoll erhaben, daß ihm selbst Alfred Einstein seine Geschichte der Musik „in Freundschaft" widmen konnte: so überzeugend sachlich war seine Haltung, so unanfechtbar seine Autorität, so suggestiv seine Menschlichkeit und Männlichkeit.

Heuß hat seit Jahren persönlich in einem Kampfe für deutsche Kultur und gegen die Zersetzung gestanden, den erst der Nationalsozialismus zur Sache der Allgemeinheit machte. Er focht seine Überzeugungen ohne Rücksicht auf eigene Vor- und Nachteile durch. Daß er in früheren Jahren weit eher der Geschädigte als der Nutznießer seiner Gesinnung war, scheint seine berufliche Laufbahn zu beweisen, die sich aus vielen Ansätzen und Enden zusammensetzte und über viele Krisen hinwegging. Mit fanatischem Mut aber zog Heuß für sich und seine Familie ein Leben in Gefahren einem bequemen Dauerdasein in irgendeiner abhängigen Stellung vor.

Seinem Wesen entsprach deshalb auch nicht die Stille, die sich um die Schreibtische gelehrter Männer breitet. Er hat stets das Leben und den Kampf gesucht. Der geborene Polemiker, das Gegenteil eines Diplomaten, entwickelte sich Heuß vom Redakteur der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (1904 bis 1914) folgerichtig zum Hauptschriftleiter der nationalsten Zeitschrift, die es je in Kampfzeiten um das Deutschtum gegeben hat: der „Zeitschrift für Musik". Und parallel hierzu: Er war Gründer und Vorsitzender des alten deutschen Musikkritikerverbandes, wurde dann sein heftigster Gegner, als die undeutschen und fremdrassigen Einflüsse obsiegten, und stellte sich im vorigen Jahre mit an die Spitze der Leitung der neuen Arbeitsgemeinschaft der deutschen Musikkritiker. Damals war es, als wir ihn zuletzt in Dresden sahen und sprechen hörten: er gab der denkwürdigen Kundgebung der hiesigen Kritikerschaft seinen Stempel, den Stempel einer fast bäuerlich urwüchsigen Persönlichkeit.

Heuß hat keine dickleibigen wissenschaftlichen Bände verfaßt, obwohl er hierfür von Natur alles Zeug hatte. Was er niederschrieb, dem Umfang nach allerdings eine kleine Bibliothek, das findet sich in Kritiken, Vorreden, Zeitschriftenartikeln, Programmheften, Flugschriften der letzten zwanzig bis dreißig Jahre. Bach, Beethoven, Händel, Gluck, späterhin immer mehr

Wagner, standen im Mittelpunkt seines tiefen Denkens. Und als Echo einer so ungeheuer reichen kommentierenden und zeitkritischen Tätigkeit findet sich der Name Heuß in nahezu sämtlichen Büchern über Musik, die im gleichen Zeitraum erschienen sind. Niemand konnte an ihm vorbeigehen. Das Maß der Anregung, die von Heuß ausging, ist durchaus vergleichbar dem Wirken allergrößter Forschergenies auf dem Felde der Musikwissenschaft, eines Spitta, Chrysander, Kretzschmar, Riemann. Man erinnert sich nicht einer einzigen hervorragenden Gestalt aus dem neueren deutschen Musikkritikertum, deren Gewicht so in wenigen schlagenden Worten zum Ausdruck kommen konnte. Wie verblaßten in jenem Kulturkampf, der sich an Schrekers Erscheinen knüpfte, die dialektischen Künste eines Paul Bekker vor einer einzigen saftigen Wendung aus dem alemannischen Wortschatz von Alfred Heuß, die ganz unwillkürlich und unstilisiert aufs Papier floß. Hier äußerte sich eine Volkskraft, eine Urkraft, oft in der Einkleidung eines rauhbeinigen Humors oder eines teuflischen Grimms. Gütig, enthusiastisch, nachsichtig, „einfühlend" war Heuß eigentlich nie. Wohl aber befähigte ihn eine echte dichterische Veranlagung — Erbteil seines großen Ahnen Jeremias Gotthelf —, über das innere Wesen der Musik, der Künste überhaupt, Aufschlüsse zu geben, die einer tiefen Ideenschau, einer schöpferischen Erkenntnis gleichkamen. Auch seine eigenen kompositorischen Arbeiten, Lieder zumeist, trugen den Nutzen von dieser inneren Klarheit.

So ist es nicht übertrieben,, wenn wir sagen: wir nehmen von einem Manne Abschied, der in seiner Art ein Großer war. Gelebte Kunst, so hieß die Devise seines Daseins; und künstlerisch gestaltetes Leben, zur Kunst erhobenes Schaffen war der Erfolg dieses ganz einzigartigen Menschen, dessen Vorbild nicht nachzuahmen, geschweige denn zu erreichen wäre.

Bedenkliche Worte Alfred Rollers.

Zu den unter obiger Überschrift erschienenen Ausführungen im Juliheft der ZFM gehen uns folgende Einsendungen zu:

Sehr geehrte Herren! Im Juliheft Ihrer Zeitschrift für Musik nimmt ein M. M. unterzeichneter Artikel Bezug auf ein Interview das Herr Prof. Roller in Wien gegeben haben soll, und knüpft daran kritische Betrachtungen. Da mir Professor Roller die Erklärung abgegeben hat, daß dieses Interview niemals stattgefunden hat, ich außerdem Ihnen hiermit erkläre, daß ich Herrn Professor Roller auf Anraten des Führers für die bühnenbildnerische Ausführung des Parsifal berufen habe, ersuche ich Sie hiermit laut § 11 des Pressegesetzes, in der nächsten bei Ihnen erscheinenden Nummer eine Berichtigung zu bringen, aus der eindeutig hervorgeht, daß sowohl die Voraussetzungen für den erschienenen Artikel als auch der Inhalt des Artikels irreführende Angaben enthielt.

Heil Hitler!

Winifred Wagner.

Offener Brief an Max Morold.

Sehr geehrter Herr Morold! Sie fühlten sich berufen im Juliheft vorliegender Zeitschrift gegen Prof. Roller und damit zugleich gegen „Bayreuth" selbst Stellung zu nehmen. Ausgehend von einem in den „Wiener Neuesten Nachrichten" vom 30. Mai veröffentlichten Gespräch, das Prof. Roller mit dem Berichterstatter dieses Blattes gehabt haben soll, versuchen Sie die Arbeit eines Mannes zu verdächtigen, der an die ihm von Frau Winifred Wagner übertragene große Aufgabe mit höchstem künstlerischen Verantwortungsbewußtsein herangetreten ist und keinen anderen Willen hat, als diese Aufgabe völlig im Geiste des Bayreuther Meisters zu lösen. Sie selbst kennen nichts, aber auch gar nichts von den von Prof. Roller geschaffenen neuen Bühnenbildern, und doch glauben Sie berechtigt zu sein, darüber zu urteilen. Sie machen sich die Sache sehr leicht: das Geschwätz irgend eines Zeitungsberichterstatters, das nach Aussage Prof. Rollers völlig aus der Luft gegriffen ist, genügt Ihnen, um einen hochangesehenen Künstler in Mißkredit zu bringen und zugleich die Öffentlichkeit gegen die von der Leitung der Bayreuther Bühnenfestspiele beschlossene Neuinszenierung des „Par-

ſifal“ von vorneherein einzunehmen. Oder glauben Sie vielleicht, mit Ihren Schlußworten „Wenn Roller ſeiner Aufgabe malend nicht beſſer gerecht wird als in Worten, dann leuchtet kein guter Stern über Bayreuth“ etwa für die Bayreuther Feſtſpiele 1934 geworben zu haben?

Sie ſind ein alter „Bayreuther“, ſehr geehrter Herr Morold, und leiten daraus für ſich das Vorrecht ab, ſich über Dinge abſprechend äußern zu dürfen, die Sie gar nicht kennen. Wie ein ſolches Verhalten von jedem rechtlich Denkenden eingeſchätzt wird, braucht hier gewiß nicht erſt geſagt zu werden. Aber wenn Sie ſchon glauben, warnend Ihre Stimme erheben zu müſſen, dann mögen Sie es denjenigen gegenüber tun, die ſeit Monaten ihre Aufgabe darin erblicken das Anſehen „Bayreuths“ im In- und Auslande durch raſtloſe Wühlarbeit ſyſtematiſch zu untergraben. Dr. Otto Strobel.

Nachwort des Herausgebers:

Wir bringen die vorliegenden beiden Veröffentlichungen gerne zum Abdruck und ſind dabei überzeugt, daß auch Max Morold gerne von dieſer Berichtigung ſeiner Ausführungen Kenntnis nehmen wird. Wir verehren in Herrn Hofrat Millenkovich-Morold nicht nur einen unſerer älteſten und wertvollſten Mitarbeiter, ſondern wiſſen, daß es ihm um die Sache Bayreuths und um die Sache Richard Wagners zu tun iſt, ſo daß ſeine Einſendung aus ehrlicher Sorge um Bayreuth geſchehen war. In ſeinen Ausführungen hieß es ja ausdrücklich, daß die „Wiener Neueſten Nachrichten vom 30. Mai“ ein Geſpräch mit Roller über den „Parſifal“ enthielten. Die Veröffentlichung in der ZFM erfolgte erſt am 1. Juli, ſo daß reichlich Zeit für Herrn Prof. Roller vorhanden war, um die „Wiener Neueſten Nachrichten“ zu berichtigen, wodurch ohne weiteres auch Herr Hofrat Millenkovich-Morold ſeine Einſendung an die ZFM zurückgezogen hätte. Die Schuld an der für alle Teile unliebſamen Veröffentlichung und nun ſo ſpäten Berichtigung trifft u. E. Herrn Prof. Roller. Wir freuen uns jedenfalls, daß die Berichtigung nunmehr gekommen iſt und wir hoffen zuverſichtlich, daß Alfred Roller in ſeinen neuen Bühnenentwürfen des „Parſifal“ aus dem Geiſte Richard Wagners das Rechte für Bayreuth getroffen hat. Guſtav Boſſe.

Burgmuſiken auf Schloß Burg a. d. Wupper.

Nationalſozialiſtiſche Muſikkultur!

Weſtdeutſchland hat eine neue, bedeutſame Pflegeſtätte der Muſikkultur erhalten. Von Düſſeldorf, Wuppertal und Köln leicht zu erreichen, in unmittelbarer Nähe von Solingen und Remſcheid liegt hoch über der Wupper im Kranz waldiger Höhenzüge Schloß Burg, der alte Stammſitz des Bergiſchen Herrſchergeſchlechtes, einer der größten deutſchen ehemaligen Ritterſitze. Hier wird ſeit kurzer Zeit die Idee des Staatl. und Gau-Muſikfachberaters Erhard Krieger durch das Gau-Propagandaamt Düſſeldorf und die Kreisleitung verwirklicht und „Burgmuſiken auf Schloß Burg“ veranſtaltet, deren Geſamtleitung Krieger ſelbſt inne hat. In dieſen „Burgmuſiken“ wird Muſik aufgeführt, die, in dem geiſtigen und baulichen Stil der Burg lebend, beſonderer Ausdruck nationalſozialiſtiſcher Muſikkultur iſt. Feierſtunden und Einkehr und Beſinnung eindrucksvollſter Art erleben die Menſchen, die hinaufwandern an Sonntagvormittagen. Am 3. Juni fand die „1. Burgmuſik“ im Innenhof ſtatt. Am ſüdlichen Eckturm war das Podium errichtet, die Hörer ſaßen im Halbkreis darum, den Blick auf die mit Heckenroſen überwucherte Wehrgangmauer und die trotzigen Zinnen. Bei Sonnenſchein und blauem Himmel ſpielte das Remſcheider ſtädtiſche Orcheſter unter Kapellmeiſter Margraf trefflich. Die Akuſtik im Burghof erwies ſich als vorzüglich. Zunächſt erklangen Bläſerſätze Altmeiſter Pegels vom Wehrgang und dann im Hof Serenaden Mozarts, denen die Hörer in dieſer wahrhaft romantiſchen und ganz die innere Sammlung vermittelnden Umgebung hingegeben lauſchten.

Am 17. Juni 1934 fand die „2. Burgmuſik“ als „Bach-Feierſtunde“ in dem akuſtiſch ausgezeichneten, wegen ſeiner vollendet ſchönen, ſtrengen und machtvollen Architektur berühmten „Ritterſaal“ der Burg ſtatt. Die Muſik Bachs wird in dieſem Raum, hoch über

dem Alltag, fern der „Welt“ zum feierlichen Bekenntnis deutschen Geistes. Unter des Gaumusikfachberaters Krieger persönlicher Leitung spielte das städtische Orchester Solingen das strahlende und innige 3. Brandenburgische Konzert, die 4. Orchestersuite D-dur meistersingerlich pompös und festlich, und das sechsstimmige Ricercare a. d. „Musikalischen Opfern“ in E. Kriegers Instrumentierung. Waren Publikum und Presse schon bei der 1. Burgmusik freudig begeistert, so gaben beide nach dieser unvergeßlichen „Bach-Feierstunde“ übereinstimmend ihrer tiefen Erschütterung und Erhebung Ausdruck. „Wirklich, es ist Großes und Erhabenes um die Mission, die das Gau-Propagandaamt übernahm, als es diese Burgmusiken ins Leben rief“, das ist das Bekenntnis der Presse.

Daß die „Burgmusiken“ zukünftig besonders auch den lebenden Meistern dienen sollen, zeigen die geplanten nächsten Aufführungen: am 16. September Vollerthun-Ehrung, bei der der Meister selbst mitwirkt, später „Christgeburt“ und „Chorgemeinschaften“ von Ludwig Weber, Wetz-Feier zum 60. Geburtstag des Meisters, Werke von Kaminski usw.

So dienen die „Burgmusiken“ wahrer deutscher Kunst.

Der Kampf gegen das Potpourri.

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Dr. Richard Strauß, hat den Wunsch ausgesprochen, daß künftig keine Potpourris mehr gespielt werden möchten, die die Werke unserer großen Meister in zerstückelter Form wiedergeben. Fantasien aus Opern und Operetten sowie Lieder-Potpourris werden von dieser Frage nicht berührt.

Damit ist wohl zum ersten Male in Deutschland einer Gepflogenheit der Kampf angesagt worden, die zu einer wahren Kulturschande ausgewachsen ist. Der Verfertiger solcher Potpourris, der unbedenklich Wagners Feuerzauber neben die „Schmiede im Walde“, oder ein Thema aus einer Sinfonie neben ein Salonstück stellt, mag sich vielleicht als sehr witzig vorkommen, erniedrigt und verbildet aber damit den künstlerischen Geschmack. Großer Beliebtheit erfreut sich vor allem ein Rheinlieder-Potpourri, das ausgerechnet mit der Rheingold-Fanfare aus Richard Wagners gleichnamiger Oper beginnt. Muß das sein? Wollte der Komponist hier mit seinen Kenntnissen prahlen, oder fehlt es ihm an Einsicht, um zu ermessen, wie er dabei Nationalwerte der Kunst herabwürdigt?

Was uns fehlt, das ist die Ehrfurcht und Achtung vor den Meisterwerken der deutschen Musik. Hoffentlich trägt die Anweisung des Kammerpräsidenten Dr. Richard Strauß dazu bei, daß unser Volk zu dieser notwendigen Achtung erzogen wird.

Buntes Allerlei.

Förderung junger Musiker. Der Reichsverband für Konzertwesen wird in seiner Eigenschaft als Zusammenschluß der öffentlichen, gemeinnützigen und privaten Konzertunternehmen ernster Musik vom Oktober dieses Jahres an in Berlin eine „Stunde der Musik“ einrichten, die in der Singakademie an jedem Sonntag um $5^1/_2$ Uhr gegeben wird. In ihr sollen nebeneinander ein bekannter Künstler und ein noch unbekannter oder jüngerer Künstler verschiedenen Faches auftreten. An jedem Abend wird neben Werken der Vergangenheit ein kleineres oder größeres Werk eines zeitgenössischen Komponisten aufgeführt werden. Die Stunde der Musik will also neue Kulturschichten zu musikalischen Werken hinführen, junge Begabungen vorstellen und Presse und Publikum mit zeitgenössischen Werken bekannt machen. Die Auswahl der Künstler, insbesondere das Aussuchen der jüngeren Künstler und die Bestätigung der Programme ist dem künstlerischen Beirat der Konzertabteilung der Reichsmusikerschaft übertragen worden. Dem Ausschuß gehören an Albert Fischer, Edwin Fischer, Walter Gieseking, Gustav Havemann, Wilhelm Kempff, Karl Klingler, Georg Kulenkampff, Hans Mahlke, Lula Mysz-Gmeiner, Hermann Weißenborn. Die Auswahl der zeitgenössischen Werke hat die Akademie der Künste (Abteilung für Musik) übernommen. Der Fachverband der nachschaffenden Künstler, die Reichsmusikerschaft, bereitet unter Führung von Prof. Gustav Have-

mann einen großzügigen Plan vor, in allen Teilen des Reiches hervoragende junge Künstler auszuwählen, die den großen Konzertgesellschaften und dem Rundfunk empfohlen werden sollen. Auch diese Künstler werden in der Stunde der Musik vorgestellt werden können. Die Geschäftsführung für die Stunde der Musik ist dem Reichsverband Deutsche Bühne, Ortsgruppe Berlin (Konzertgemeinde), Berlin NW., Dorotheenstraße 29, übertragen worden.

Eine Statistik der Dresdener Wagner-Aufführungen. Die Dresdener Staatsoper, an der Richard Wagners „Rienzi", „Der fliegende Holländer" und „Tannhäuser" die Uraufführung erlebten, hat nach der Aufführungsstatistik seit der Premiere des „Rienzi" 3185 mal Werke Wagners gespielt. In dieser Zahl sind die einzelnen Werke verschieden vertreten. „Rienzi" erlebte bisher 244 Aufführungen, „Der fliegende Holländer" 443, „Tannhäuser" 663, „Lohengrin" 564, „Tristan und Isolde" 150, „Die Meistersinger von Nürnberg" 320, „Das Rheingold" 162, „Die Walküre" 210, „Siegfried" 165, „Götterdämmerung" 153 und „Parsifal" 110 Aufführungen.

Die Ahnen Richard Wagners. Wie wir den „Breslauer Neuesten Nachrichten" entnehmen, liegt Richard Wagners Ahnentafel, an der die genealogische Forschung schon seit längerer Zeit arbeitet, jetzt im Umfang von zehn Generationen vor und umfaßt 80 Persönlichkeiten ausschließlich mitteldeutscher Abstammung. Auf der Mutterseite erscheinen fast durchweg Handwerker, während in der väterlichen Linie die gelehrten Berufe überwiegen. Der älteste ermittelte Ahne ist der Bürgermeister Iobst Spörl in Saalburg, der 1619 starb. Das musikalische Genie des Meisters kann durch Vererbung von der Vaterseite her unter Verstärkung durch das Erbteil einiger mütterlicher Vorfahren erklärt werden, so daß es dazu der jetzt als widerlegt geltenden Annahme der Vaterschaft des Stiefvaters Ludwig Geyer nicht bedarf. Pastor Georg Seebaß, der in einer Sitzung des Braunschweiger Genealogischen Abends diese Mitteilungen machte, fügte auch Angaben über die verwandtschaftlichen Beziehungen der Geschwister Wagners und ihrer Nachkommen hinzu. So besteht durch Wagners ältesten Bruder Albert, der Opernsänger und Regisseur in Berlin war, Verwandtschaft mit den Familien Ritter und von Hausegger, durch Wagners Schwestern mit den Verlegerfamilien Brockhaus und Avenarius.

MUSIKBERICHTE

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Hubert J. Eckartz: Zwei Kantaten (Hagen i. W.).

Casimir v. Paszthory: „Sabine", ein Zyklus von 7 Liedern f. mittlere Stimme mit Orchesterbegleitung (Ravag, Wien, Sept. 1934).

Bühnenwerke:

Kurt Atterberg: „Hervaths Heimkehr", Oper (Chemnitz).

Eugen Bodart: „Der abtrünnige Zar" (Wiesbaden).

Pietro Mascagni: „Nero", Oper (Mailänder Scala).

Richard Strauß: „Die schweigsame Frau" (Dresden).

Paul Graener: „Der Prinz von Homburg" (Berlin).

Rimsky-Korssakoff: „Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch" (Duisburg).

Wagner-Regeny: „Der Günstling" (Duisburg).

Hans Ludwig Kormann: „Der Meister von Palmyra", Oper (Altenburg).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Paul Hindemith: „Der Antiquar", Ballett (Frankfurt a. M.).

Eugen Zador: „Der Maschinenmensch", Ballett (Braunschweig).

Konzertwerke:

Karl Hermann Pillney: Landsknechtslieder für Chor und Instrumente (Juli in Aachen).

Max Wiedemann: Der 100. Psalm für Männerchor (Berlin).

Heinrich Spitta: „Sonnenwende", Kantate, und Horst Hanns Stieber: „Einer baut einen Dom" f. gem. Chor, Orgel, Bläser (Berlin, 24./25. Juni).

Eduard Riefe: „Die Grablegung Christi", Passionskantate (Dortmund).

Egon Wellesz: Konzert für Klavier und Orchester (Radio Wien).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

I. INTERNATIONALER GLOCKENSPIELER-WETTSTREIT ZU AMSTERDAM.

Von Prof. Erwin Bodky, Amsterdam.

Der am 29. und 30. Juni zu Amsterdam ausgetragene „1. internationale Glockenspieler-Wettstreit" lenkte die Aufmerksamkeit einer größeren Öffentlichkeit auf einen eigenartigen Zweig der musikalischen Volkskunst, der fast allein in den Niederlanden heimisch geworden ist, hier aber zu den charakteristischsten Äußerungen des völkischen Lebens gehört. Kaum eine Stadt von Bedeutung, die nicht auf einem Kirchturm oder dem „Belfried", jenem Wahrzeichen freiheitlichen Bürgerstolzes, ein Glockenspiel ihr eigen nennt, das entweder selbstspielend ist oder von einem amtlich bestellten „Stadtglockenspieler" zum Erklingen gebracht wird.

Die ersten Anfänge dieser Glockenspieltradition — es gibt auch heute noch in Holland und Belgien über 100 Glockenspiele — gehen bis ins 12. und 13. Jahrhundert zurück, wo die ersten Glocken, „tintinnabulum" genannt und zunächst nur gering an Zahl, mit Stöcken und Hämmern angeschlagen wurden. Das Wort „carillon", mit dem das Glockenspiel vielfach bezeichnet wird, leitet sich von einer solchen einfachen Form von 4 diatonischen Glocken ab, die im mittelalterlichen Lateinisch „quadrillionem" genannt wurden. Gegen 1487 sind wohl zum ersten Male ganze Melodien auf Glocken gespielt worden und bereits um diese Zeit sondern sich die 2 verschiedenen Typen des mechanischen und des Spielens mit Händen und Füßen auf einer Art Klaviatur ab, wofür sicher die Erfindung des Orgelpedals (ca. 1482) Anlaß gab. Der große Aufschwung der Glockenspielkunst setzte jedoch erst mit dem Wirken eines Meisterglockengießers François Hemony ein, der 1645 nach Holland zog — er war gebürtiger Lothringer — und Glocken von einer auch heute noch unübertroffenen Schönheit und Reinheit zu gießen verstand. Für Holland hat er allein ca. 47 Glockenspiele von meist ungefähr 3 Oktaven Umfang gegossen, die zum größten Teil auch heute noch von seiner Meisterschaft zeugen, darunter die Spiele auf dem königl. Palais und der Oude Kerk in Amsterdam, auf denen jetzt der Wettstreit stattfand. Um diese Zeit sang und klang es von allen Türmen Hollands und erst im 19. Jahrhundert erlosch das Interesse für die ausdrucksvolle Glockensprache, bis dann um die Jahrhundertwende die unermüdliche Werbearbeit eines genialen Glokkenspielers, Jef Denijn aus Mecheln, ihr zu neuem Aufschwung verhalf. Selbst Sohn eines Glockenspielers, gab er seine Ingenieurstudien in jungen Jahren auf, um seinen blind gewordenen Vater auf dem herrlichen Turm von St. Rombout in Mecheln abzulösen; er verbesserte die Mechanik des Glockenspiels durch eine Reihe Erfindungen und brachte es zu einer solchen Meisterschaft in der Beherrschung des Glockenspiels, daß der sagenhafte Ruf seiner Konzerte allmählich Tausende von Zuhörern anlockte. Ihm ist die Gründung der Glockenspielerschule zu Mecheln zu danken, die heute den Mittelpunkt des gesamten Glockenspielwesens bildet, und sein Werk ist es, wenn die polyphone Satzkunst für das carillon eine Reinheit und Gediegenheit erreicht hat, die sie vor Verflachung zu schützen imstande ist. Man muß die herrliche Wirkung einer alten niederländischen Weise, wie sie auch Sweelinck und Scheidt zu ihren Variationsketten benutzten, hören, wenn diese als cantus firmus im Tenor, umspielt von Kontrapunkten der kleinen Glocken und fundiert durch die ehernen Stimmen der tiefen Glockenbässe über die malerischen engen Straßen und Kanäle der Altstadt Amsterdams herüberschweben, und so gab es in diesem merkwürdigen Wettstreit manchen tief ergreifenden Augenblick.

Die Pflege des Volksliedes wird allerdings in Zukunft noch mehr denn bisher Mittelpunkt der Glockenspielkunst sein müssen; bei diesem Wettstreit trat das virtuose Element und die Bearbeitung sogenannter „beliebter Weisen" doch öfter in den Vordergrund, als es sich mit der Würde dieses erzenen Materials verträgt, und weder das „Rondo alla turca" von Mozart noch den mit blendender Virtuosität vorgetragenen „Schöne blaue Donau"-Walzer von Strauß möchten wir als geeignete Aufgaben für einen Glockenspieler ansehen.

Vermeldet sei, daß die Jury, der auch der greise Altmeister Jef Denijn angehörte, die ersten Preise an Ferd. Timmermanns, städt. Glockenspieler zu Rotterdam, und Geo Clement (Tournai) austeilte und daß außerhalb der Konkurrenz Joh. Meyll (Nykerk) und besonders Staf Nees, Hauptlehrer der Mechelner Schule, eindrucksvolle Proben ihres Könnens ablegten.

VOLKSTÜMLICHES BEETHOVENFEST IN BONN.

9.—17. Juni 1934.

Von Dr. Johannes Peters, Bonn/Rh.

Die volkstümlichen Beethoventage sind für die Vaterstadt des großen deutschen Meisters nun schon eine Überlieferung geworden. Gerade im neuen Reich ist dieser Brauch wertvoll; denn es gilt, das Werk Beethovens als ein für das Deutschtum wichtiges Kulturgut immer wieder dem Volksganzen zu übermitteln, und das ist schließlich

auch der eigentliche Beruf der deutschen Künstlerschaft. Den gleichen Gedanken und die in ihm ruhende Verpflichtung spricht Reichsminister Dr. Frick in einem Worte aus, das auch ins Programmheft des Festes Eingang fand: „Echte Kunst ist nie neu, ist nie alt, sondern sie entströmt dem Herzblut des Volkes, das auch nie neu oder alt ist, sondern von Ewigkeit zu Ewigkeit pulst". Das diesjährige Beethovenfest bewies die Wahrheit dieses Satzes.

Den Ewigkeitswert der Beethovenschen Kunst machte uns GMD Max Fiedler, Essen, klar, der als auserwählter Deuter des Werkes Beethovens mit seiner nachschaffenden Kunst nur höchst Vollkommenes bot. Ihm stand unser vortreffliches Orchester (verstärkt) zur Seite, das in leidenschaftlicher Hingabe ans Werk wetteiferte. Max Fiedler dirigierte alle Symphonien Beethovens ohne Partitur. Man konnte beobachten, wie er stets feinhörig jeden dynamischen Reiz ausarbeitete, jede kontrapunktische Linie berücksichtigte, die Steigerungen vorsichtig ansetzte, um sie sieghaft aufzubauen. Dabei blieb er bedacht auf den schönsten symphonischen Klang, auf den beseelten Vortrag jeder einzelnen Melodie. Im ganzen wie im einzelnen war auch den verwöhnteren Konzertbesuchern diese persönliche und sachlich vollkommene Art der Ausdeutung ein einzigartiges Erlebnis. — Mit gleicher Eindringlichkeit wurden die beiden Ouvertüren zu Coriolan und Egmont gestaltet. Die Begeisterung, mit der die Zuhörer ihren Dank zum Ausdruck brachten, rief den Dirigenten an jedem Abend wieder und wieder aufs Podium.

Auf dem Programm stand ebenfalls die Phantasie für Solisten, Chor, Klavier und Orchester. Frau Elly Ney bewältigte schwungvoll den Klavierpart. Den Schlußchor sang der verstärkte Städtische Gesangverein, der hier ebenso wie in der Neunten seiner Aufgabe vollkommen gerecht wurde. Als Solisten wirkten, wie auch in der Neunten, mit: Hilde Wesselmann (Sopran), Irma Drummer (Alt). Andree Kreuchauff (Tenor), Prof. Albert Fischer (Baß); es traten noch hinzu Hella Lohmann-Seidel (Sopran), Jos. Dahmen (Tenor).

Elly Ney spielte am ersten Abend das Klavierkonzert in Es-dur mit männlicher Kraft und symphonischem Klavierklang. Das Klavierkonzert in C-dur spielte Hans Bork (Berlin). Sein Spiel nahm gefangen durch die Geschliffenheit, die klassische Formung und die feinst abgetönte Klangwirkung im Forte wie besonders im Piano. — Das Violinkonzert spielte Prof. Willi Stroß; er gestaltete mit edlem Ton und der notwendigen Klarheit, und seine Virtuosität stellte er stets zurück. Nur fehlte seiner Auffassung noch die für dieses Werk notwendige Tiefe.

Zwei Abende waren der Kammermusik gewidmet. Elly Ney spielte mit ihren Triogenossen, Willi Stroß und Ludwig Hoelscher (Cello), das Klaviertrio in D-dur (Werk 70/1), die sog. Kakadu-Variationen (Werk 121a) und das große Trio in D-dur (Werk 97). Blieb die Darbietung des Geistertrios noch in einer gewissen Kühle stecken, so machten die anderen Werke einen um so stärkeren Eindruck. Zwischendurch spielte L. Hoelscher mit Elly Ney die Variationen über ein Thema aus „Judas Makkabäus" von Händel. Wie stets, so zeigte sich auch diesmal L. Hoelscher als der gereifte Künstler, der mit vertiefter Auffassung vollendete Technik und Tongebung verbindet. — Der zweite Kammermusikabend wurde von Elly Ney bestritten, und zwar mit vier Klaviersonaten des Meisters: Werk 31/2 in d-moll, Werk 7 in Es-dur, Werk 27/2 in cis-moll und Werk 53 in C-dur. Am vollendetsten gelang die Wiedergabe der Sonate in d-moll. Werk 31/2. Elly Ney erntete stets einen besonders lebhaften Dank der Zuhörer, zumal da sie die eigentliche Anregerin dieser Feste ist.

Auch dem Opernkomponisten Beethoven war ein Abend gewidmet. Unter Mitwirkung von Gästen der Kölner Oper und unseres Städt. Orchesters dirigierte Musikdirektor Gustav Classens im Stadttheater den „Fidelio".

Damit die ganze Bevölkerung Bonns einen Abglanz der festlichen Tage erleben könne, wurde am 18. Juni abends auf dem Marktplatz vor einer unzähligen Menge die Neunte wiederholt. Ihr voraus ging die Ouvertüre zu Egmont. Abschließend sei noch gesagt, daß das diesjährige volkstümliche Beethovenfest das eindrucksvollste war, das Bonn bisher erlebt hat.

DIE HEINRICH ZÖLLNER-FESTTAGE IN FREIBURG i. Br.

Von Dr. von Graevenitz, Freiburg.

Eine dreitägige Feier des 80. Geburtstages von Heinrich Zöllner stand unter dem Zeichen der Schwierigkeit, dem ebenso umfassenden und vielseitigen wie erfolgreichen Schaffen des Komponisten gerecht zu werden. Steht für die Sängerkreise Deutschlands und des Auslandes der Schöpfer großer Chorwerke und von Männerchor-Kompositionen in vorderster Linie, so mußte doch für die Feier des eigentlichen Geburtstages des 4. Juli ein Festkonzert in unserem prunkvollen Stadttheater gewählt werden. Es stand unter der blutvollen und fortreißenden Leitung von Franz Konwitschny, der auf dem besten Wege ist, der führende Träger des gesamten Freiburger Musiklebens zu werden. Der orchestrale und instrumentale Komponist Zöllner kam in dem dramatisch starkbewegten „Vorspiel zur Kerkerszene aus dem

Musikdrama Faust", weiter in 6 charakteristischen Klavierstücken und 3 Liedern mit Klavier zum Ausdruck. Solisten waren der dem Gefeierten fast gleichaltrige Schweizer Klavierspieler Bertram Roth und der Baritonist und frühere Sänger unserer Bühne Ernst Hölzlin. Die Krönung des ganzen Abends bot die groß angelegte und von unserem Orchesterleiter und dem Orchester mit wärmster Hingabe gebotene, in den Graubündener Bergen geborene Sinfonie „Im Hochgebirge" (Nr. 3 d-moll, op. 130). Den zweiten Festabend des 5. Juli füllte das bekannte, echt romantische Musikdrama nach der Märchendichtung von Gerhart Hauptmann „Die versunkene Glocke" unter Leitung des Kapellmeisters W. Franzen aus: Der Komponist Zöllner erwies sich als dem Dichter kongenial. Und endlich mußte ein 3. Abend im Museum, von der Museums-Gesellschaft ihrem langjährigen Mitglied geboten, den Kammermusiker Zöllner charakterisieren: der duftige farbenreiche von Dr. Rud. Huesgen geleitete Frauenchor „Die Rosenländer" wurde zunächst textlich von seiner Dichterin, der Tochter von Heinrich Zöllner, Frau Marg. Behrle-Zöllner vorgetragen und dann einem kleinen gewählten Frauenchor, dem Klavier (Dela Großmann) und der Altistin Helene Sehlbach zu vollem Erfolg anvertraut. Die Streichquartette „Feierliche Morgenmusik" und das in d-moll Nr. 7 umrahmten die Chorgabe.

Im Hinblick auf diese unter dem Protektorat des Oberbürgermeisters Dr. Kerber stehenden Konzertabende mußte für eine Huldigung des Männergesangskomponisten Zöllner der Vorabend des Geburtstages, der 3. Juli gewählt werden. Unter den Fenstern der Wohnung Hildastraße 48 sammelte sich, umgeben von dichtgedrängten Zuhörermassen, die Freiburger Sängerschaft unter Leitung von Musikdirektor Ketterer und brachte dem 80jährigen mit dem Sängerspruch und dem Liede von Konradin Kreutzer (den ja Jugendjahre mit Freiburg i. Br. verbanden) „Das ist der Tag des Herrn" ihre Huldigung dar. Der Gefeierte dankte in längerer Ansprache und flocht in sie die freudig aufgenommene Mitteilung ein, daß ihm einige Stunden vorher durch den stellvertretenden Führer des Badischen Sängerbundes Münch-Bruchsal die vom Sängerbund geschaffene Konradin-Kreutzer-Medaille überreicht worden sei. (Bei anderer Gelegenheit wurde bekannt, daß Zöllner auch durch die vom Reich gestiftete Rich. Wagner-Medaille ausgezeichnet worden ist.) Seine heißen Wünsche für unser Vaterland und den Führer bat der Jubilar die Sängerschaft zusammenzufassen in das von ihm komponierte stolz- und kraftvolle Lied „Nur die Hoffnung festgehalten". In der Wohnung übernahm der Führer des Freiburger Männergesangvereins Oberlehrer Gerner die dankbare Aufgabe, in warmer formvollendeter Ansprache die Bedeutung des 80jährigen Mitbürgers und Sänger-Komponisten für Freiburg i. Br. und das deutsche Männergesangswesen herauszuarbeiten. Prachtvolle Blumenspenden der beiden Freiburger Gesangvereine unterstrichen die Wärme der Ansprache und die Bedeutung des Tages.

DAS FÜNFTE DEUTSCHE HÄNDELFEST.

15.—19. Juni in Krefeld.

Von Hermann Waltz, Krefeld.

Als die Deutsche Händelgesellschaft der Stadt Krefeld die Abhaltung des fünften Händelfestes übertrug, wußte sie, daß unsere Stadt der Seide und des Samtes die dazu nötigen Vorbedingungen erfüllen konnte. Die beiden größten gemischten Chöre unserer Stadt, der Krefelder Singverein und der Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein, dazu die kleine, aber leistungsfähige Madrigal-Vereinigung, hatten sich verbunden, um einen Festchor von ungefähr 250 geübten Sängern zu bilden. Hinzu trat am letzten Abend noch ein Knabenchor von 100 Stimmen. Den instrumentalen Teil der Konzerte hatten übernommen: zunächst unser städtisches Orchester, sodann das weltbekannte Peter-Quartett, die Angehörigen des Collegium musicum, fünf Cembalisten (Prof. Günter Ramin, Prof. Max Seiffert, Joachim Krause, Dr. Josef Baum und Frau Gisela Baum-Bonatz) und die Orgel der Stadthalle (Joachim Krause und Prof. G. Ramin).

Zur Einleitung des ersten Konzertes hielt Oberbürgermeister Dr. Heuyng eine Ansprache, in der er einen Rückblick auf das Krefelder Musikleben gab und die Gäste willkommen hieß. Unter Leitung des städt. Musikdirektors in Rheydt Franz Oudille, dem Dirigenten des Lehrer- und Lehrerinnengesangvereins, fand die außerordentlich wohlgelungene Aufführung von Händels oratorialer Ode „Das Alexanderfest" statt. Tadellose Reinheit der Chorleistung zeichnete die Wiedergabe aus. Solisten waren: Ria Ginster, Sopran; Heinz Marten, Tenor; Fred Drißen, Baß. Der Schluß brachte starke Kundgebungen für den Leiter Franz Oudille, und zwar einheitlich von Seiten des Publikums wie des Chores!

Die angesagte Versammlung der Händelgesellschaft wurde zwar programmmäßig abgehalten (unter Leitung von Prof. Dr. H. J. Moser), fand aber unter der Überfülle weiterer Veranstaltungen (Werkbundausstellung; großes Reiterfest) keinen Zuspruch. Prof. Dr.

Steglich hielt ſeinen feſſelnden Vortrag über „Nation und Welt in Händels Leben und Werk“ vor drei Dutzend Zuhörern. Vorträge alter Muſik auf alten Inſtrumenten ſchloſſen ſich an (Collegium musicum).

Unſer Stadttheater (Intendant Hans Tannert) trug wichtiges zum Feſt bei: am Samstag Abend brachte es die Uraufführung einer Bearbeitung der Telemann-Oper „Sokrates“. Der Bearbeiter, Dr. Joſef Baum in Krefeld (der Leiter des Collegium musicum), hatte dieſer köſtlichen komiſchen Oper einen Prolog vorangeſetzt, der das ganze Spiel als Aufführung im Hauſe eines reichen Bürgers erſcheinen läßt. Neben der künſtleriſch abgerundeten ſzeniſchen und muſikaliſchen Führung durch Dr. H. Junkers bezw. Operndirektor Dr. Walter Meyer-Gieſow iſt das Hauptverdienſt um das prächtige Gelingen der Aufführung dem unübertrefflich ſingenden und ſpielenden Baß-Buffo Heinrich Cramer (Sokrates) zuzuſchreiben. Einige weitere Kürzungen dürften das Werk tatſächlich lebensfähig machen, wie denn für die nächſte Spielzeit manche Aufführungen zu erwarten ſind.

In einem Kammerkonzert im Stadttheater ſpielte zunächſt Prof. Günter Ramin eine Jugendſuite Händels auf dem Cembalo mit Meiſterſchaft. Daneben erklang eine Sonate für Blockflöte (Helmut Mönkemeyer); eine Reihe Lieder und Arien anderer Meiſter (Zeitgenoſſen Händels), wurde von der Sopraniſtin Margarete von Winterfeld geboten. Die Ur-Aufführung eines Kammertrios von Händel begegnete beſonderem Intereſſe (Quintongeige, Gambe, Cembalo). Dieſer erſte Teil wurde übrigens auf Rundfunk übertragen. Im zweiten Teil kam nochmals Prof. Ramin mit einer g-moll-Suite für Cembalo zu Wort; außerdem erklangen zwei Sonaten für zwei Geigen bezw. Oboe.

Auch eine Oper Händels gelangte zur Aufführung: „Orlandos Liebeswahn“ (Orlando furioso“), eine Oper, die 1922 auf dem Halliſchen Händelfeſt in der Bearbeitung von Moſer ihre Auferſtehung gefeiert hatte. Auch hier fand ſich für die Titelrolle ein ganz ausgezeichneter Vertreter: Georg von Tſchurtſchenthaler, der ſelbſt die beweglichſten Koloraturen meiſterte, obwohl ſein Fach das des Heldenbaritons iſt. Die ſzeniſche Leitung durch den Oberſpielleiter Hans Dinghaus verdiente alles Lob, obgleich die Enge unſeres Bühnenraumes für Ausſtattungseffekte keinen Raum bot. (NB.: Krefeld nimmt demnächſt einen Theaterneubau in Angriff!). Als muſikaliſcher Führer bewährte ſich Kapellmeiſter Otto Söllner.

Die ſechſte Aufführung brachte unter Dr. Meyer-Gieſow ein wundervoll durchgeführtes Orgelkonzert in B-dur (Prof. G. Ramin), ſodann das nicht minder wertvolle Concerto grosso g-moll op. 6 Nr. 6. Abermals eine Ur-Aufführung (die dritte des Feſtes!), die der Kantate „Italiens Erwachen“ begegnete erhöhtem Intereſſe. Sie iſt ein anhaltender Jubelhymnus, ohne nach innen ebenſo groß zu bauen wie nach außen. Soliſten: Ria Ginſter, Heinz Marten und Fred Drißen. Ein doppelchöriges Orcheſterkonzert F-dur (Nr. 29) ſchwelgte in Klangfülle: 8 Waldhörner, 8 Oboen, 4 Fagotte, Streicher, zwei Cembali und Orgel. Edel-volkstümlicher Gehalt zeichnete das Werk aus.

Die ſiebente Veranſtaltung wuchs zum Höhepunkt des Feſtes aus. Ein Chor von über 500 Köpfen (Frauen-, Männer- und Knabenſtimmen) ſchuf eine Fülle des Tones von überwältigender Art. So erklangen das Utrechter Tedeum und Jubilate in großartiger Ausführung; das gewaltige Amen des letzteren Werkes riß die Hörer zu begeiſtertem Dank hin. Vorausgegangen waren: der 42. Pſalm „Wie der Hirſch ſchreit“, ſodann einige prachtvoll geſungene Alt-Arien (Emmi Leisner) und die nicht minder vollendet geſungene Motette für Sopran „Silete venti“ (Ria Ginſter). Namentlich der Feſtdirigent Dr. Meyer-Gieſow wurde mit anhaltendem Beifall bedacht.

Ein Volksfeſt mit allerlei Beluſtigungen: Fiſcherſtechen, Feuerwerk uſw., aber auch muſikaliſche Darbietungen im Freien (Leonoren-Ouvertüre — dann Händels Feuer- und Waſſermuſik, Männerchöre (1000 Mann!), Kinderchöre uſw. beſchloß das gut verlaufene Händelfeſt Krefelds, das manche wertvolle Ausbeute gefördert hat.

DIE IV. NÜRNBERGER SÄNGERWOCHE.

Von Karl Foeſel, Nürnberg.

I. Allgemeines und ſtilkritiſcher Überblick.

„Als vor nunmehr 9 Jahren der Nürnberger Komponiſt und Muſikſchriftſteller Wilhelm Mathes“ — ſchreibt Muſikdirektor Fritz Binder, der Vorſitzende des NSW-Prüfungsausſchuſſes, in der Deutſchen Sängerbundeszeitung — „gelegentlich der Einweihung des Deutſchen Sängermuſeums in der Katharinen- (Meiſterſinger) Kirche anregte, der DSB möge auf dem Gebiet des Chorſingens eine ähnliche Einrichtung ſchaffen, wie ſie der Allg. Deutſche Muſikverein in ſeinen Tonkünſtlerfeſten für die Inſtrumentalmuſik beſitzt, da konnte wahrlich niemand ahnen, welche Früchte das damit ausgeſtreute Samenkorn tragen werde. Die Idee war geboren von einem einzelnen, wie alle großen Ideen, und ſie hat in dieſen wenigen Jahren nicht nur Hunderttauſende bewegt, ſondern ſie hat, und das iſt das Weſentliche an ihr, das

Chorsingen reich und herrlich befruchtet. Der ganze, große Auftrieb, den das Schaffen von Chorwerken durch unsere deutschen Musiker und das Schaffen in den deutschen Chorvereinen seit diesen noch nicht 10 Jahren erfahren hat, ist, das kann nicht mehr bestritten werden, fast einzig und allein durch die Einrichtung der Nürnberger Sängerwoche zustande gekommen. Ja, selbst dort, wo hin und wieder Ergebnisse negativer Art auf der einen oder andern der Nürnberger Sängerwochen erlebt werden mußten, — auch diese sollen nicht bestritten werden! — selbst in solchen Fällen war das Endresultat positiv, weil jeder der Verantwortlichen, angefangen vom Komponisten über die Prüfungskommission bis zu den Ausführenden daraus gelernt hatte."

In der Tat bedeutete die Schaffung der Nürnberger Sängerwochen eine Kampfansage des Neuen. In keinem anderen Kunstzweig war eine solche Kampfansage so dringend notwendig, wie gerade auf den Gebieten des Männerchorsingens. Dem geistigen Trägheitsgesetz, demzufolge eine Unzahl deutscher Männerchöre mit erschreckender geistiger Anspruchslosigkeit in sentimental überwucherter Liedertafelei schwelgte, mußte die klare Kraft eines formal und inhaltlich geläuterten, künstlerisch wertvollen Liedgutes mit aller Macht entgegengestemmt werden. Darüber hinaus ergibt sich für die Nürnberger Sängerwochen, wie für jede Art Musikfest, die Forderung einer scharf präzisierten stilistischen Problemstellung. Die Aufnahme von Werken, in denen mit ernstem Wollen neue Wege gesucht werden, ist immer angebracht — auch wenn es zunächst schwer oder unmöglich scheint, zu den Ergebnissen dieses Wollens ein erträgliches Verhältnis zu gewinnen. Dagegen kann es nicht Aufgabe einer Sängerwoche sein, den Chormeistern kleinerer Vereine für ihr nächstes „Herbstkonzert" übliche und leicht übersehbare Chöre nachzuweisen, die sich mit einem solid gekonnten, dankbaren Satz, mit der geschmackvollen Anwendung wohlerprobter melodischer und harmonischer Mittel und einer sicher garantierten Podiumswirkung zufriedengeben. Solche Werke haben ob ihrer universellen Brauchbarkeit und der damit gegebenen guten Verkaufsmöglichkeiten meist leicht ihren Verleger gefunden und werden durch Partiturenkataloge hinreichend und zweckmäßiger propagiert. Man sollte die Programme der zukünftigen Nürnberger Sängerwochen rücksichtslos davor sauber halten, denn es hat sich auch diesmal gezeigt, daß man sich damit einen unnötigen Ballast aufbürdet und daß die Herausstellung des Wesentlichen nur erschwert wird.

In stärkstem Maße wurde in der 4. Nürnberger Sängerwoche — der ersten seit der politischen und kulturellen Neugestaltung Deutschlands durch Adolf Hitler — die urgesunde Zeittendenz nach einer allgemein zugänglichen, volksnahen Kunst berücksichtigt. Daß beinahe die Hälfte aller eingereichten Werke aus Bearbeitungen älterer und neuerer Volksmelodien bestand, zeigt, wie sehr sich die gegenwärtige Komponistengeneration bemüht, dem Volk in seiner Gesamtheit näherzukommen. Mit dem Einsatz für das deutsche Volkslied und für das zeitgebundene Chorlied wird der Deutsche Sängerbund einer seiner vornehmsten Fundamental-Aufgaben gerecht. Allerdings kann nur eine grundlegende Arbeit dadurch geleistet werden, denn die Verpflichtung zur Förderung des Kunstliedes, zur Erziehung zum Kunstwerk und vor allem zum neuen Kunstwerk bleibt nach wie vor in vollem Umfang bestehen. Der Begriff „Volksmusik" umfaßt so unendlich Wertvolles und Lebensnotwendiges, daß er auf keinen Fall zum tendenziösen Schlagwort degradiert werden darf. Eine zu starke Überflutung der Konzertprogramme mit bearbeiteten Volksliedern ist nicht im mindesten zweckmäßig, denn einerseits ist die Atmosphäre des Konzertsaales dem Volkslied an sich im Innersten wesensfremd, andrerseits kann sein schlichtes Ehrenkleid, der absolut ungekünstelte und einfache harmonische Satz, durch keine noch so feinsinnige und kunstreiche, etwa polyphone Neufassung übertroffen oder auch nur ersetzt werden. Das Volkslied dem ungezwungenen geselligen Kreis oder der fröhlichen Wandergruppe, das Marschlied dem gleichen Schritt und Tritt der formierten Kolonne, das Kunstlied dem Konzertsaal, in dem musikalisch interessierte Menschen in vertieftem künstlerischen Erleben seelische und geistige Entspannung suchen! Diese naturgegebene Norm verliert auch dadurch nicht an Allgemeingültigkeit, daß in einzelnen Fällen Bearbeitungen eine sehr wertvolle und nützliche Bereicherung von Chorkonzerten darstellen.

Um so vielversprechender, kulturell produktiver erscheinen die öffentlichen, allgemeinen „Gemeinschaftssingen im Freien". Diese Einrichtung des Deutschen Sängerbundes, für die in den Sängerbundblättern „Singendes Volk" vortreffliches Material gesammelt wurde, wird viel Gutes wirken. Hier ist der Weg beschritten, auf dem das große, verbindende Erlebnis des gemeinschaftlichen Singens auch den Kreisen zugänglich gemacht werden kann, die sich allem Musikalischen, ja allem Künstlerischen gegenüber bisher völlig passiv verhielten. Hier ist auch die gegebene Möglichkeit, das deutsche Lied in die Gesamtheit des deutschen Volkes hinauszutragen. Alfred Rosenthal-Heinzel (Königsberg i. Pr.) führte ein solches „Gemeinschaftssingen" mit

ebenſoviel Geſchick wie Erfolg auf der Freiung der Nürnberger Hohenzollernburg vor.

Die Ausbeute an vorwärtsweiſenden, im eigentlichen Sinne zeitgenöſſiſchen Werken war trotz allem erfreulich groß. Auch hier läßt ſich an Manchem feſtſtellen, daß der berechtigte, notwendige Kampf gegen „die Moderne" — d. h., gegen geiſtige Dürre, abſtrakte „Motorik" und „Energetik", alſo gegen den ſachlich genannten, ſeelenloſen Konſtruktivismus der vergangenen Jahre — in einzelnen Fällen Verwirrung brachte, falſch verſtanden wurde und kopfſcheu vor wirklichem Fortſchritt machte. Was wir brauchen, iſt nicht jene verfloſſene (Männerchor-) „Romantik" überſchwänglicher Nonen und an dekadenten Talmigefühlen überſättigter Vorhalte. Auch nicht die gutbürgerlichen Fabrikationsmittel prinzipienerſtarrter Tonaliſten. Wir brauchen eine neue Romantik, eine Romantik auf höherer Ebene, die mit ebenſoviel Inſtinktſicherheit wie techniſchem Können modernſte Kompoſitionsmittel in den Dienſt einer höchſt intenſivierten Ausdruckskunſt ſtellt. Das iſt das ſchönſte Ergebnis der 4. Nürnberger Sängerwoche, daß ſie eine größere Reihe zeitgenöſſiſcher Komponiſten zu Wort kommen ließ, die in ihrem Schaffen mit mutiger, unbeirrbarer Konſequenz vorwärts gerichtete künſtleriſche Ziele verfolgen. Der ſtiliſtiſche Gärungsprozeß dieſes neuen Werdens iſt noch lange nicht abgeſchloſſen. Manches bleibt Verſuch, Vereinzeltes Extrem. Doch einige faſt allgemein zutreffende Merkmale haben ſich bis zu einem gewiſſen Grad bereits herauskriſtalliſiert: Die Bevorzugung einer weich fließenden oder herben, lapidaren Polyphonie, die ſtarke Konzentration des melodiſchen und harmoniſchen Aufwands, die geiſtige Vertiefung der teilweiſe archaiſierenden, der Gregorianik naheſtehenden Themen. Bindungen mit der Blütezeit mittelalterlicher Chorkunſt treten allenthalben zutage; die Verſuche, alte Formen mit neuem Geiſt zu füllen, glückten nur teilweiſe.

Wie groß die Beachtung iſt, die den Nürnberger Sängerwochen von den ſchaffenden Muſikern zugewendet wird, zeigt die Zahl der angemeldeten Werke. Zur erſten Nürnberger Sängerwoche (1927) wurden 1900 Werke eingereicht, zur zweiten (1929) 2300; bei der dritten (1931) waren es bereits 2900, und in dieſem Jahr hatte die Prüfungskommiſſion nicht weniger als 3400 Chorwerke verſchiedenſten Ausmaßes durchzuſehen — eine Rieſenarbeit, um die der Fünfer-Ausſchuß (Muſikdirektor Fritz Binder-Nürnberg, Vorſitzender, Staatskapellmeiſter Dr. Laugs-Kaſſel, Prof. Dr. Hugo Holle-Stuttgart, Prof. Joſeph Haas-München, Studienrat Hanns Mießner-Berlin) beſtimmt von niemandem beneidet wird. Ausgewählt wurden etwa hundert Chöre (von 59 Komponiſten), die in ſechs Konzerten durch 36 Vereine aus allen Gauen Deutſchlands zur Aufführung gelangten. Die äußere Durchführung der Sängerwoche war bei dem vortrefflichen Organiſationsleiter Bruno Plonka in beſten Händen.

II. Die Werke.

Aus der Gruppe der im eigentlichen Sinne ſtilbefruchtenden Werke ſind zunächſt in erſter Linie Hermann Erdlens prachtvoll aufgebautes „Morgenlied", zu deſſen plaſtiſch ſtufender Polyphonie zwei inſtrumentale Begleitſtimmen ungewöhnlicher, vornehmſter Eigenart treten, und der ausgezeichnete Chor „Media vita" von Willy Sendt zu nennen. Ähnlich lohnenswerte Aufgaben für ſtrebſame Männerchöre bieten Hermann Erpf („Der Dengler"), Ottmar Gerſter („An das Handwerk") und Hans Lavater („Der Tod iſt groß"). Die talentvoll und mit ſicherer Technik geformte Männerchor-Paſſacaglia Walter Aëſchbachers ſcheitert in der Praxis am Klanglichen. Zwei beſonders bedeutſame zeitgenöſſiſche Kompoſitionen ſind hier noch hervorzuheben: Karl Höllers „Hymne" Op. 13 (für Männerſtimmen, Trompeten, Pauke und Orgel) und Hans Gebhards „Suite vom Glück" (Männerchor).

Sehr Wertvolles brachte ein Kirchenkonzert, das ſeinen Höhepunkt in Max Gebhards „Kleiner Paſſion" (für Soli, gemiſchten Chor und kleines Orcheſter) fand. Gebhard geht ſtiliſtiſch konſequent ſeine eigenen Wege. Ihr beſonderes Profil erhält dieſe Paſſionsmuſik durch die inſtrumentalen Zwiſchenſpiele. Gegenüber der harmoniſch gelockerten Kontrapunktierung des Orcheſterſatzes erſtrebt der Komponiſt bei den Chören eine verhältnismäßig ſchlichte Konzeption. Auch die Soloſtimmen ſind äußerſt ſanglich und melodiſch wirkſam geſtaltet. Das Werk gehört zu den beachtenswerteſten Kompoſitionen der vierten Nürnberger Sängerwoche. Ludwig Weber gibt mit ſeiner „Chorgemeinſchaft", in der die einfache Form des geiſtlichen Strophenliedes mit der kunſtvollen Linearität des modernen Chorſatzes gekoppelt iſt, dem Problem „Volksmuſik" neue, bedeutſame Anregungen. Der Farbreichtum, die fließende Polyphonie und die labile Harmonik der Zwiſchengeſänge bilden zu der ſchlichten, choralähnlichen Behandlung des cantus firmus einen eigenartigen Gegenſatz. Es iſt nur zu wünſchen, daß dieſe vornehme Kunſt auch bei kleineren Vereinen weitgehendſte Verbreitung findet; um ſo mehr, als beſondere techniſche Schwierigkeiten dabei nicht zu überwinden ſind und die verſchiedenen Ausführungsmöglichkeiten (auch das Publikum kann beim cantus firmus zur Mitwir-

kung herangezogen werden) etwa gegebenen Verhältnissen in hohem Maße Rechnung tragen. Sehr nachhaltige Eindrücke vermittelte der drei- bis vierstimmige Männerchor Walter Reins „Tod und Schlaf". Eine ernste, verinnerlichte Stimmungshaftigkeit erreichen die gemischten Chöre Hermann Grabners „Der Tod ist groß") und Richard Wetz' („Alle Menschen kommen zur Erde"), während Armin Knab mit seinem Frauenchor „Maria Verkündigung" ein feinsinniges Werkchen von lichter, zarter Schönheit schuf. Hans Lang (2 Motetten für gleiche Stimmen und einstimmigen Knabenchor) und Paul Stuiber (Frauenchor: „Wenn der jüngste Tag will werden") erwiesen sich als gewandte Satztechniker. Albert Bastian bemüht sich in seinen „Sprüchen vom Leben und Tod" um eine ausdruckserfüllte Führung der drei Männerchorstimmen.

Ein größeren Formen gewidmeter Abend vermittelte eingangs die Bekanntschaft mit Kurt Lißmanns Kantate „Vom Menschen" (Männerchor mit Trompeten, Hörnern, Posaunen und Pauken). Die gewichtige Ornamentik der polyphonen Linien und der große Ernst dieser Tonsprache ließen einen starken künstlerischen Gestaltungswillen erkennen. Otto Siegl gibt seinem mit allen kompositionstechnischen Raffinement ausgestatteten Variationenwerk „Klingendes Jahr" (Sopransolo, Männerchor, Streichorchester und Klavier) streckenweise eine sehr prägnante, eigene Charakteristik. Auf die liebenswürdige kleine romantische Kantate „Blumen" von Hans Stieber (Frauenchor und Kammerorchester) folgte unvermittelt eine radikale Auseinandersetzung mit modernsten Stilfragen durch das bekannte Reutter'sche Werk „Der glückliche Bauer". Otto Besch's formal und inhaltlich großdimensionierte „Auferstehungskantate" war der imposante Abschluß dieses Konzertes.

Auf den für Chorkomponisten zweifellos dankbaren Gebieten des Volksliedes und des zeitgebundenen Chores wurde viel Gutes und in der Bearbeitung Neuartiges geschaffen. Hierher gehören die feinen dreistimmigen Volksliedsätzchen Adolf Pfanners und Hans Ellings ausgezeichnete folkloristische Studie „Liebesleid". Otto Jochum und Harry Latzke richteten Melodien des 17. und 19. Jahrhunderts mit Geschmack und Verständnis für Männerchor ein. Sehr ansprechende Bearbeitungen boten Karl Mehlhoff und August Preuß (beide: „Ich hört ein Sichlein rauschen"). Philipp Mohler (Volksliedvariationen „Der Tod von Flandern"), Hans Lang mit seinen gesetzten „Fränkischen Volksliedern", ferner Hermann Grabner, Hans Grieshammer und Adolf Prümers. Hübsche Wirkungen erzielte Hans Mießner durch den strophischen Wechsel der Männer- und Frauenstimmen. Eine frische fränkische Weise von Wilhelm Rinkens, die schlicht-sympathischen Lieder von Franz Wilms, Eduard Pillands Volksweisen für Jugendchor, die schmucken Volksliedkanons Karl Wüsts und Christian Artels „Maienluft" (Frauen- und Kinderchor, Klarinette, Guitarre) sind noch zu erwähnen. Zu den ausgesprochenen Zeitchören zählen nicht nur die fünf Gedichte aus Anackers „Die Trommel", die von Wilhelm Knöchel gewandt und zum Teil sehr eindringlich („Opfer", „Wir brechen die Ketten") vertont wurden. Auch Heinrich Kaspar Schmids mit Könnerschaft gearbeitete Suite für Männerchor und Klavier „Von deutscher Art", Karl Schülens „Deutsche Lieder", das Männerstimmenmadrigal „Deutschland" Karl Hasse's und vor allem die beiden machtvoll konturierten Sängersprüche „Richtung" von Hermann Erdlen und „Schwur" (Herman Simon) sind hier einzugliedern.

Breiten Raum in den Programmen der 6 Konzerte nahmen Werke ein, die sich auf sicher Erprobtes stützen und alles Problematische zu Gunsten einer geschmackvollen, gediegenen Gesamtstruktur und einer wirkungsvollen, manchmal sehr feinsinnigen harmonischen und melodischen Anlage zurückstellen. Eine Fülle brauchbarer Anregungen war damit gegeben, die jedoch wenig Veranlassung zu detaillierten, eingehenden Auseinandersetzungen bieten und auf die man im Rahmen einer Sängerwoche herzlich gern verzichtet hätte. Sympathische Beispiele eines kultivierten Figuralsatzes sind — um wenigstens einige dieser Werke herauszugreifen — Julius Gatters „Sprüche der Lebensbejahung". Einige lustige Persiflagen gelangen Otto Jochum mit seinem „Musikantenbrevier", während Hans Finkens „Verschütt" überreiche Sentiments allzusehr bevorzugt. Heinrich Kaspar Schmids nicht unkonventionelle „Hochzeitsreise", Hans Stiebers eindringliches „Bergan" sind einer guten Publikumswirkung ebenso sicher wie etwa Richard Trunks meisterlich gefügte „Romantische Suite", die zügigen Soldatenlieder Gerhart Streckes, Carl Ehrenbergs und Ottmar Gersters oder Bruno Stürmers „Musikantenleben" Op. 69. Hugo Hermann fand für seine „Drei Gesänge aus dem Mittelhochdeutschen" gewählte, wohltuend harmonische Mittel; Bruno Stürmer („Dem König"), Max Neumann („Nicht müde werden") und Hermann Simon („Bauernerde") stellten ebenfalls beachtliche Beiträge.

Die Wiedergabe der Werke war fast durchweg vorzüglich, teilweise sogar mustergültig. Hervorragendes leisteten der Kasseler a cappella-Chor (Leitung: R. Laugs) und die Madrigalchöre aus

Kassel (Leitung: Bruno Stürmer) und Quedlinburg (Leitung: Fritz Prieß). Durch ihr beachtliches chortechnisches und musikalisches Niveau fielen die Männerchöre aus Biebrich (Leitung: August König), Dillingen (Leit.: Robert Carl), Hof (Leitung: Leo Hafner), Köln-Mühlheim (Leitung: Josef Kluck), Saarbrücken: (Leitung: Philipp Stilz), Sulzbach (Leitung: Peter Marx) und Wuppertal (Leitung: Hans Keller) auf. Auch die übrigen Chorvereinigungen, deren große Zahl eine besondere Erwähnung unmöglich macht, zeigten mit wenigen Ausnahmen eine überzeugende Chordisziplin und ein vortreffliches künstlerisches Fundament. Die Instrumental-Begleitungen wurden durch das Nürnberger Städtische Orchester ausgeführt. Mit Hilde Wesselmann-Wuppertal (Sopran), Andreas Kreuchauff-München (Tenor), Hermann Achenbach-Tübingen (Bariton), Fritz Binder-Nürnberg (Klavier) und Rudolf Zartner-Nürnberg (Orgel) war ein erlesenes, qualitativ hochstehendes Solistenensemble gewonnen worden.

XIII. MOZARTFEST IN WÜRZBURG

25. mit 28. Juni.

Von Dr. Bert Friedel, Würzburg.

Aus zwei Grundtatsachen ist das hohe Ansehen der Würzburger Mozartfesttage erwachsen: einmal aus dem lebendigen Wachstum seiner Mozartüberlieferung, wie sie Hermann Zilchers Genie und unermüdliche Arbeit aufgebaut hat, gespeist aus schlicht-deutschem, jedem Konzert- und Starbetrieb abholdem Musikantentum, zum anderen: die ganz einmalige, vollendete Harmonie zwischen Mozartscher Musik und dem Form- und Farbenklang des Neumannschen Schlosses, der Tiepolowelt des Kaisersaales, dem Zusammenwirken von Natur und Kunst bei den Nachtmusiken im Hofgarten. Diese letzte Fest-Grundlage scheint uns bei einem Rückblick auf die Vortragsfolgen der diesjährigen vier Veranstaltungen ernstlich bedroht, denn so sehr wir, fern jeder historischer Pedanterie, die Berücksichtigung der Mozartschen Umwelt begrüßen, die Aufnahme von Werken romantischer oder gar moderner Komponisten halten wir für verfehlt; hier wird der Kaisersaal zum bloßen festlichen Rahmen herabgestimmt. Und schließlich fährt man nicht zu einem „Mozartfest", um einen Kammermusikabend: J. S. Bach, Schubert, Reger, Mozart zu hören. Es besteht auch kein zwingender Grund dazu, etwa weil schon das ganze Mozartsche Schaffen gebracht worden wäre. Keinesfalls. So sehr wir das Klavierkonzert in c als das tiefste, elementarste der Mozartschen Konzerte lieben: warum hört man gar keine selten gespielten mehr? Von den 28 Konzerten dürften noch nicht mehr als 9 gespielt worden sein und — sofern uns unsere Erinnerung nicht täuscht — selbst ein so beliebtes Werk wie die „Kleine Nachtmusik" ist nur ein einziges Mal gespielt worden. Wir wünschen also, das nächste Fest möge wieder recht viel Mozart bringen.

Das einleitende Orchesterkonzert dirigierte GMD Dr. Carl Böhm. Der berühmte Dresdener Gast zeigte sich als enormer Könner, der mit Unerbittlichkeit letzte Klarheit und Sauberkeit der Linienführung, der rhythmischen Prägnanz anstrebt und auch zu erarbeiten weiß. Die abschließende Beethoven-Sinfonie Nr. 2 ließ er packend erstehen. In zwei Arien zeigte sich Maria Cebotari von der Dresdener Staatsoper als Mozartsängerin ersten Ranges. Hinreißend der Schmelz ihrer Stimme, die Anmut ihres Vortrages, die technische Vollendung jeder Einzelheit. In einer zauberhaften Nachtmusik wußte sie vom Schloßbalkon aus auch im freien Raum ebenso zu begeistern. Paul Benders Baß klang an dieser Stelle weniger günstig. Die Bläser des Staatskonservatoriums, zu denen sich in Fritz Huth ein hervorragender neuer Hornist gesellt hat, zeigten ihr weiches Spiel in einem Haydn'schen Divertimento. Zilcher dirigierte aus der Tiefe des Parks eine Cassation und als Höhepunkt des Abends vom Balkon aus Serenade in D. Hanns Schindlers „Deutsche Volksliedersuite" für gem. Chor und Orchester (Leitg.: Dr. Eichler) schien mir fehl am Platz. Bei aller Anerkennung des kunstvollen Satzes, der schönen instrumentalen Einfälle: Volkslieder hätten wir zum Mindesten als solche gewünscht. Auch in sich will uns die Suite zu bunt scheinen: kann man wirklich zwischen „Wach auf, meins Herzens Schöne" (1547) und „Der Mond ist aufgegangen" (1790) „Die Würzburger Glöckli" und „Rosestock, Holderblüt" setzen?

Schuberts Quintett in C in der Kammermusik (Schiering-Quartett mit L. Behr) entbehrte dynamisch und in der Genauigkeit der Wiedergabe der letzten Feile. Da waren die Bläser mit Wyrott am Klavier in Mozarts Es-dur-Quintett vorbildlich. Joh. Hobohm spielte farbig und doch mit letzter Plastik eine Bachsuite für Cembalo, die junge, hochbegabte Frankfurter Pianistin Carmen Sendel Regers Telemann-Variationen. Das Orchesterkonzert stand unter der sprühenden Direktion Zilchers, der das Fest mit einer großangelegten Wiedergabe der Jupitersinfonie abschloß. Einleitend gabs eine ganz entzückende Uraufführung: Rameau-Suite für Orchester, von Zilcher zusammengestellt und frei bearbeitet: mit der anmutigen Hand des kongenialen Meisters! Gustav Havemann machte mit dem neuaufgefundenen Violinkonzert des 10jährigen Mozart bekannt, Schuberts ziemlich belangloses, wenn auch gefälliges Rondo in A gab ihm noch

Gelegenheit, sich auch von seiner virtuosen Seite zu zeigen. Im c-moll-Klavierkonzert zeigte Carmen Sendel ihre starke Begabung für Mozart; die prachtvollen Cadenzen waren von Zilcher.

Die Bedeutung kultureller Einrichtungen, wie die Würzburger Mozartfeste, die nicht nur aus Franken besucht werden, sind von nicht zu unterschätzender Allgemeinbedeutung; es darf nichts versäumt werden, solche Pflegestätten deutscher Kunst zu fördern, zu erhalten!

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 8. Juni: J. S. Bach: Präludium und Fuge c-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — Ludwig Senfl: „Da Jakob nun das Kleid ansah" für 5st. Chor. — Joh. Walther: Der 1. Psalm für 5st. gem. Chor. — Matthäus Le Maistre: Der 90 Psalm für 5—6st. gem. Chor (Uraufführung).

Freitag, 15. Juni: Albert Becker: Fantasie und Fuge g-moll (vorgetr. von Fr. Högner). — Albert Becker: Der 14. Psalm für Doppelchor. — A. Becker: Geistlicher Dialog aus dem 16. Jahrh.

Freitag, 22. Juni: J. S. Bach: Passacaglia c-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — H. Schütz: Musikalische Exequien für Soli, Chor, Orgel, Kontrabaß.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Sonnabend, 16. Juni: Werke von Albert Becker anläßlich seines 100. Geburtstages (13. Juni): „Ich gedenke der alten Zeit, der vorigen Jahre". Eingangsspruch für 8st. Chor, op. 83, Nr. 1, Präludium in a-moll, op. 21, für Orgel, Psalm 14 „Die Toren sprechen in ihren Herzen", op. 83, Nr. 4, für gem. Chor, Drei geistliche Lieder, op. 29, für gem. Chor: „Nach einem Gebet aus dem X. Jahrhundert" (Julius Sturm), „Ich hab dich lieb" (G. W. Schulze), „Lieber Vater, lehre mich" (G. W. Schulze).

Sonnabend, 23. Juni: Karl Hoyer: „Memento mori", op. 22, für Orgel (Totenklage und Verklärung). — Hanns Chemin-Petit: „Empfangen und genähret", Motette für sechsst. Chor (Uraufführung). — Walter Flath: „Seid bereit zu stehn vor des Menschen Sohn", für eine Knabensolostimme, ein Soloinstrument und Chor (Uraufführung). — „Es ist so still geworden" (aus dem 16. Jhdt., als Wechselgesang für Chor, Gemeinde und Orgel bearbeitet von Rudolf Mauersberger). — William Eckardt: „An den jungen Morgen", op. 82, für gem. Chor (zum ersten Male). — Rudolf Mauersberger: Zwei geistliche Sommerlieder („Geh aus, mein Herz, und suche Freud" für vierst. Chor und „Die beste Zeit im Jahr ist mein", Kanon für Knabenstimmen, Violine, Flöte und Orgel).

Sonnabend, 30. Juni: Kurt Striegler: Orgel-Symphonie, Werk 31, für Orgel. — Kurt Striegler: Messe in Es-dur, für achtst. Chor, op. 42.

Sonnabend, 7. Juli: Günther Ramin: Fantasie in e-moll, op. 4, für Orgel (Introduktion — Allegro energico — Quasi chorale — Allegro finale). — Alfred Thiele: „Erhöre mich, Herr, wenn ich rufe", Motette für vierst. Chor (Uraufführung). — Wilhelm Kunze: Der 67. Psalm für vier- bis sechsstimm. Chor und Orgel. — Joseph Haas: 2. Satz aus dem Deutschen Gloria für zwei Chöre „Das Land ist seiner Füße Schuh", op. 86. — Günter Raphael: „Wenn aber die Sonne aufgeht", aus dem 104. Psalm für zwölfstimm. Chor, op. 29.

DANZIG. Die Danziger Oper hat seit der Umwandlung des Theaters in ein Stadttheater und seit der Ernennung E. Orthmanns zum Generalintendanten einen gewaltigen Aufschwung erfahren. Orthmanns Führerpersönlichkeit hat allen Schwierigkeiten und Zufälligkeiten zum Trotz ein Ensemble geschaffen, das den mannigfachen Anforderungen des Spielplans gewachsen ist. Seine Erziehungsarbeit bewährte sich am schönsten beim Orchester, das zu einem Klangkörper gestaltet ist, wie man ihn in Danzig seit Menschengedenken nicht gehört hat. Die neuverpflichteten Kapellmeister Lenzer und Senff bürgen für saubere Leistungen bei den Aufführungen, die Orthmann nicht selbst betreut. Der Oberspielleiter Waldburg weiß den Unzulänglichkeiten der kleinen, verbauten Bühne durch lebendige Innenregie zu begegnen. Ein großer Gewinn ist die Verpflichtung des Bühnenbildners Walter Kubbernuß, dessen phantasiekräftige Bilder an dem Erfolg der Aufführungen entscheidenden Anteil haben.

Von den Solisten ist Wilhelm Schmidt zu einem Sänger und Darsteller höchsten Formats herangewachsen und hat seine Verwendbarkeit mit Glück vom Heldenbariton zum Zwischenfach erweitert. Der Tenor Fritzkurt Wehner singt grundmusikalisch und stilsicher alle lyrischen Partien und nicht minder erfolgreich heldische Rollen, die er teilweise als Ersatz für den versagenden Kollegen vom Heldentenorfach übernehmen

mußte. Hubert Klur, Karl Kähler und Axel Straube sind langjährige Stützen des Ensembles; der Bassist Erwin Kraatz erfreute durch ausgeglichene gesangliche und darstellerische Leistungen; von den Vertretern kleinerer Partien ist besonders zu nennen der fein charakterisierende Eugen Albert. Die neu engagierte Sopranistin Elsa Bast hatte ihre geschlossenste Leistung als Arabella. Reina Backhaus, an die Stätte ihrer früheren Tätigkeit zurückgekehrt, ist noch reifer in ihrem Stil geworden. Lea Piltti brillierte in virtuosen Koloraturpartien; Ferdinande Eglhofers Stärke sind naturalistische Partien. Betti Küper und Maria Kleffel sind vielseitig erprobte und verwendbare Kräfte, deren Qualität nicht erneut hervorgehoben zu werden braucht. Die neue zweite Altistin Margarete Heyer verfügt über ein großes Material, das aber zunächst noch wenig zur Geltung kommt.

Der Spielplan war denkbar reichhaltig und vielseitig. Von Repertoireopern wurden in Neueinstudierungen aufgenommen: „Lustige Weiber", „Othello", „Butterfly", „Martha", „Tiefland", „Zar und Zimmermann", „Zauberflöte", „Freischütz", „Rigoletto", „Lohengrin", „Carmen", „Rosenkavalier". Als Erstaufführung erschienen Grimms „Nikodemus", Vollerthuns „Freikorporal", Rezniceks „Gondoliere des Dogen", Strauß' „Arabella" und „Elektra" (!).

Wenn auf manche Aufführungen die ungenügende Beschaffenheit des Bühnenhauses hindernd einwirkte, so wird die neue Spielzeit in einem fast neuen Raum beginnen. Der Energie Orthmanns ist es gelungen, den Umbau des gänzlich veralteten und teilweise direkt betriebsgefährlichen Hauses durchzusetzen. Damit wird die Vorbedingung für eine weitere glückhafte Entwicklung der Danziger Oper geschaffen. Frotscher.

EUTIN. Aus der Landschaft musikalisch berühmter Städte grüßt Eutin als Geburtsort Carl Maria von Webers, der in dieser so anmutig im Seen- und Waldbereich der Holsteinischen Schweiz gelegenen Kleinstadt in einem heute noch erhaltenen Hause am 18. Dezember 1786 geboren wurde. Die Weberstadt kann schon seit mehreren Jahrhunderten eine ernste und gehaltvolle Musikpflege nachweisen. Da sind es vor allem die von Karl Heynsen im Jahre 1894 begründeten und seit 1900 von Prof. Andreas Hofmeier fortgeführten winterlichen Konzertveranstaltungen, die Eutins Bedeutung als musikalischen Kulturmittelpunkt seines Landschaftsgebiets gefestigt haben. Aus jüngster Zeit dürften vor allem die künstlerischen Ereignisse anläßlich des Weber-Festes (1926) als ein bedeutsamer Höhepunkt in der heimatlichen Musikgeschichte dieser reizvollen deutschen Kleinstadt zu gelten haben.

Auch die vier dieswinterlichen Veranstaltungen seiner nunmehr im 34. Jahrgang stehenden Konzerte zeigten Andreas Hofmeier als den allzeit schaffensfrohen musikalischen Kulturträger seines Heimatortes. In vorbildlicher Treue, unermüdlicher Wirkungsfreude und strenger Gewissenhaftigkeit hat Hofmeier die Überlieferung Eutins als Musikstadt umhütet. Seine Konzertabende, die in ihren Vortragsfolgen stets Lebensnähe und Volksverbundenheit erstreben, bewiesen auch in der letztgehörten Reihe alle innige Heimatverwurzelung des eigenschöpferischen Wirkens und der musikerzieherischen Tätigkeit Hofmeiers in seinem engeren Lebensbezirke. Innerhalb der vier Konzertabende begegnete uns an größeren Werken C. M. von Webers zweite Sinfonie in C-dur, seine Kantate „Kampf und Sieg" sowie Robert Schumanns sonst nur selten noch aufgeführtes op. 112 „Der Rose Pilgerfahrt", dessen idyllische Romantik gar seltsam in den ehernen Rhythmus unserer Tage hineinklingt. In der Titelpartie erfreute Irmgard Hofmeiers anmutiger und quellfrischer Sopran, der vorzügliche technische Schulung mit verinnerlichter Ausdrucksgestaltung zu verbinden weiß. Zu solistischer Mitwirkung waren im übrigen der treffliche Bassist Paul Gümmer (Hannover), der jetzt nach München berufene ausgezeichnete Cellist Hermann von Beckerath (Lübecker Städtisches Orchester), die Ballettmeisterin Ellys Gregor sowie der jetzt nach Dessau verpflichtete Bassist Hanns Peter Mainzberg (beide vom Lübecker Stadttheater) gewonnen. Die immer auf eine gesunde volkstümliche Note eingestimmten Darbietungen dieser Künstler ergänzten Liedvorträge der einheimischen Chorvereinigungen, die sich mit lobenswertem Eifer vorwiegend der Pflege deutschen Volksliedgutes aus älterer und neuester Zeit befleißigen.

So bekundete auch dieser Konzertzyklus den musikalischen Lebenswillen Eutins, das für das Jahr 1936 wiederum einem neuen denkwürdigen Erinnerungstag an seinen heimatlichen Genius entgegensieht. Dr. Paul Bülow.

GUBEN-N.L. Am Freitag, den 8. Juni 1934, fand in der hiesigen Stadt- und Hauptkirche durch seinen allseitig geschätzten Organisten Heinz Mende eine wohlgelungene Abendmusik statt. Außer einheimischen künstlerischen Kräften wirkten Prof. Richard Hagel und Georg Wille aus Berlin mit. Prof. Hagel, als Mendes ehemaliger Lehrer an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, hatte die orchestrale Gesamtleitung übernommen, und damit die einheitliche Wirkung des Ganzen sichergestellt. Das Programm brachte außer Werken von Meistern des 17.—19. Jahrhunderts das Präludium und Largo aus der d-moll Suite für Violincell allein von Max Reger, von

Prof. Wille meisterhaft vollendet dargeboten. In den Solo-Gesängen (u. a. von Maria Weis, Violine, Maria Riese-Boegk, Violoncell liebevollst gestützt) brachte die Konzertsängerin Käte Füllborn-Graul ihr herrlich quellendes Organ zum Erklingen. Heinz Mende, als Orgelmeister, zeigte seine Künstlerschaft im Orgelkonzert F-dur von G. F. Händel, sowie als feinsinniger Begleiter. Die Gubener Kammermusikvereinigung folgte sichtlich begeistert ihrem heutigen Führer, und bewährte ihre oft gerühmten Eigenschaften auf das beste. N. N.

LÜBECK. (Mitternachts-Konzert in der St. Marienkirche.) Im glanzvollen Rahmen der Veranstaltungen zur ersten Reichstagung der Nordischen Gesellschaft (1./2. Juni) sollte den anwesenden Führern des politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Lebens ihrer Nationen ein Kunstgenuß von erlesenem Eigengepräge vermittelt werden. Was lag da für die Tagungsleitung in Lübeck näher, als dafür die ruhmreichste kirchenmusikalische Kunststätte zu wählen, wie sie die altehrwürdige Hansestadt in ihrer St. Marienkirche besitzt. Wie mag auch diesmal wieder die Gäste die einzigartige Wirkung der von außen in zauberischem Schein angeleuchteten Kirche durch ihren Innenraum berührt haben. Inmitten dieser seltenen Stimmungsatmosphäre sang Frau Bergliot Ibsen-Björnson, die berühmte norwegische Kirchensängerin, volkstümliche geistliche Lieder nordischer Tonsetzer. Ihr Vortrag zeigt warmblütige Inbrunst und seelische Durchleuchtung dieser Lieder, die sie mit bezwingender Innigkeit und veredelnder Ausdruckzeichnung singt. Der Vortragskultur dieser hochbetagten, aber immer noch aus reichem Können schöpfenden Künstlerin ist ein starker Persönlichkeitswert eigen. Das Musikalische verbindet sich bei ihr mit einem erlebnisstarken Frauengemüt, das seine ganze Seele in die Töne jener Lieder legt. Der Kopenhagener Domorganist N. O. Raastedt begleitete die Sängerin mit innerlich beredtem Ausdruck und stilvollem Einfühlungsvermögen.

Marienorganist Walter Kraft vermittelte an der Totentanzorgel zwei Kompositionen Dietrich Buxtehudes mit kunstgeübter, farbenreicher Registrierung im Klangbild der Zeit. In der glänzend gemeisterten F-dur-Toccata von J. S. Bach ließ er alle Tongewalt der großen Marienorgel aufjubeln.

Einen Teil dieser eindrucksvollen Vortragsfolge trug der Deutschlandsender über alle Gaue unseres Vaterlandes. Dr. Paul Bülow.

NAUMBURG (Saale). (Rückschau.) Den letzten Konzertwinter leitete das auch durch seine Auslandskonzertreisen bekannte Löfflerquartett ein mit einem Kirchenkonzert, in welchem es neben einer Kantate von Max Löffler alte Meister in verschiedenster instrumentaler und vokaler Mischung bot. Im Juni verabschiedete es sich, da es seinen Wohnsitz in Naumburg aufgibt, in einem Kirchenkonzert von seinen Mitbürgern.

Der an kammermusikalischen Darbietungen arme Winter führte uns außer dem Gewandhausquartett, das mustergültig ein Haydn- und ein Brahmsstreichquartett nebst Schumanns Klavierquartett (mit Frau v. Sponer am Flügel) bot, nur die Saarbrücker Vereinigung für alte Musik zu. Sopran, Flöte, Violine, Viola d'amore, Viola da gamba und Cembalo verschafften dem leider nicht stark besetzten Saale einen reizvollen Genuß origineller Klangwirkung des „Galanten Stils" der Musik des 17./18. Jhdts. Auch der Solistenabende waren es nicht viel. Die jugendliche Cellistin Annelies Schmidt-Jena spielte mit schönem künstlerischen Wollen die G-Dur-Sonate von Breval und Werke von Mozart und Dvořák. Konzertsänger Hudemann überraschte durch einen guten Liederabend. Professor Springfeld sprach in einem Beethovenabend über die Klaviersonaten des Meisters und brachte in vollendeter Technik und durchgeistigter Auffassung die Pathétique, die Es-Dur- und Mondscheinsonate den Hörern nahe. Natürliche gesunde Vortragsart zeichnete das Konzert aus, das Meta Reuter-Lohmeyer-Dortmund, die Lieder der Romantik und der Moderne klar und einwandfrei sang, und Charlotte v. Guérard-Berlin gaben, die ihr echtes Stilgefühl in einer Violinsonate Händels, einem Rondo Mozarts und einer Romanze Regers bewies; beide Künstlerinnen begleitete Ernst Schwaßmann-Weißenfels vorzüglich. In einem Konzert „Deutsche Orgelkunst aus Bachs Zeiten" führte Stud.-Rat Nichterlein die in ihren überraschenden Schönheiten wieder hergestellte und erweiterte Hildebrandorgel der Wenzelskirche vor. Die Besetzung zweier Organistenstellen mit jungen aufstrebenden Talenten beschert der Bevölkerung den Genuß musikalischer Orgelfeierstunden in Moritzkirche und Dom.

Die Konzertzeit 1933/34 war durch die neue Zeit nicht so ergiebig an Chordarbietungen wie sonst. Der ewig herb-schöne Thomanerchor übermittelte uns im Dom drei Doppelchöre aus dem 16. Jhdt. und eine Brahmsmotette unter Leitung seines Meisters Prof. Straube. Der Konzertverein zusammen mit dem Weißenfelser Konzertchor und dem Weißenfelser Orchester brachte unter Fritz Thiedes Leitung Haydns „Jahreszeiten" (mit Anny Quistorp-Leipzig, Kurt Wichmann-Halle und Robert Bröll-Dresden) als Solisten. Die gute Aufführung fand

leider kein gefülltes Haus. Der Wenzelschor kann auf der neuen Sängerempore der Wenzelskirche nun Oratorien zu schöner Entfaltung bringen. So zeigte der am 1. Advent aufgeführte „Messias", daß die Akustik zweifellos gewonnen hat, sodaß Chor und Orchester unter Stud.-Rat Nichterleins Leitung ausgezeichnet zur Geltung kam. Charlotte und Johannes Oerttel und Dorothea Schröder-Leipzig, sowie Ernst Meyer-Halle hatten die Soli übernommen. Den Eindruck guter Aufführungsmöglichkeit verstärkte noch die nach Ostern gebotene Es-Dur-Messe von Schubert. Sie hatte erlebnisstarken Erfolg. Im Bußtagskonzert des Moritzchors kam die Bachkantate „Aus tiefer Not" und Bachchoräle zu Gehör. Das Programm vervollständigte das Konzert für Cembalo von J. Chr. Bach für 2 Violinen, Vcl. und Cembalo, von Frau v. Sponer stilistisch und technisch fein wiedergegeben. Zwei Orgelsätze von Hermann Zybill-Leipzig einwandfrei gespielt, rundeten das Programm ab.

Das Erfurter Stadttheater erfreute durch gute Wiedergabe kleinerer Opern und Operetten wie „Die lustigen Weiber von Windsor", „Die schöne Galathee", „Gianni Schicchi", „Die Geisha", „Das Spitzentuch der Königin" usw.

In Schulpforte gab der tätige MD Lichey, der neben kleineren Kompositionen wie Festvorspiel für Str., Fl. und Klav. 4hdg., jetzt eine „Symphonische Elegie" für Orch., Bariton und gem. Chor sowie das Singspiel „Das goldene Pflugeisen" geschrieben hat, drei Konzerte, deren erstes Gelegenheit gab, neben Dichtungen des Rudolstädters Strelzik Mozarts Es-Dur-Violinkonzert, geboten von Artur Petraschk-Rudolstadt, zu hören.

Um der Zersplitterung des Musiklebens der Stadt entgegenzuwirken, einen Zusammenschluß aller musikliebenden Laien herbeizuführen und damit zur Pflege der hohen Musik und zum Nutzen der Musikgebenden wie -nehmenden beizutragen, ist eine „Gesellschaft der Musikfreunde" begründet worden. Dr. Vogler.

ULM a. D. (Konzert und Oper.) Das bedeutsamste Ereignis des Winters: „Kraft durch Freude" veranstaltete am Palmsonntag eine Aufführung von Mozarts „Requiem". Hunderte von Volksgenossen, die noch nie ein Konzert besucht hatten, lauschten andächtig. Dem ganzen Volke sollen künftig die Werke seiner großen Meister gehören. Der Verein für klassische Kirchenmusik, die Standartenkapelle 120, die Solisten und Fritz Hayn, als Leiter, waren mit Begeisterung und Können bei der Sache. Der „Schöpfung" von Haydn, der sich die gleichen Kräfte nach längerer Pause wieder angenommen hatten, gab die prachtvolle Leistung des Baritonisten Johannes Willy das Gepräge.

Von den Sinfoniekonzerten des Stadttheaters konnte aus finanziellen Gründen nur eines durchgeführt werden. Mit der sicheren und großzügigen Gestaltung des „Heldenleben" von Richard Strauß vollbrachte Herbert von Karajan eine bemerkenswerte Tat.

Die Kammermusik war wieder einmal das Stiefkind des Konzertwinters. Der einzige Abend des Wendling-Quartetts im Verein mit Philipp Dreisbach brachte dafür mit Regers u. Mozarts Klarinettenquintetten erlesene Köstlichkeiten. Folkmar Längin (München) spielte auf der Viola da Gamba Werke von Stamitz und Schenk. Der Pianist Josef Pembaur überzeugte mit Schumanns „Carneval". Liederabende gaben Margarete Teschemacher, die sich auch auf dem Konzertpodium als Sängerin von Klang erwies, und Karl Erb, bei dem wir immer noch die Kultur der Stimme bewundern. Daß die ausgezeichnete Ria Ginster in einem Chor-Konzert der Liedertafel nicht recht zum Zuge kam, war nicht ihre Schuld. In Otto Siegl's Zyklus für Männerchor „Klingendes Jahr" hatte sie keine große Aufgabe zu erfüllen. Dankbar wurde ein Volksliederabend des Männerchors der Liedertafel aufgenommen.

In der Oper hatten wir einen Spielplan, der für unsere Bühne als ideal zu bezeichnen ist: Händel — Haydn — Mozart — Lortzing — Humperdinck — Richard Strauß — Gräner bildeten das Rückgrat. Die Fülle trefflicher Aufführungen verdanken wir neben dem Intendanten Dieterich dem Spielleiter Felix Klee. „Julius Cäsar", „Die Welt auf dem Mond", „Schirin und Gertraude" und „Arabella" gingen erstmals über unsere Bühne. Mit einer anerkennenswerten Einstudierung von „Figaros Hochzeit" verabschiedete sich der hochbegabte Kapellmeister v. Karajan, der sich mit Max Kojetinsky in die musikalische Opernarbeit des Theaterwinters teilte. Auch die meisten der Sänger leisteten Gutes: Thea Halbeck und Eva Eckert (Sopran), Betty Sörensen (Soubrette), Elsa Boy (Alt), Walter Höfermayer und Herbert Hirche (Bariton) und Willy Sohler (Baß) seien besonders erwähnt. Infolge gründlicher Werbung und hochstehender Leistungen war der Besuch des Theaters so gut wie noch nie. Also auch hier ein neuer Auftrieb, der für die Zukunft Großes verspricht. F. W.

REVAL (Estland). (Gastspiel der Berliner „Musikbühne".) Die sehr bald nach der Selbständigkeit des estnischen Staates ins Leben getretene estnische Opernbühne im „Estonia"-Theater hat im Laufe der Jahre allzu energisch das System befolgt, daß im Verlauf der Spielzeit nur wenige Opern (4—5) neu einstudiert werden, die

dann bis zur Erſchlaffung abgeſpielt werden, bis ihre Zugkraft gänzlich erſchöpft iſt, worauf mit der nächſten Oper dieſelbe Prozedur vorgenommen wird. Infolgedeſſen bleibt der Geſamtſpielplan dürftig und das Intereſſe für die Oper wird nicht gerade reger.

Die „Deutſche Muſikbühne" unter Leitung des Erbprinzen von Reuß, die ſich zur Aufgabe geſtellt hat, deutſche Opernkunſt nicht nur in Deutſchland, ſondern auch im Auslande überall da zu verbreiten, wo es keine ſtändigen Operntheater gibt, hatte unter ſolchen Umſtänden in der Hauptſtadt Eſtlands die günſtigſten Chancen, da die Muſik hier ja wohl weitaus die populärſte Kunſt und anderſeits die deutſchen Muſikfreunde in Reval für derartige Anläſſe Opfer zu bringen gewillt ſind.

Durch das Zuſammenwirken dreier Faktoren, der Deutſchen Kunſtgeſellſchaft in Berlin, der Deutſchen Kulturverwaltung Eſtlands und der deutſchen Geſandtſchaft in Reval, wurde ein Gaſtſpiel der „Muſikbühne" in Reval im vergangenen Jahr ermöglicht. Im Deutſchen Theater wurden zur Aufführung gebracht: Mozarts „Figaro" (zweimal), Humperdincks „Hänſel und Gretel" (zwei Aufführungen, davon eine für Schüler) und Händels „Rodelinde". Das Gaſtſpiel bedeutete einen vollen Triumph. Als weſentlicher Vorzug des Enſembles wurde durchweg — auch in der eſtniſchen Preſſe — die beiſpiellos präziſe Zuſammenarbeit aller Faktoren anerkannt, wobei der Umſtand in erſter Linie ins Gewicht fiel, daß die Truppe ihr glänzendes eigenes Orcheſter von 35 Mann mitbrachte. So war ein wunderbares Einverſtändnis im Enſemble vorhanden, das nie einen Moment der Stockung, des Erlahmens eintreten ließ. Auch die Soliſten boten durchwegs tüchtige Leiſtungen in Geſang und Darſtellung; das „elaſtiſche" Prinzip, daß jeder Soliſt jeden Augenblick zum Einſpringen für einen anderen bereit ſein oder im Chor verſchwinden müßte, erwies den eigenartigen Vorzug dieſer Truppe.

Nach Abſchluß des kleinen Opernzyklus veranſtaltete das Orcheſter unter Leitung des Kapellmeiſters J. Waldmann ein Kammermuſikkonzert, das Werke des deutſchen und franzöſiſchen Barock und Rokoko (Händel, Telemann, Grétry, Haydn), aber auch Brahms' vierſtimmige „Zigeunerlieder" und Bartoks „Rumäniſche Volkstänze" brachte. Die wunderbare Reinheit und Tonſchönheit der Bläſer und der volle, energiſche Klang des kleinen Streichkörpers entzückten gleichermaßen. Von hier begab ſich die „Muſikbühne" nach Dorpat, der alten Univerſitätsſtadt, und weiter nach Riga für je zwei Aufführungen. In Reval hofft man ſicher auf Wiederkehr der Künſtler. Otto Greiffenhagen.

RUNDFUNK-KRITIK

REICHSSENDER MÜNCHEN. Auffällt bei den großaufgezogenen Sendungen der Reichstheaterwoche, der Richard Strauß-Feier, wie ſehr der Reichsſender München faſt ausſchließlich von auswärts bedient wurde. Wir wären noch glücklicher, könnten wir, auf Grund einer betont im Vordergrund ſtehenden Kulturſtellung Münchens auch in musicis von dieſer berichten. Nun denn: Wir wollen hoffen, daß München bei der 2. Reichstheaterwoche mit Spitzenleiſtungen aufwarten darf. Die Möglichkeiten dazu ſind da! Man wird ſie hoffentlich nützen. Immerhin erfreulich iſt, daß München in der Durchführung der großen Wagner- und Chamberlain-Sendungen in der vorderſten Reihe ſteht, daß dadurch alſo ein gewiſſes Äquivalent geſchaffen wird für z. B. die Straußfeier, an der München (als Geburtsſtadt Straußens!!) nur mit zwei kleinen Sendungen und Wochen nachher mit einem Konzert Straußiſcher Werkwahl beteiligt war.

Man wolle recht verſtehen: Eben weil wir wiſſen, welch reiche Auswahl ſchöpferiſcher Kräfte in München, alſo auch am Reichsſender München tätig iſt, würden wir von Herzen gerne ein machtvoll prominentes Einſetzen Münchens und ſeines Senders bei den Großleiſtungen deutſcher Kultur begrüßen. Man ſpürt vor allem in den kleineren Sendungen den Willen zu kraftvoller Betätigung; man ſpürt, daß hier der Reichsſender München ſtets bemüht iſt, nicht nur für gerecht austeilende Abwechslung zu ſorgen (was angeſichts der vielgeſtaltigen Hörermaſſen durchaus am Platze iſt), ſondern darüber hinaus auch dem Schaffen der lebenden Komponiſtengeneration einen wärmenden Platz an der Sonne zu erobern. Mag manche Niete darunter ſein; das iſt weiter nicht tragiſch zu nehmen. Hauptſache bleibt in dieſem Falle, daß die künſtleriſche Perſönlichkeit — ganz gleich ob wertvoll oder „Konjunktur" — überhaupt zur Diskuſſion geſtellt wird. Was in den kleineren Sendungen möglich iſt, ſollte ſchöpferiſch wie reproduktiv auch in den Großſendungen ſehr viel mehr betonter in den Vordergrund gerückt werden. Im idealen Wettſtreit aller deutſchen Sender. Man mag dieſe (notwendigen) Aus-

führungen nicht mit dem Schlagwort: Lokalpatriotismus abtun! Uns liegt lediglich daran, daß München, mit ihm sein Sender kulturell an der ersten Stelle steht.

Mit Rücksicht wohl auf die Vielgestalt der Hörermassen wurde aus der bayer. Staatsoper nach dem „Rosenkavalier" eine ganz leicht verständliche Spieloper, der „Waffenschmied" Lortzings übertragen. Eine saubere, humorvolle Aufführung. Vom Senderaum des Münchener Funkhauses kam eine, mit Wiener Grazie erfüllte Operette „Der kleine Salon" von Walter Petzl; ausgesprochene Melodiebegabung; die Instrumentation allerdings arg landläufig. Recht viel Glück hatte man mit der äußerst lustigen, spritzig-witzigen Angelegenheit „Funks tönender Vorsommerschau", deren Verfasser Cassimir, Althaus und Kusche alle Minen saftigen Gelächters springen ließen. Es lohnte sich also, die Zügel etwas lockerer zu lassen!

Hans A. Winter und Karl List bemühen sich nach Kräften, die vorgeschriebenen Unterhaltungsorchesterkonzerte auf wertvolleres Niveau zu heben. Sorgfalt in der Solistenwahl; Sorgfalt in der Programmgestaltung. So brachte Winter eine (nachdrücklich zu empfehlende) Suite Kusteres, die Orchester-Reigen Beer-Walbrunns, desselben prächtig tiefe Shakespeare-Sonette. Und List setzte sich für die Uraufführungen der impressionistisch farbigen Abwandlung über das „Königskinder" Volkslied (Sopran, Chor, Orchester) G. F. Schmidts, wie des Klavierkonzertes M. Büttners ein. Für die „Stunden der Nation" dirigierte Winter noch eine Auswahl aus der Opernmusik Siegfried Wagners. Franz Adam musizierte mit dem Reichssymphonieorchester die doch längliche Rheinische Nachtmusik Niemanns, die schwärmerische Serenade Trunks; und überließ dann den Taktstock dem Pasinger Suder, der drei Sätze seiner Kammersymphonie brachte. Sehr gepflegt in der Programmwahl die Konzerte Willy Böhms-Nürnberg mit dem Frankenorchester. Zwei Gastdirigenten: Famos leitete Otto Wartisch die 1. Brahms-Symphonie; und Hans Sachße dirigierte seine Streichermusik: lebhaft klar in Klang und Arbeit; erwünscht ist Vertiefung.

Wie schon gesagt: sehr viel Gutes, Wertvolles in den kleineren Veranstaltungen. Wir müssen uns darauf beschränken, nur Einiges zu nennen. So die Kantate Philipp Mohlers, die tief empfundene Motette Chemin-Petits. Weniger sprach die Herzbrunnensuite Otto Jochums an.

Die Sendungen der „Schöpferischen Jugend" sind nach wie vor auf 23 Uhr gelegt! Eine unerquickliche Zeit, besonders ermüdend, nachdem vorher der ganze Rosenkavalier aus Dresden kam!! Wir heben die kräftigen, prägnanten Carossalieder von Waldo Medicus, die Hymnen an Deutschland Karl Krafts hervor. Ebenfalls um 23 Uhr „Zeitgenössische Kammermusik": Uraufführung das, noch tristanisierende, dann wiederum motorisch angetriebene Streichtrio Hugo Hermanns. Im Bläserdivertimento Buckmanns reizvoll erfundener Tanzrhythmus. Vormärzlich dick im Klaviersatz, intensiv gearbeitete Bratschenlinie in der Bratschensonate Fleischers.

von Bartels.

REICHSSENDER LEIPZIG. Die Sendereihe „Lebende Komponisten zu nachtschlafender Zeit" wurde durch ein Konzert mit Werken junger Dresdener Komponisten fortgesetzt. Hans Richter-Haaser bot mit der Dresdener Philharmonie zunächst die bereits bekannter gewordenen „Morgenrot"-Variationen von Gottfr. Müller, darauf die sinfonische Dichtung „Münchhausen" des blutjungen Hans Hendrik Wehding (geb. 1915). Man wird Müller die enge Anlehnung an den Stil Regers ebensowenig zum Vorwurf machen wie Wehding die unbekümmerte Übernahme des Straußschen „Till Eulenspiegel"-Stils; bei solcher Jugend muß man schließlich von irgend einer, seiner Veranlagung entsprechenden Stelle erst einmal ausgehen. Die kräftige und eigenwertige Begabung zeigt sich dann allerdings darin, wie man sein Vorbild innerlich überwindet; wir sind gespannt, welchen Weg diese beiden hochtalentierten Komponisten einschlagen werden. Es ist übrigens eigenartig, daß ein Neunzehnjähriger wie Wehding ausgerechnet die bei der heutigen Jugend doch sehr verpönte Form der sinfonischen Dichtung zum Ausgangspunkt nimmt; so findet jede Möglichkeit der Gestaltung immer wieder ihre Liebhaber. Die starke Verwendung von Volksliedern gibt dem Werk ein besonders eigenes Gepräge. Als Ganzes ist diese sinfonische Dichtung wohl etwas zu lang geraten, aber schließlich lernt man erst beim Schreiben solcher Werke selbst das richtige Maß abschätzen. Willy Kehrer (geb. 1902) brachte darauf zwei Sätze aus seiner Sinfonie concertante zur Aufführung; sie machten einen guten ersten Eindruck. Auf Grund dieses Torsos bereits eingehender zu urteilen sehe ich mich nicht in der Lage. Die drei Orchesterstücke aus Richter-Haasers Oper „Das heilige Wasser" wirkten durchaus nicht als beziehungslos nebeneinander stehende Einzelgebilde, sondern als geschlossenes Ganzes. Die weitgespannte Fortspinnungsmelodie der Oboe im mittleren Satz wurde sehr glücklich umrahmt durch

die ſtrenger geformten Eckſätze des Kanons und der Paſſacaglia. Einige geſunde Härten im letzten Satz wurden ganz und gar nicht als unangenehm empfunden. Die Ausführung war gut bis auf einige Unebenheiten; ſo waren z. B. im Anfang der „Morgenrot"-Fuge die Streicher nicht zuſammen.

In der Stunde der Egerländer Komponiſten, die von Maximilian Thamm-Franzensbad geleitet wurde, bildete eine Sinfonie vom ollen ehrlichen Wenzel Heinrich Veit, der heute noch bisweilen im Männergeſang herumſpukt, das Hauptſtück. Die Naivität, mit der im 19. Jahrhundert von Leuten zweiten und dritten Grades Sinfonien verbrochen wurden, iſt einfach beneidenswert. Die ſinfoniſche Dichtung „Wallenſtein" von Joſef Dieml bietet zu wenig des Originellen, um wirklich feſſeln zu können. Einen ſehr guten Eindruck von der grundmuſikaliſchen Veranlagung des ſudetendeutſchen Volkstums vermittelte die „Suite über Egerländer Volksweiſen" von Robert Sandner; ihre einfache Tonalität erhält durch die volksliedhafte Grundlage ihre Berechtigung. Eine noch etwas aufgelockerte Inſtrumentation würde dieſer Art Muſik ſicher nichts ſchaden.

Hermann Ambroſius ſetzte ſeine begrüßenswerte volksmuſikaliſche Schaffenstätigkeit mit einer „Suite für Mandolinenorcheſter" (Nr. 6) fort. Die keineswegs leichte Aufgabe, ein Werk für ein Orcheſter gleichartiger Inſtrumente zuſtande zu bringen, iſt mit Glück und Geſchick gelöſt. Die Anlehnung an die Tanzformen der Barockſuite kommt dem Werk nur zugute; eine Wohltat iſt vor allem die bei volksmuſikaliſchen Erzeugniſſen ſonſt nicht übliche ſolide Baßführung. Die netten melodiſchen Einfälle kommen dem Verſtändnis des einfachen Mannes entgegen, ohne in Plattheit auszuarten. Vielleicht läßt ſich in Zukunft das ſoliſtiſche Element ſtärker heranziehen. Dieſem Werk folgten — gleichfalls als Uraufführung — zwei Stücke von Walther Kretzſchmar für Mandolinenorcheſter. Der Liebeswerben-Walzer hat allerdings einen erheblichen Stich ins Salonhafte. Um ſo beſſer iſt aber die Idee, für Mandolinenorcheſter einen Marſch „Eiſerne Männer" zu ſchreiben.

Was die Volksliedſendungen anbetrifft, ſo wird es ſich empfehlen, in Zukunft ſolche ohrenzerreißenden Genüſſe wie den Geſang der Dorfkurrende Berthelsdorf zu vermeiden. Lehrreich, wenn auch im negativen Sinne, war die Sendung „Volkslieder aus aller Welt", die von Frau Engelmann-Gillrath geſungen wurden. Es zeigte ſich, daß die Darſtellung der verſchiedenen Volkscharaktere, die in den Liedern zum Ausdruck kommen, für eine Einzelperſon doch ſehr ſchwierig iſt; vor allem gerieten die italieniſchen und ſpaniſchen Lieder zu ſchwerfällig. Die Lieder wurden bei nicht einwandfreier Tongebung zu ſehr über einen Leiſten geſchlagen. Eine prachtvolle Stunde mit Volks- und Landsknechtsliedern bereitete uns der Dresdener Kreuzchor. Man kann angeſichts dieſer Leiſtung den Wunſch nicht unterdrücken, dieſe erleſene Körperſchaft einmal bei einer größeren Aufgabe beſchäftigt zu ſehen.

GMD Weisbach ſorgte durch mehrere wertvolle Konzerte dafür, daß auch in der Sommerszeit die große Kunſt nicht zu kurz kam. Regers G-Dur-Serenade für zwei Orcheſter erſtand in wundervoller Klarheit und Innerlichkeit. Außerordentlich anregend war der Verſuch, Brahms' Streichquintett op. 111, das auch nach dem Urteil von Brahms' Freunden den Rahmen des Kammermuſikaliſchen ſprengt, von einem Streichorcheſter ſpielen zu laſſen. Man kann den Verſuch als recht gelungen betrachten, das ausdrucksmächtige Werk ſtrahlte durch die größere Klangfülle eine ſeeliſche Kraft aus, der ſich niemand entziehen konnte. Die Cellomelodie am Anfang wurde aber trotz der mehrfachen Beſetzung immer noch von den Geigen unterdrückt. Intendant Stueber hat aus Klavierſtücken von Galuppi eine Suite an ſich ganz reizvoller Sätze zuſammengeſtellt und inſtrumentiert. Man fragt ſich aber, weshalb die Mühe, da doch eine Unmenge wertvoller Orcheſtermuſik aus dieſer Zeit vorliegt, die zum großen Teil noch gar nicht ausgenützt iſt. Szoltan Kodálys „Sommerabend" zog in einer bis ins Letzte vollendeten Wiedergabe als heimatverbundenes Stimmungsbild vorüber. Ein Konzert, das nach Anlage und Ausführung einhellige Zuſtimmung fand, bot „Unbekanntes von Verdi-Puccini". Mit Ausnahme des Intermezzo aus „Manon Lescaut" traf dieſe Schlagzeile auch zu. Von unglaublicher Durchſchlagskraft waren die Stücke aus Verdis Frühopern „Die Lombarden" und „Die Schlacht von Legnano". Das große Terzett aus den „Lombarden" ließ durch ſein Violinſolo erkennen, wie Verdi in dieſer Epoche mit der Arienform experimentiert hat. Puccini wirkte in der Interpretation Weisbachs männlich und nicht ſo weichlich, wie man ihn meiſt in den Theatern hört. In Eliſabeth Feuge und dem jungen verheißungsvollen Bariton Arno Schellenberg von der Dresdener Staatsoper ſtanden erſtklaſſige Soliſten zur Verfügung; auch Julius Patzaks Tenor hätte völlig befriedigen können, wenn die hohen Pianotöne in Ordnung geweſen wären. Die Vorbereitung eines ſolchen Konzertes macht natürlich ziemliche Mühe, da man vorher gründlich Partituren wälzen muß. Es findet dafür aber auch die Anerkennung aller Funkfreunde, denen die ewigen Opern- und Operettenkonzerte mit bekannteſten

Werken schon längst auf die Nerven fallen. Deshalb hatte auch die Sendung „Dresdener Operettenkomponisten" ihren eigenen Reiz, einmal wegen des Programms, dann aber wegen der schmissigen Ausführung unter Rolf Schroeder. Wer sich in der Geschichte der Oper umgesehen hat, weiß, was für Massen von ungenutzten Schätzen hier bereit liegen. Deshalb sollten solche Sendungen mit unbekannter Opernmusik allmählich zur Regel werden.

Unter den Gästen mit klangvollem Namen verdient der schwedische Geiger Julius Ruthström hervorgehoben zu werden, der durch den glänzenden Vortrag eines höchst virtuosen Violinkonzertes von Sibelius hinriß. Ria Ginster bot eine Auslese schönster deutscher Lieder in edelster Wiedergabe. Die treffliche Klavierbegleitung Theodor Blumers wurde leider dadurch beeinträchtigt, daß das Klavier stellenweise zu sehr abgedämpft wurde. Wann wird denn die Abhörkapellmeisterei endlich einmal klappen?

Zu einigen Bemerkungen funkdramatischer Art gibt die „Boccaccio"-Sendung Anlaß. Trotz geschickter Dialogbearbeitung durch Carl Stueber, trotz einer guten Wiedergabe unter Weber und Krahé, trotz guter Solokräfte vermochte die Sendung nicht zu überzeugen. Die Gründe liegen gerade bei dieser Operette ziemlich klar: Das farbenprächtige Bühnenbild, die Welt der Frührenaissance, spielt für den Gesamteindruck eine so entscheidende Rolle, daß man dem Werk mit dem Bühnenbild eine Hauptschlagader nimmt. Außerdem ist das Ineinander und Durcheinander der verschiedenen Pärchen — zum Teil mit Verkleidung — so verwickelt, daß der normale Hörer gar nicht klug werden kann. Und ausgerechnet bei einer so verzwickten Handlung gab man keine Einführung! Es kommen in dieser Operette viel zu viel Personen vor, als daß sie funkwirksam sein könnte. Köstlichste Komik wie die „Aussicht vom Baum" verpufft einfach, da sie augenhaft bedingt ist. Auch bei bester Absicht muß deshalb eine „Boccaccio"-Sendung als Verstümmelung dieses Meisterwerkes wirken. Damit erweist man aber Suppée keinen Gefallen. Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER HAMBURG. Sommerzeit, Urlaube, Ausspannungsbedürfnisse bei den Gebenden und bei den Nehmenden, diese Tatsachen tragen auch in den Rundfunk den Einschnitt des „Saison"-Abschlusses hinein, obwohl der Betrieb keine Pausen duldet. Die Musik geht weiter. Manchmal etwas behelfsmäßig, sei es mit Gästen, sei es mit stärkerer Entlehnung auswärtiger Sendungen oder durch größere Beteiligung des Unterhaltungsmäßigen und jenes deus ex machina, der sich Schallplatte nennt, und mit dem die „Stimme seines Herrn" machen kann, was sie will. Ein weiterer Umstand, der die Ausarbeitung größerer Leistungsakzente beeinträchtigt, ist die organisatorische Umstellung, die die Ressorts in neue Grenzen rückt und ihre Verwalter vor neue Aufgaben stellt. Die dadurch sich ergebenden Schwierigkeiten werden allerdings durch die starke Hand der zentralen Reichsrundfunkführung in erheblichem Maße wieder ausgeglichen. Jedenfalls sind die Wochen, von denen nun zu berichten ist, der Beginn des Zwischenspiels, des sommerlichen Intermezzos. Und die Summe ist nur aus vielen, wenig pompösen Einzelheiten zu ziehen. Deshalb wäre Ausführlichkeit nur Aufzählung und Verwirrung; die genannten Veranstaltungen mögen zugleich für die ungenannten mitzeugen.

An die Spitze gestellt sei eine „kleine Abendmusik", nicht weil sie an sich die Spitzenleistung des verflossenen Monats war, sondern weil ihr Kennwort „klein" und ihr wechselvoller Programmaufbau symptomatisch für diese Zeit waren. Kürzere Stücke von Reinhard Keiser, Händel, Schumann, Grieg, Pfitzner, Reger geben den Stoff, in dessen Ausdeutung vor allem der Violoncellist Rudolf Metzmacher als der neue Solist des Hamburgischen Staatsorchesters interessiert und — gefällt. Mit einer Uraufführung von drei Rilke-Liedern (Sopran, Cello, Klavier) des begleitenden Karl-Heinz Taubert, soliden, wenn auch nicht aufwühlenden Stücken, ist auch der Reiz der Novität vertreten.

Paul Graener, der zu einer Ansprache und zur Leitung eigener Werke in den Sender eingeladen war, — „Stunde der Lebenden" — war die Ehre erwiesen worden, daß die Ansetzung dieser Veranstaltung auf die Wachheit der Hörerschaft Rücksicht nahm. Im Gegensatz zu früher hier schon monierten Fällen fand diese übrigens im funkischen Sinne gut gelungene Graener-Stunde abends um sieben Uhr statt. Auch wenn einem Graeners Musik nicht gerade als der Gipfel des zeitgenössischen Schaffens erscheint, kann man nicht umhin zuzugeben, daß die Art in der der Komponist von seiner Musik sprach, und wie er sie selbst bot, ungemein sympathisch berührte. Im übrigen wird sich wohl das ästhetische Urteil rechtfertigen lassen, daß der Teil Graenerscher Musik, der entweder Gesang ist oder doch mittelbar auf den Gesang bezogen bleibt, als sein bestes zu gelten hat. Für die Ausführung waren neben dem Sinfonie-Orchester des Senders noch Erna Kroll-Lange (Sopran), Bernhard Jakschtat (Bariton) und Gerhard Maasz (Klavier) eingesetzt. Und allen Beteiligten war die Freude anzumerken, die ihnen diese in stimmungsmäßigen Reizen brillierende Kunst in authentischer Auslegung

machte. Und, wie ſchon angedeutet, die Hörer hatten den Vorteil von der Sache, daß ſie funkgemäß, und nicht im Stil eines Sinfonie-Konzertes, aufgebaut war.

Der Rundfunk hat nicht nur das Recht, ſondern auch die Pflicht, ſogenannte Volksinſtrumente in ſeine Programme einzubeziehen. Es iſt alſo nicht darum etwas gegen „Mandolinen-Muſik“ zu ſagen, weil es Mandolinen-Muſik iſt, ſondern weil ſo kümmerliches Zeug in alles eher als entſprechenden Arrangements ſerviert wird. Zwei aus Bremen (Nebenſender des Reichsſenders Hamburg) übernommene einſchlägige „Konzerte“ beſtätigen dieſe Behauptung. Das erſte, an einem Sonntagnachmittag, wurde auch langweilig ausgeführt, in dieſer Hinſicht war das andere ergiebiger. Es wäre ſehr vorteilhaft, wenn der Funk ſolchen Dingen eine erhöhte Aufmerkſamkeit zuwenden würde; denn als Arbeitgeber könnte er auf die fraglichen Vereine doch in der Werkwahl beratend einwirken, auch vielleicht Stücke von geeigneten Komponiſten ſchreiben laſſen und auf dieſe Weiſe eine aktive muſikerzieheriſche Tätigkeit ausüben, deren Früchte dem Teil des „Volkes“ zugute kämen, der ſie darreichen ſoll, wie auch der Hörerſchaft, von der Förderung der zeitgenöſſiſchen Komponiſten ganz zu ſchweigen. Es kommt immer auf die Zielſetzung an und darauf, daß man ſie immer, d. h. in jeder Sendung, feſt im Auge behält.

Dank Johannes Röders vielſeitiger Arbeit in Flensburg werden die Übertragungen von dort durchwegs ſehr poſitive Angelegenheiten. Er ſtellt gute Programme auf; und wenn ſie auch an der konzertmäßigen Überlieferung feſthalten, werden ſie ſowohl durch ihre geſchickte Gliederung als auch ihre muſikaliſch-ſorgfältige Darbietung wertvoller Beſtandteil im Hamburger Funkbezirk. Es ſei erinnert an eine Veranſtaltung „Frohe Volkslieder und Heiteres für Cembalo“, in der unter Röders Leitung der Flensburger Kammerchor unvergänglich ſchöne Sätze ſang und die ſehr beachtliche Cembaliſtin Gertrud Trenktrog mit Koſtbarkeiten von Daquin, Couperin, Schein, Mozart aufwartete.

Röder war dann auch noch als Gaſtdirigent im Hamburger Sender zu treffen. Er brachte dort Max Regers „Luſtſpiel-Ouvertüre“, der man gern häufiger begegnen würde; die „Haydn-Variationen“ von Brahms hätte man eindringlicher und ſubtiler gewünſcht.

Das wichtigſte Ereignis im ganzen Monat war eine Übertragung aus Magdeburg, die dem „Modernen Chorſchaffen“ galt. Der Auftakt enttäuſchte: eine „Introduktion und Chaconne in cis-moll“ für Orgel von Günther Raphael; ſie wirkte ebenſo langatmig wie akademiſch-nüchtern. Eine tüchtige Arbeit lernte man in Peppings kanoniſchen Chorälen für gemiſchten Chor kennen. Aber das Werk, das der Stunde den großen und rühmlichen Horizont gab, war Hermann Simons „Cruzifixus“, der weit all das hinter ſich läßt, was man gelegentlich eines nächtlichen Gaſtſpiels im Hamburger Sendeſaal von ihm zu hören bekam, und den ich perſönlich mit zu dem Genialſten rechnen möchte, was mir an deutſcher Muſik aus unſerer Epoche bekannt wurde. Dieſe Kompoſition hat die Sicherheit der muſikaliſchen Eingebung und vollendeten Beherrſchung der Mittel, und darüber hat ſie noch eine Weite, die dem Werk zur Tiefe des Hintergrundes verhilft. Der Magdeburger Madrigalchor unter Leitung von Martin Janſen darf ſtolz auf dieſen Abend ſein, und die Hamburger dürften Betrachtungen darüber anſtellen, warum ſo etwas eine Leihgabe aus Magdeburg ſein muß.

Für die hohe Kunſt der muſikaliſchen Reproduktion war das Gaſtſpiel Paul Grümmers (Violoncello) repräſentativ. Von Joſé Eibenſchütz begleitet, dem ſlaviſche Muſik ſeit jeher beſondere Herzensſache iſt, ſpielte er das Cello-Konzert in h-moll von Anton Dvořak in tonlicher- wie muſikaliſcher Vollendung. Daß man am gleichen Abend, zu ſpäterer Stunde, noch kammermuſikaliſche Aufführungen folgen ließ, war ein geſchickter Programmtrick. Neben Brahms (e-moll-Sonate) und Beethoven (poſthumes Adagio) war ein Frühwerk von Buſoni zu hören, „Kultaſelle“, Variationen über ein finniſches Volkslied, die ſehr melodiös gearbeitet ſind. Willi Hammer war vollauf entſprechender Partner am Flügel.

Mit emſiger Zähigkeit hält der Sender an ſeinem Mittwoch-Programm feſt: „... und abends wird getanzt“. Die Unzulänglichkeit und äußerliche Kabarettiſtik wurde hierin ziemlich weit getrieben. Auf welchen Holzwegen man ſich hier bewegte, zeigt u. a. die Tatſache, daß man es fertigbrachte, einen Inſtrumentenimitator zu engagieren. Originaliter beruht der Witz derartiger Artiſtik darauf, daß man ſieht, wie ohne irgendwelche mechaniſchen Hilfsmittel ſolch ein Mann die unterſchiedlichen Klänge mit Mund und Kehlkopf formt. Man ſieht den Inſtrumentenloſen und hört von ihm beiſpielsweiſe eine Saxophonkantilene. Wenn man aber nichts ſieht, ſondern nur hört, iſt der Witz zum Teufel; es klingt dann lediglich wie eine ſchlechte Übertragung. Und ſo gäbe es manches anzuführen, was dieſen Tanzunterhaltungen von vornherein Abbruch tut. ... Der erſte Juli-Mittwoch darf demgegenüber für ſich in Anſpruch nehmen, daß man die plumpen

Fehler von ehedem vermied und ein recht zügiges Programm durchführte. Hoffentlich iſt das der Anfang neuen Strebens und nicht nur daraus zu erklären, daß an dieſem Abend auch noch andere deutſche Sender angeſchloſſen waren, denen man etwas „bieten" wollte (mußte). Wir müſſen alſo die weiteren Fortſetzungen abwarten, um beurteilen zu können, ob es ein Zufallstreffer war oder Weg zu neuen und beſſeren Zielen.

Dr. Walter Hapke.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Öſterreich plant für Mitte Auguſt eine muſikaliſche Kundgebung unter dem Titel „Tag der lebendigen Muſik".

Die Stadt Halle, in der Händel vor 250 Jahren geboren wurde, wird 1935 als „Händel-Stadt" eine Reihe feſtlicher Händel-Aufführungen unternehmen.

Duisburg beabſichtigt als Abſchluß des kommenden Muſikwinters ein dreitägiges Muſikfeſt unter Leitung von Otto Volkmann mit drei Hauptkonzerten, darunter ein Konzert mit zeitgenöſſiſcher Muſik.

Anläßlich des 40jährigen Dirigentenjubiläums von Willem Mengelberg wird für April 1935 ein umfaſſendes Niederländiſches Muſikfeſt in Amſterdam vorbereitet.

Zu dem im Jahre 1935 in Köthen ſtattfindenden Bach-Feſt hat der Reichsſtatthalter Hauptmann Loeper die Schirmherrſchaft übernommen.

Bad Reinerz (Schleſien) beabſichtigt die ſtändige Einrichtung einer Muſikfeſtwoche im Juni. Die diesjährige Muſikwoche unter Leitung von Franz von Hoeßlin und Ludwig Joſef Kaufmann brachte ein Strauß-Konzert, öſterreichiſches Komponiſtenkonzert, Chorkonzert, Heimatfeſt uſw.

Das Württembergiſche Staatstheater veranſtaltete im Juli eine Reihe von Mozart-Aufführungen auf Schloß Ludwigsburg bei Stuttgart.

Hermann Zilcher hat eine Einladung der Salzburger Feſtſpiele, einen Mozartabend zu leiten, abgelehnt.

Franz Philipps „Deutſchlands Stunde" für Männerchor und Orcheſter hatte bei ſeiner Aufführung auf dem Muſikfeſt in Kaſſel unter Leitung von Staatskapellmeiſter Dr. Laugs einen großen Erfolg. Der anweſende Komponiſt wurde ſtark gefeiert.

Der deutſche Rundfunk überträgt am 5., 6. und 9. Auguſt die Wagner-Opern „Rheingold", „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" aus Bayreuth. Während das Werk von Bayreuth bisher vornehmlich nur exkluſiven Kreiſen zugänglich war, hat es der Rundfunk erfreulicherweiſe wieder wie ſchon früher unter Prof. L. Neubeck möglich gemacht, daß heute das Kernſtück Wagnerſchen Muſikſchaffens, der „Ring", über den geſamten deutſchen Rundfunk verbreitet wird.

Die Opernfeſtſpiele in der Arena von Verona bringen vom 28. Juli bis zum 15. Auguſt insgeſamt zwölf Vorſtellungen von „Gioconda" von Amilcare Ponchielli, „André Chénier" von Umberto Giordano und „Lucia von Lammermoor" von Gaetano Donizetti. Die Leitung des Orcheſters hat Gino Marinuzzi übernommen; Chordirigent iſt Ferruccio Cuſinati und Regiſſeur Alexander Sanine. Die Hauptrollen ſind mit den hervorragendſten Sängern und Sängerinnen der italieniſchen Bühne beſetzt: Benjamino Gigli wird in der „Gioconda" und im „André Chénier", Toti dal Monte in der „Lucia" ſingen.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Das Berliner Philharmoniſche Orcheſter wurde nach Mitteilung von Staatsſekretär Walther Funk zum Reichsorcheſter ernannt.

Bei der Tagung des „Reichsverbandes der gemiſchten Chöre" in Berlin gab der bisherige Leiter des Verbandes, Prof. Dr. Fritz Stein, bekannt, daß er als Leiter der Dachorganiſation, des „Amtes für Chorweſen und Volksmuſik", nicht mehr als Führer der Unterorganiſation, des „Reichsverbandes der gemiſchten Chöre", tätig ſein könne. Die Kommiſſariſche Leitung des Verbandes, der nach Beendigung aller organiſatoriſchen Vorarbeiten rund 480 000 Mitglieder zählen dürfte, wurde Dr. Limbach übertragen. In den Führerrat wurden außer den Gau-Chorleitern berufen: Prof. Dr. Friedrich Blume-Kiel, Prof. Dr. Karl Haſſe-Tübingen, Direktor Bruno Kittel-Berlin, Oberlandeskirchenrat Dr. Mahrenholz-Hannover, Domkapellmeiſter Prof. Dr. Joſeph Mölders-Köln, Generalmuſikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe-Aachen, Prof. Dr. Georg Schumann-Berlin, Kurt Thomas-Leipzig, Oberregierungsrat Dr. Werner Weber-Berlin. Von den Mitgliedern des Beirates ſeien genannt: Prof. Dr. H. Beſſeler, Dr. Armin Knab, Prof. Wolfgang Heimann, Prof. Walter Rein.

Nachdem die einzelnen Mitglieder des „Verbandes akademisch gebildeter Chorleiter" in die Reichsmusikkammer aufgenommen und der Pflegschaft der Chorleiter, Hauptverband B, eingegliedert wurden, hat der Verband akademisch gebildeter Chorleiter die Auflösung des seit Jahren bestehenden Verbandes beschlossen.

Gemäß § 25 der I. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 ordnet der Präsident der Reichsmusikkammer Folgendes an: „Um der innerhalb der deutschen Berufsmusikerschaft herrschenden Not zu steuern, ist es mit sofortiger Wirkung allen dem Fachverband „Reichsmusikerschaft" innerhalb der Reichsmusikkammer angehörenden Mitgliedern grundsätzlich verboten, bei Veranstaltungen musikalischer Art unentgeltlich mitzuwirken. Eine Ausnahme von diesem Verbot kann den Mitgliedern auf Antrag dann gewährt werden, wenn durch den Charakter der betreffenden Veranstaltung die Gewähr dafür gegeben ist, daß durch die unentgeltliche Mitwirkung eine Beeinträchtigung der berechtigten Interessen der Berufsmusikerschaft nicht zu befürchten ist. Über Anträge auf Befreiung entscheidet der Leiter der jeweils für den Bezirk der Veranstaltung zuständigen Landesmusikerschaft. Die Anträge sind spätestens 10 Tage vor der Veranstaltung unter Darlegung der Gründe, weswegen eine unentgeltliche Mitwirkung für erforderlich gehalten wird, an den Leiter der jeweils zuständigen Ortsmusikerschaft zu stellen, der sie unverzüglich mit einer Stellungnahme an den zuständigen Leiter der Landesmusikerschaft weiterzuleiten hat. Die Nichtbeachtung dieser Anordnung kann als Mangel an Zuverlässigkeit im Sinne des § 10 der I. Durchführungs-Verordnung zum Reichskulturkammergesetz angesehen werden und zum Ausschluß aus der Reichsmusikkammer führen. Der Ausgechlossene verliert das Recht zur weiteren Berufsausübung."

Der „Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer", den Arnold Ebel leitete, hat unter den neuen Verhältnissen in Kassel seine Auflösung vollzogen.

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat gemäß § 25 der Ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 folgende Anordnung erlassen: „1. Die Neugründung und Wiedereröffnung von Arbeitsgemeinschaften, Orchesterunternehmen und ähnlichen privaten Unternehmungen von Berufsmusikern, deren Zweck in der Ausführung von Musikaufträgen oder eigenen Veranstaltungen besteht, ist bis auf weiteres verboten. 2. Bisher bestehende Unternehmungen im Sinne der Ziffer 1 dieser Anordnung sind bis zum 1. Juli 1934 zu schließen. Von der Schließung werden solche Unternehmungen nicht betroffen, welche bereits am 1. Januar 1934 unter ausschließlicher Leitung von Berufsmusikern bestanden haben, die dem Fachverband „Reichsmusikerschaft" angehören und welche die für die Leitung solcher Unternehmungen erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung besitzen. 3. Ausnahmen von Ziffer 1 und 2 dieser Anordnung sind in den Fällen zulässig, in denen sich das Bestehen solcher Unternehmungen kulturell und wirtschaftlich als notwendig erweist. Die Entscheidung über das Vorliegen dieser Voraussetzungen behalte ich mir ausdrücklich vor."

Das „Deutsche Tonkünstler-Orchester", Berlin (nicht zu verwechseln mit J. Balays „Berliner Tonkünstler-Orchester") ist nach den amtlichen Bestimmungen nicht in die Reichsmusikkammer aufgenommen worden. Das Orchester wurde aufgelöst und verboten.

Die „Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs" hat in Warschau ihren neunten Kongreß abgehalten, auf dem die künstlerische und wirtschaftliche Seite des internationalen musikalischen Austausches, der heute zu den geistig wichtigsten Aufbau-Aufgaben der Völker gehört, gleich ernste und eindringliche Behandlung erfuhr. Der Bericht des Italieners Ugo Gheraldi („Sur la Solidarité Interfédérale"), wie der des Generalsekretärs der Confédération, René Jeanne, über das abgelaufene Geschäftsjahr, mit lebhaftestem Beifall aufgenommen, atmeten den gleichen Willen zur Verständigung und Zusammenarbeit. Jeanne begann seinen Bericht mit einem Nachruf auf Max von Schillings und würdigte mit Nachdruck die segensreiche Tätigkeit der „Stagma", der neuen deutschen, von Leo Ritter geleiteten Staatlich genehmigten Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Staatliche Musikhochschule in Weimar veranstaltete eine eindrucksvolle Gedächtnisfeier für den vor 100 Jahren geborenen deutschen Organisator C. Müllerhartung, den Begründer der ersten deutschen Orchesterschule. Die Leitung hatte Prof. Dr. Felix Oberborbeck übernommen.

Vor geladenen Gästen wurde in der Berliner Musikhochschule auf Veranlassung von Prof. Fritz Stein eine Volksschulklasse unter ihrem Lehrer P. Becker vorgeführt, die nach dem Eitzschen Tonwort ausgebildet wird. Das Ergebnis war verblüffend. Wer selbst Zeuge war, wie die Kinder schwierige Tonsätze mehrstimmig vom Blatt sangen, der muß sich zu Eitz bekennen und die Verbreitung der Tonwortlehre wärmstens befürworten. Dr. F. St.

Die Berliner Musikhochschule (Opernschule) brachte Siegfried Wagners „An allem ist Hütchen schuld“ in der Inszenierung von F. L. Hoerth unter musikalischer Leitung von Clemens Schmalstich zur Berliner Erstaufführung.

Über die Vorführungen, die das Musikwissenschaftliche Institut und Instrumentenmuseum der Universität Leipzig in den letzten Monaten mit seinen reichen Mitteln veranstaltet hat, ist zu berichten: Am 4. Januar wurde aus dem Instrumentenmuseum eine Rundfunksendung innerhalb der „Stunde der Nation“ geboten. Die bekannte Silbermann-Orgel, eine Tiroler Kastenorgel und eine thüringische Hausorgel führten sowohl verschiedene Registertypen wie auch verschiedene Kompositionsstile vor. Cembalo und Hammerflügel geleiteten vom Rokoko zu Sturm und Drang, und Altviola und Gambe vervollständigten das Bild der deutschen Hausmusik des 18. Jahrhunderts, das Professor Dr. Schultz, der auch die Tasteninstrumente versah, dem Hörer plastisch zeichnete. — Am 17. Februar lud das Collegium musicum zu einem Historischen Konzert in der Universitätsaula zu Ehren der Vereinigung von Förderern und Freunden der Universität ein. Zuerst erklang, vom 1. Hammerflügel aus geleitet, die Sinfonia op. 18, 1 in Es von Joh. Chr. Bach. Es folgte die Abschieds-Sinfonie von Haydn in der revidierten Form der Gesamt-Ausgabe. Nach einer Sinfonie in C von Rosetti beschloß die inzwischen von Geiringer (leider ohne das hier gebotene Largo con Recitativo mit eigenartigem Englisch Horn-Solo) neu herausgegebene „Türkische Sinfonie“ von Mich. Haydn (D-dur) sehr wirkungsvoll den Abend. — Nach längerer Pause stellte sich am 10. März die Karl Straube-Orgel wieder der Öffentlichkeit vor. Der Universitäts-Organist Prof. Fr. Högner, unterstützt von Frau Lotte Wolf-Matthäus und drei Streichern, hatte aus Werken Buxtehudes ein wohlabgerundetes Programm zusammengestellt; zwei Solokantaten und eine Trio-Sonate (meisterhaft Chr. Klug als Gambist) unterbrachen die Folge der Orgelmusik. Die Tatsache, daß sich ein so einheitliches Programm doch derartig lebendig abwickelte, spricht genügend für den Organisten und seine Helfer. — Am 27. April veranstaltete das Instrumentenmuseum im Rahmen der Jubiläumstagung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen eine Vorführung. Hausorgel, Klavichord, Pertici-Cembalo, Stradivarius-Piccolovioline und ein Streicher-Hammerflügel mit Janitscharenzug gaben die nötige Stimmung für einen Rundgang durch die Räume. — Ein ähnliches, doch umfänglicheres Programm bildete am 3. Mai innerhalb der Akademischen Woche „Deutsche Selbstbesinnung“ die Ergänzung zu dem Vortrag von Prof. Schultz über „Musik der deutschen Vorklassik“, der im Gesamtbericht im Druck erscheinen wird.

Das Trapp'sche Konservatorium der Musik in München hat am 20. und 21. Juni seine diesjährigen Reife-Prüfungen unter staatlicher Aufsicht abgehalten. Die 9 Prüfungskandidaten haben sämtliche bestanden und zwar 2 mit sehr gut, 3 mit fast sehr gut und 4 mit gut. Außerdem haben elf Studierende ihr theoretisches Teilexamen erfolgreich abgelegt. Die Gesamtdurchschnitts-Note für alle theoretischen Prüfungsfächer der Kandidaten betrug 1,2.

Die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin hat in den letzten Monaten durch eine größere Reihe von Aufführungen praktisch über ihre Arbeit Bericht erstattet. Die Gesangsklassen Prof. L. Heß, Prof. H. Dehmlow, und Prof. L. Ruge, sowie die Klavierklassen Else v. Kraus, Prof. K. Schubert, Lydia Lenz und Prof. H. Beltz boten eine Auswahl bedeutender Musikstücke von Carissimi bis Brahms, die Orgelklasse von Prof A. Sittard Werke von Reger. Eigene Arbeiten der Studierenden erklangen an drei Kompositionsabenden: Die Klasse K. Doebler brachte Motetten, Orgel- und Instrumentalwerke, die Klasse Dr. J. H. Wetzel Lieder mit Klavierbegleitung, Klavier- und Orgelstücke sowie ein Streichquartett, die Klasse Prof. R. Hernried, Volkslieder-Bearbeitungen für gemischten und Frauenchor, eine Bratschensonate, Klavier-Variationen, Lieder und Orgelfugen, sämtliche Arbeiten der Studierenden, zur Aufführung. Monteverdis „Heimkehr des Odysseus“ wurde in deutscher Neugestaltung von Prof. Dr. H. Halbig durch Studierende konzertmäßig aufgeführt. In der Aula der Akademie feierte der A. V. „Organum“ Weihnachten durch Aufführung alter Musik von Lübeck, Schloß, Murschhauser u. a., in der Marienkirche beging die Akademie selbst das Fest durch eine „Weihnachtsmusik zeitgenössischer Komponisten zugunsten des Winterhilfswerkes“, wobei unter Leitung von Prof. H. Martens und Mitwirkung von Prof. H. Diener, von Studierenden und dem Jugendchor der Akademie Werke von Kurt Schubert, Otto Klein, Hermann Grabner und Ernst Bieder (großenteils zum ersten Male) aufgeführt wurden.

Die Lehrkräfte des Lippischen Landeskonservatoriums Detmold (Dir. Erwin Kerschbaumer) halten vom 10. August bis 10. September volkstümliche Sommerkurse ab und zwar in den Instrumental- und Vokalfächern, sowie in Theorie und Musikgeschichte. Innerhalb dieser Kurse finden vier Vorträge statt, in welchen Otto Daube Rich. Wagners „Ring des Nibelungen“ behandelt, und zwei Vorträge über

das Oratorium „Die Sintflut“ von Prof. August Weweler, ein Werk , das beim Lipp. Musikfest im September zur Aufführung gelangt, und über das der Komponist selbst sprechen wird.

Im Rahmen der Schlußfeier der staatlichen Akademie der Tonkunst zu München nahm der bisherige Präsident Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger in herzlichen Worten von den Lehrern und Schülern der Anstalt Abschied. Im Auftrage des dienstlich verhinderten Kultusministers gedachte Ministerialrat Frhr. von Stengel der Verdienste des scheidenden Präsidenten, die er sich in seiner Wirksamkeit an der Akademie um unsre deutsche Musikkultur erworben hat. Anläßlich des 150. Geburtstages Louis Spohrs kamen bei dieser Feier dessen Klavierkonzert in c-moll für Klavier, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott op. 52 und sein Duo in D-dur für 2 Violinen op. 67, Nr. 2 zum Vortrag.

Die Abteilung für Schulmusik an der Staatl. Hochschule für Musik in Köln nahm in einer eindrucksvollen Feier von ihrem bisherigen Dozenten, den an die Weimarer Hochschule für Musik berufenen Prof. F. Oberborbeck Abschied.

An der Staatl. Hochschule für Musik in Weimar fanden unter dem Vorsitz des als Regierungsvertreter bestellten Direktors der Hochschule, Prof. Dr. Felix Oberborbeck, und des Vertreters des Landeskirchenrates, Dr. Lehmann die ersten kirchenmusikalischen Reifeprüfungen statt. Drei Prüflinge bestanden. Das Bestehen der Prüfung berechtigt die Genannten zur Übernahme und selbständigen Führung eines kirchenmusikalischen Amtes.

Die Leitung der Orgelabteilung an der Prager Deutschen Musikakademie hat Prof. Josef Langer übernommen, der bereits Leiter einer Konzertklasse für Klavier und der Abteilung für Cembalospiel ist. Prof. Langer ist Absolvent des Leipziger Konservatoriums. U.

KIRCHE UND SCHULE

In den 57 städtischen Schulen der französischen Stadt Lille wird Musik als Pflichtfach eingeführt werden. Diese Einrichtung ist auf Anregung des Liller Bürgermeisters entstanden.

Anläßlich des 100. Geburtstages von Albert Becker wurden im Dom seiner Heimatstadt Quedlinburg und im Berliner Dom, wo Becker als Kirchenmusikdirektor wirkte, im Rahmen von Festgottesdiensten Chor- und Orgelwerke von Becker aufgeführt.

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Dr. Rich. Strauß, hat Reichsunterrichtsminister Rust seinen Besuch abgestattet. Bei dieser Gelegenheit wurden die grundsätzlichen Fragen der Musikerziehung in den Schulen eingehend erörtert.

Die Kreuzkirche in Hannover hat eine neue Orgel (Steinmeyer und Strebel) mit 3 Manualen und 45 Registern erhalten.

Unter Leitung von Franz Strehler fand in Ratibor eine Bruckner-Ehrung (d-moll-Messe, Te Deum) statt. Ferner wurde ein Offertorium von Gerhard Strecke zu Gehör gebracht.

Der Leiter der Musikabteilung des ägyptischen Unterrichtsministeriums, Dr. Muhmut Hefni, hat eine längere Studienreise von Juni bis September nach Deutschland angetreten. Neben dem Besuch einer musikwissenschaftlichen Tagung gilt die Reise vor allem dem Studium der modernen deutschen Unterrichtsmethoden auf dem Gebiete der Musik.

In der Reihe neuer Aufführungen brachte der Kreuzkantor KMD R. Mauersberger in der Vesper der Kreuzkirche zu Dresden am Vorabend des Johannisfestes zwei Uraufführungen. Eine Motette für 6stimmigen Chor des 1902 geborenen Komponisten Hanns Chemin-Petit nach Worten von Matthias Claudius „Empfangen und genähret“ trägt in herber Polyphonie und weitgedehnter Linienführung die wechselnde Stimmung des groß gesehenen Textes. Der immer wieder unerreichte Kreuzchor ließ das wundersame Werk in all seinen Feinheiten erklingen und zu starker innerlicher Wirkung kommen. Die zweite Uraufführung galt einer Schöpfung von Walter Flath: „Seid bereit zu stehn vor des Menschen Sohn“, für eine Knabensolostimme, ein Soloinstrument und Chor. Das strophisch gehaltene Werk beginnt mit einem Sopransolo „Wann mein Schifflein wird anländen an dem Port der Ewigkeit“ — einer wunderbaren Melodie —, der sich eine Oboenstimme in aparter Kontrapunktierung zugesellt. Die polyphone Struktur der sich anschließenden zwei Strophen hält sich von jeder Gesuchtheit frei, sodaß eine zart-schwebende Tod-Stimmung bis zum Schluß wirkungsvoll gewahrt bleibt. Die Vortragsfolge beschlossen zwei geistliche Sommerlieder des Kreuzkantors, welche mit duftiger Stimmführung und frisch-bewegtem Vortrag frohem Singen huldigen, — das zweite (Luthers Lob der Musika) mit ganz eigenartig wirkendem Jubilieren einer zwischenklingenden Solovioline und -flöte. Paul-August Koch.

Im Rahmen seiner regelmäßigen musikalischen Feierstunden in der Evangelischen Hauptkirche zu Hermannstadt spielte Prof. Franz Xav. Dreßler in den vergangenen Monaten Werke von Buxtehude, Georg Böhm, J. S. Bach, Max Reger und Hermann Grabner.

Gerard Bunk, der Organist an St. Reinoldi zu Dortmund widmete seine 100. Orgel-Feierstunde

mit dem Motto „Meisterwerke deutscher Orgelkunst" J. S. Bach und Max Reger. An weiteren Abenden spielte er u. a. Mozarts „Adagio und Allegro f-moll (Erstaufführung) und des in Wesel lebenden Hans Meißner Vorspiel und Fuge über „Nun ruhen alle Wälder" in F-dur.

Die N.S. Spielschar in Nürnberg (Reichsbund Volkstum und Heimat) veranstaltete vom 15. bis 17. Juni einen Wochenendkurs für „Elementare Musikerziehung". Als Leiter wurde Hans Bergese, Lehrer an der Güntherschule-München und Assistent von Carl Orff, gewonnen. Der Kurs gab einen Querschnitt durch das „Orff-Schulwerk" und einen Einblick in die Erziehungsweise, die daran aufgebaut ist. Im Vordergrund stand die Erarbeitung der „Rhythmisch-melodischen Übung", verbunden mit der Dirigierübung. Chorische vokale und instrumentale Laienmusik („Stücke zum Singen und Spielen", Schlagwerk-, Blockflöten- und Geigenübung) wurde ergänzend miteinbezogen. Auf Wunsch der Teilnehmer wird ein Dauerkurs in „Orff-Schulwerk" eingerichtet werden.

Das „II. Singlager für junge Lehrer", veranstaltet vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, findet vom 27. 8. bis 2. 9. 34 im Volkshochschulheim „Die Wislade" bei Rahmede, Kreis Lüdenscheid statt. Die Leiter sind Helmut Jörns, August Sander, Gerhard Schwarz. Arbeitsgebiete: Das politische Lied als Volkslied der Gegenwart, das Landsknechts- und Soldatenlied. Musizieren mit Fanfaren, Flöten und Landsknechtstrommeln. Feiergestaltung, Sprechchor und Spiel. Chorübung. Anfragen und Anmeldungen sind umgehend zu richten an das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Straße 120.

PERSÖNLICHES

Anita Gura, Tochter von Hermann Gura, wurde auf weitere drei Jahre an die Berliner Reichsoper verpflichtet.

Ewald Lengstorf wurde als Musikdirektor an das Stadttheater in Stettin berufen.

Oskar Walleck (Braunschweig) geht als Generalintendant und Nachfolger Clemens v. Frankensteins an die Bayerischen Staatstheater.

Maurice Ravel wurde zum Direktor des neuen „Conservatoire américain" in Fontainebleau ernannt.

Kammersänger Walther Kirchhoff übernahm die Leitung des Volkstheaters „Lichtburg" im Berliner Norden.

Der frühere Kapellmeister der Charlottenburger Oper Fritz Zweig wurde an das Prager Deutsche Theater verpflichtet. U.

Die aus dem Würzburger Staatskonservatorium (Gesangsklasse Dr. König) hervorgegangene Sopranistin Tilla Briem wurde von GMD Furtwängler ab 1. September unter außerordentlich günstigen Bedingungen mit Fachvertrag als Solistin an die Staatsoper Berlin verpflichtet.

Friedrich Brinkmann, bisher Organist und Kantor an der Heilandskirche Uhlenhorst, wurde nunmehr als Nachfolger des bereits seit längerer Zeit in Berlin wirkenden Professor Alfred Sittard zum Organisten an der St. Michaelis-Kirche zu Hamburg ernannt.

Carl Ebert, der frühere Intendant der Städtischen Oper Berlin wurde als Oberspielleiter der Oper an das Stadttheater Basel verpflichtet.

Als Nachfolger des nach Stuttgart berufenen Dramaturgen und Leiters der Presseabteilung an der Berliner Städtischen Oper, Hans Tessmer, hat Intendant Wilhelm Rode den Berliner Bezirksobmann der Bühnengenossenschaft, Frz. Eckardt, verpflichtet.

Der 22 Jahre alte Autoschlosser K. Blessin aus Freienwalde a. Oder wurde zum 1. September an die Oper in Bonn verpflichtet. Blessin debütierte bereits mit Erfolg im Rundfunk.

Max Fiedler, der weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannte Dirigent, der über 15 Jahre lang das Essener Musikleben repräsentierte, verließ am 1. Juli Essen, um nach Berlin überzusiedeln.

Intendant Edgar Klitsch wurde als Intendant des Königsberger Opernhauses für die Spielzeit 1934/35 bestätigt.

Anläßlich des Abschlusses der diesjährigen Kieler Spielzeit hat der Oberbürgermeister den Intendanten Ernst Martin in Anerkennung seiner Verdienste um die künstlerische Gestaltung des Kieler Theaterlebens zum General-Intendanten der Vereinigten städtischen Theater ernannt.

Prof. Dr. Paul Graener hat die Leitung des Sternschen Konservatoriums niedergelegt, nachdem er von Reichsminister Rust als Vorsteher einer Meisterklasse für musikalische Komposition an die Akademie der Künste berufen worden ist.

Professor Ernst Grenzebach mußte aus gesundheitlichen Gründen auf eigenen Wunsch mit sofortiger Wirkung aus seinem Lehramt an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin ausscheiden. Als sein Nachfolger wurde Professor Hans Emge von der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln berufen, der den Unterricht bereits aufgenommen hat.

Hermann Fey wurde zum Städtischen Musikdirektor in Lübeck ernannt.

Herbert von Karajan wird als Nachfolger von GMD Peter Raabe in Aachen die Leitung der Oper übernehmen.

Paul Kletzki wurde als Lehrer für Komposition nach Mailand berufen.

Erich Walter wurde erster Kapellmeister der Pfalzoper.

Der jüdische Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters, Simon Goldberg, scheidet aus dem Orchester aus, um sich der solistischen Laufbahn zu widmen.

Friedrich Jung, der musikalische Leiter der Berliner Liedertafel, wurde von Frau Winifred Wagner wieder als Chordirigent nach Bayreuth berufen.

Geburtstage.

70 Jahre alt wurde der preußische Kammersänger a. D. Baptist Hoffmann.

Prof. Dr. John Meier, Volksliedforscher, Leiter des Volksliedarchivs in Freiburg i. Br., vollendete sein 70. Lebensjahr.

Gerhard von Keußler, der jetzt in Australien wirkende deutsche Komponist und Organisator wurde 60 Jahre alt.

60 Jahre wurde Serge Koussewitzky, der Dirigent des Bostoner Symphonie-Orchesters.

Seinen 60. Geburtstag feierte Hofrat Rudolf Groß, Leiter der Opern- und Dirigentenklasse am Berliner Stern'schen Konservatorium, bekannter Kapellmeister des In- und Auslandes.

Dr. phil. Felix Krueger, der Nachfolger Wilhelm Wundts als Ordinarius der Philosophie und Direktor des Psychologischen Instituts an der Universität Leipzig und derzeitige Vorsitzende der Deutschen Gesellschaft für Psychologie, wird am 10. August 60 Jahre alt. Seine Arbeiten zur Musikpsychologie, vor allem zur Theorie der Konsonanz, verdienen auch an dieser Stelle rühmend erwähnt zu werden. Dem Jubilanten wird eine Festschrift überreicht werden.

Todesfälle.

† in Düsseldorf an den Folgen einer Operation unerwartet die einst gefeierte Bühnensängerin Hermine Förster-Fröhlich. Sie gehörte fast zwei Jahrzehnte dem Verband der Düsseldorfer Bühnen an, war eine Meisterin ihres Faches und genoß als Mozartsängerin großen Ruf. Mit einem echten Bühnentemperament verband sie eine hohe Gesangskultur. Sie wird vielen Düsseldorfer Opernfreunden unvergeßlich bleiben. S.

† Karoline Fingly, eine der berühmtesten Strauß'schen Operettensängerinnen, in Triest im Alter von 85 Jahren.

† Johann Winnübst, bekannter niederländischer Tonkünstler und Komponist, Kantor der Kathedrale zu Utrecht, im Alter von 48 Jahren.

† Alfred Bruneau, französischer Komponist und Musikschriftsteller, in Paris im 78. Lebensjahr.

† Carl Kuhn, Eisenach, Studienrat i. R., Chordirigent, Vater des bekannten Komponisten Siegfried Kuhn, im 72. Lebensjahr an Herzschlag.

BÜHNE

Wie das Neue Theater in Leipzig mitteilt, wurden folgende Solomitglieder für die Spielzeit 1934/35 wieder verpflichtet: Alfred Bartolitius, Margarete Bäumer, Irma Beilke, Friedrich Dalberd, Heinz Daum, Hanns Fleischer, Theodor Horand, Annemarie Lange, Maria Lenz, Edla Moskalenko, Ernst Osterkamp, Heinz Prybit, Otto Saltzmann, Aug. Seider, Walter Streckfuß, Gertrud Wentscher, Ellen Winter und Walther Zimmer. — Lotte Dörwald und Max Spilcker erhielten umfangreiche Gastspielverträge. Mit Gotthelf Pistor schweben noch Verhandlungen. Neu verpflichtet wurden: Tilly v. Fuchs, Wien, als Soubrette, Rudolf Großmann, bisher Nationaltheater Weimar (lyrischer Charakter- und dramatischer Bariton), Camilla Kallab, bisher Staatsoper Dresden (für dramatische Mezzo- und Altpartien), Ilse Schüler, bisher Friedrich-Theater Dessau (Zwischenfach und Hochdramatische) und Senta Zoebisch, bisher Staatstheater Kassel (Koloratursängerin und Soubrette).

Die Berliner Staatsoper kündigt für die nächste Spielzeit an: Paul Graeners „Prinz von Homburg", Hindemiths „Matthis der Maler", Respighis „La fiamma" (Uraufführungen), ferner „Der arme Heinrich", „Xerxes", „Die Königskinder", „Ernani", „Aida", „Fra Diavolo", „Tosca", „Eugen Onegin" als Neuaufführungen. Hierzu kommt ein Wagner- und Mozartzyklus mit den Neuinszenierungen: „Siegfried", „Götterdämmerung", „Don Giovanni", „Figaros Hochzeit" und „Zauberflöte".

Als letzte Première der Spielzeit 1933/34 bot die Berliner Staatsoper unter Leitung von Leo Blech die Oper „Die Perlenfischer" von Bizet. Trotz der vortrefflichen Besetzung mit Marcell Wittrisch und Heinrich Schlusnus war der Erfolg gering, da die Handlung dramatische Schwächen aufweist und die Musik farblos erscheint ohne zwingende Einfälle. Bizets kompositorische Technik erinnert an die Gepflogenheiten der italienischen Spieloper. F. St.

Das Wiesbadener Staatstheater verspricht als Uraufführung Eugen Bodarts Oper „Der abtrünnige Zar".

Das Stadttheater Bielefeld plant zu seinem 30jährigen Jubiläum eine Theaterausstellung.

In der Essener Oper gelangen zur Erstaufführung u. a.: Weber „Abu Hassan", Lortzing „Die kleine Stadt", Pfitzner „Das Herz". An Neuinszenierungen bringt die Oper u. a. Gluck „Orpheus und Eurydike", Mozart „Cosi fan tutte", Marschner „Hans Heiling", Wagner „Par-

Jugend voran!

Text von Käthe Sommer, Musik von Hermann Blume

Das dem Bundesführer des Stahlhelm, Herrn Reichsarbeitsminister Franz Seldte zum Geburtstag überreichte Lied wurde von ihm ganz besonders freudig begrüsst und

der deutschen Jugend als Marschlied besonders empfohlen

Ausgabe für Gesang und Klavier oder Klavier allein **RM 0.80**
Schallplattenaufnahme: Stahlhelm-Bundeskapelle Gross-Berlin, Dirig. Obermusikmeister a. D. Richard Knoch. Mit Chor.
Grammophon Braun-Etikett 25 cm, Nr. 1356 . . . . RM 1.50

Unsere Wanderlieder

150 Lieder für die deutsche Jugend und für den Schulgebrauch . . . . . RM 0.60

Fünfzehn Kanons für die deutsche Jugend

von Kurt Thomas, op. 23 a . RM 0.60

Kurt Thomas

Erste Spielmusik (Suite), op. 18a

für Schülerorchester / Marsch — Kanon — Tanz — Duett — Variationen — Marsch
Part. RM 4.50, Streichstimmen je RM 0.80
4 Harmoniestimmen . . . je RM 0.60

Erforderliche Instrumente: I. Violine, II. Violine, III. Violine oder Bratsche (im Violinschlüssel), Violoncell, Klavier oder Cembalo. — Nach Belieben können hinzutreten: Flöte, Oboe oder Klarinette, Trompete oder Horn, 2 Pauken in G und C, Triangel und Kontrabaß. Transponierende Instrumente sind in C notiert

Deutsche Lieder

v. Ch. Lahusen. Die Gesänge d. Hitlerjugend 8 Singbl. je RM 0.10; in Umschl. kplt. RM 0.70

Kleine Pfeifermusik

z. Blasen, Fiedeln u. Tanzen v. Ch. Lahusen
Partitur . . . . RM 1.20

Kurt Thomas

Das Schloß in Österreich, op. 18b

Kantate über ein Volkslied aus dem 16. Jahrhundert für Schülerchor u. -orchester
Part. RM 6.—, Streichst. je RM 0.80, 4 Harmoniest. je RM 0.60, jede Chorst. RM 0.40

Notwendig sind nur Geigen und Klavier, dazu können je nach Vorhandensein Violoncell und Kontrabaß, Holz- und Blechbläser, Gitarre und mancherlei Arten von Schlagzeug treten. — Ein Werk, das der Spielfreudigkeit der Jugend in hohem Maße entgegenkommt und dem in weiten Kreisen erwachten Willen zur Wiedererweckung echten alten Volksliedgutes neuen Stoff bietet

Breitkopf & Härtel in Leipzig

sifal" und „Tristan und Isolde", Verdi „Othello", Strauß „Rosenkavalier".

Durch eine Theaterwerbung in Braunschweig ist die Zahl der Abonnenten von 2600 auf 6280 gestiegen.

Das neueste Werk von Richard Strauß, „Die schweigsame Frau", wird, wie nunmehr feststeht, im Frühjahr 1935 im Rahmen größerer Veranstaltungen von der Dresdner Staatsoper uraufgeführt werden. Die Leitung wird GMD Böhm übernehmen. Richard Strauß hat das Werk im engsten Kreise vorgespielt. Zugegen waren Generalintendant Dr. Adolph, Dr. Böhm, Operndirektor Kutzschbach, Oberspielleiter Strohbach und Prof. Fant, der für die Kostüme verantwortlich sein wird. „Die schweigsame Frau" ist in der Komposition fertiggestellt. Nur der 2. und 3. Akt müssen noch instrumentiert werden.

Das Stadttheater Halle a. d. Saale kündigt für die nächste Spielzeit neben zahlreichen Neueinstudierungen folgende Opern-Erstaufführungen an: „Die Schneider von Schönau" von Brandts-Buys, „Donna Diana" von Reznicek, „Madame Liselotte" von Gerster, „Der Jahrmarkt von Sorotschinski" von Mussorgsky und „Island-Saga" von Vollerthun.

Die Berliner Reichsoper bringt in der kommenden Saison an Neueinstudierungen: Wagner, Weber, Marschner („Der Holzdieb"), Kienzls „Evangelimann", Bellinis „Norma", Boitos „Mephistofele", Dvořáks „Der Dickschädel", Verdi, Strauß und einige Operetten.

Am 15. und 16. September wird die Wiener Staatsoper in Venedig gastieren mit „Cosi fan tutte" und „Frau ohne Schatten" unter Leitung von Clemens Krauß.

Die Düsseldorfer Oper, die unter GMD Balzers umsichtiger und künstlerisch hochwertiger Leitung einen bedeutenden Aufschwung genommen hat, gibt ihre Winterpläne bekannt. Sie stehen im Zeichen weiteren Auf- und Ausbaues. Nicht nur wird das Orchester um 15 Mitglieder erhöht, auch der Sängerkörper ist aufgefüllt und erweitert worden, um allen Zufälligkeiten gewappnet zu sein. Der auf deutschen Werken fußende Spielplan greift auch über die Grenzen hinaus. Nach den Sommerferien wird der „Parsifal" als Festaufführung den Auftakt zum Immermannjahr geben. Am 28. Oktober 1934 eröffnet der Bühnenleiter mit „Prinz von Homburg" seine Musterbühne. S.

Das Prager Deutsche Theater wird in der nächsten Spielzeit Verdis Oper „Don Carlos" zur Erstaufführung bringen. U.

Das neue Landestheater in Prag unternimmt den Versuch, Händels Oratorium „Jesus" szenisch darzustellen. Es wirken 700 Personen mit, darunter der Opernchor, der Bewegungschor und eine Reihe von Gesangvereinen.

KONZERTPODIUM

Elly Ney hat für den nach München berufenen Wilhelm Stroß als Geiger ihres Trios Prof. Florizel von Reuter gewonnen, der als Meister seines Instrumentes Weltruf genießt. — Damit bleibt der rheinische Charakter des Elly Ney-Trios gewahrt, da Florizel von Reuter ebenfalls, wie seine Triogenossen, rheinisches Blut in den Adern hat: Sein Vater war Kölner Musiker. — Von Reuter, der auch als Komponist einen guten Namen hat, leitete in den letzten Jahren die Meisterklasse für Geige an der Wiener Staatsakademie. Die nach seiner Übersiedlung nach Deutschland bereits stattgefundenen Trio-Konzerte wurden zu musikalischen Ereignissen. Das Elly-Ney-Trio hat für die kommende Saison bereits viele Verpflichtungen im In- und Ausland. U. a. spielen die Künstler wieder im Gewandhaus Leipzig und Museum Frankfurt.

Der Duisburger Konzertwinter verspricht 1934/35 an Uraufführungen: Hölderlin-Hymne von Ernst Gernot Klußmann, Violinkonzert von Fritz Brandt, „Thema, Variationen und Finale von Heinz Eccarius, Variationen über ein Thema der Zauberflöte von Werner Trenkner, ferner gelangen an neuen Tonsetzern zur Aufführung: Ildebrando Picetti, Alfredo Casella, Kurt v. Wolfurt, Hans Pfitzner, Rudi Stephan u. a.

An jedem Mittwochabend nach Eintritt der Dunkelheit finden im Hofe des Neuen Grassi-Museums in Leipzig Freilicht-Serenaden statt. Das Programm bringt in erster Linie Werke alter klassischer Meister, u. a. von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert. Nach der Instandsetzung des historischen Gohliser Schlößchens werden die Serenaden in den dortigen Gärten stattfinden.

Die Städtischen Konzerte in Hamburg (Eugen Jochum) kündigen für die nächste Saison an Neuheiten an: Hindemiths „Matthis der Maler", Kaminskis „Dorische Musik für Orchester" und Gottfried Müllers „Heldenrequiem".

Die süddeutsche Stadt Säckingen bereitet die Erstaufführung des „Deutschen Heldenrequiems" von Gottfried Müller unter Kurt Layher vor.

Das Programm der Konzerte des Städtischen Orchesters zu Bielefeld (Ltg. MD Werner Gößling) sieht für den kommenden Winter folgende Aufführungen vor: Joh. Christ. Bach, Solokantate; J. S. Bach, Orchester-Suite; Händel, Concerto grosso d-moll; Mozart, Klavierkonzert C-dur, Haffner-Serenade und Sinfonie C-dur; Beethoven, Sinfonie Nr. 2 D-dur, Klavierkonzert Es-dur und

Richard Wagner im Roman

JUNG-SIEGFRIED

von Max Kronberg

ERNST SMIGELSKI, Lehrer am Landeskonservatorium zu Leipzig schreibt in der „Leipziger Abendpost": Die Einfühlung in das Wesen des impulsiven, jungen Wagner und seiner Zeit ist so vollendet, daß man das Buch getrost zu den schönsten Werken der Wagner-Literatur rechnen darf".

FEUERZAUBER

von Max Kronberg

„Die Süddeutsche Sängerzeitung" in Heidelberg schreibt über dies Buch: „Nur ein echter Wagnerianer kann mit so feinfühlendem Verstehen über Richard Wagner schreiben. Allen, die sich zu dieser Gemeinde zählen, wird das Buch ein willkommenes Geschenk sein".

Jeder Band in Leinen gebunden 4.80 Mark

Koehler & Amelang / Leipzig

EIN NEUES CHORWERK!

Hermann Grabner

Gesang zur Sonne

(H. Carossa)

für gemischten Chor, Alt-Solo u. Orchester

Uraufführung durch die Robert-Franz-Singakademie in Halle unter Prof. Dr. Rahlwes

Nächste Aufführung am 6. Dezember im Leipziger Gewandhaus-Konzert unter Professor Ramin

Die Leipziger Tageszeitung schrieb: Grabner schreibt einen meisterhaften und klangvollen Chorsatz, der auf einem farbenreichen Untergrund eines sehr charakteristisch und zweckmäßig verwendeten Orchesters ruht. — — — Man hat es mit einem Werk zu tun, das seinen Inhalt und seiner Anlage nach zu den wertvollsten und gediegensten der neuen Chorliteratur gerechnet werden muß. — — — Die Uraufführung .... fand einen außergewöhnlich starken und herzlichen Beifall.

Erscheint im Herbst

KISTNER & SIEGEL / LEIPZIG

Werke von

Josef Renner jun.

aus dem Verlag

Alfred Coppenrath (H. Pawelek) Regensburg

A. Weltliche Kompositionen:

op. 23. „DREI WALDLIEDER"
für 4stimmigen Männerchor.
Partitur zu Nr. 1 . . . . RM —.50
Partitur zu Nr. 2 u. 3 . . . je RM —.65
Singstimmen . . . . . . je RM —.20

op. 36. „JOSEF HAYDN"
Singspiel in einem Akt von Frz. Lehner.
Partitur RM 3.—, Singstimme RM —.50
Texte . . . . je RM —.40

op. 36 Nr. 3. „WEIHNACHTSLIED"
für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung und Violine ad libitum
Part. RM 1.—, Sing- u. Violinstimme je RM —.15

op. 53. „FÜNF LIEDER"
für eine Singstimme mit Klavierbegl. RM 3.50
Daraus ist einzeln erschienen:
Nr. 2 „Do, re, mi" von Peschkau.
Ausgabe für Alt oder Bariton . . RM 1.—
Der Tonsatz von wunderbarer Ausdruckstiefe schöpft den prächtigen Text bis auf den Grund aus. Ein Glanzstück für neuzeitlich geschulte Chöre. (Musica sacra 1933)

op. 60. „ABSCHIED"
für Männerchor
Partitur RM 1.40. Singstimmen . je RM —.25

B. Kirchliche Kompositionen:

op. 15. MESSE (E-MOLL)
für gemischten Chor a cappella.
Partitur RM 1.50, Singstimmen . je RM —.30

op. 51. VIERTES REQUIEM
für eine mittlere Singstimme oder Unisonochor und Orgel- oder Harmoniumbegleitung.
Partitur RM 2.—, Singstimme . . RM —.40

op. 79. MISEREMINI MEI.
Motette für 4 stimmigen gemischten Chor.
Partitur RM 1.40, Singstimmen . je RM —.20

EINBANDDECKE

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

101. Jahrgang 1934
1. Halbjahresband

*

Bukramleinen mit Goldprägung M. 2.50

GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

Sinfonie Nr. 5 c-moll; Brahms, Sinfonie Nr. 1 c-moll und Doppelkonzert für Violine und Violoncello; Bruckner, Sinfonie Nr. 8, 9. Sinfonie d-moll (Urfassung) und Tedeum; Reger, Böcklin-Suite, An die Hoffnung und Violinkonzert; R. Stefan, Musik für Orchester; Dvořák, Cellokonzert und die Erstaufführungen: Casella, Triple-Konzert; Pfitzner, Sinfonie cis-moll; P. Hindemith, Sinfonie Matthis der Maler; K. Höller, Gregorianische Hymnen für Orchester. In weiteren Volks-Sinfoniekonzerten werden Werke von J. S. Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Bruckner, Sibelius, Tschaikowsky und erstmalig Dittersdorfs Kontrabaß-Konzert und Gottfried Müllers Heldenrequiem erklingen.

Ludwig Hoelscher hatte als Solist mit dem Cellokonzert von Haydn in Bad Orb und Bad Elster großen Erfolg.

Das Bayreuther Festspielorchester beschloß das im vergangenen Jahre am Todestag Siegfried Wagners, den 4. August, veranstaltete Gedenkkonzert als ständige Einrichtung beizubehalten.

Carl Schadewitz' (Würzburg) Chorwerk: „Ehre der Arbeit" kam am Tage der nationalen Arbeit durch die Würzburger Gesamtsängerschaft zur Uraufführung. Verschiedene Aufführungen einer soeben vollendeten „Musik für Orchester" desselben Komponisten sind für kommenden Winter in Aussicht genommen.

Landesmusikdirektor Albert Bittner hat für die Symphoniekonzerte des Oldenburger Landesorchesters Roderich v. Mojsisovics' fis-moll-Konzert für Violine und Orchester angenommen.

Das in einem der letzten Konzerte des ABV. Säckingen unter Kurt Layher mit großem Erfolg uraufgeführte Chorwerk „Zwei Tode" (aus dem „Heiligen Born" von Raabe) von dem einheimischen Tonsetzer Joseph Stadler wird im Novemberkonzert wiederholt werden. Gleichzeitig gelangt eine Vertonung desselben Komponisten von Goethes „Meeresstille" für Männerchor a cappella zur Uraufführung. Im gleichen Konzert sollen die demnächst bei Böhm in Augsburg herauskommenden neuesten Chöre Otto Jochums, betitelt „Ein Bauer bin ich, eine Schau ländlicher Arbeit in 7 unbegleiteten Männerchören", zur Uraufführung gelangen.

Jos. Wagners Bachvariationen op. 6 f. Klavier gelangten in Breslau und Warschau durch den Komponisten zur Aufführung. Ferner wurde das Werk in einem Jubiläumskonzert des Deutsch-Österreichischen Autorenverbandes in Wien durch die ausgezeichnete Pianistin Anny Nikel zum Vortrag gebracht. Zwei Liederzyklen desselben Komponisten (3 Gesänge op. 12 und 3 Kinderlieder mit obligater Flöte op. 14) gelangten in Breslau zur Erstaufführung (aus dem Manuskript).

Die seit der Direktionsführung Angelo Neumanns am Prager Deutschen Theater eingeführten philharmonischen Konzerte des Theaterorchesters werden künftig nicht mehr stattfinden. Damit verliert Deutsch-Prag die einzigen symphonischen Konzerte, die seit den Achtziger Jahren für das Prager deutsche Konzertpublikum in Frage kamen. U.

Die Prager Tschechische Philharmonie kündigt für die Herbstsaison folgende Uraufführungen an: eine Symphonie für Orchester und gemischten Chor von Vitezslav Novák, eine Solo-Kantate von J. Křička und eine Partita für Streichorchester von Petrzelka. Die deutsche Tonkunst wird in den Konzertprogrammen durch Bach, Händel, Bruckner, Brahms, Reger, Strauß, Hindemith (Symphonie „Matthis der Maler") usw. vertreten sein. Als Neuheit wird im Rahmen der tschechischen philharmonischen Konzerte ein Konzert mit Wunschprogramm eingeführt und zwar in der Weise, daß hinsichtlich der in neun Abonnementskonzerten aufgeführten Werke das Publikum durch Abstimmung jene Werke bekannt gibt, die ihm am besten gefallen haben; diese werden dann das Programm des letzten (zehnten) Konzertes bilden. U.

Werner Janssons Orchesterwerk „Fuge über ein amerikanisches Volkslied" wird in der kommenden Konzertspielzeit Erich Kleiber in Berlin zur deutschen Erstaufführung bringen. Die Uraufführung fand kürzlich in Rochester USA. statt.

Die Moskauer Philharmonie hat eine Reihe von ausländischen Dirigenten zu Gastspielen eingeladen: aus Deutschland Wilhelm Stiedry, aus Italien Vittorio Gui, aus England Albert Coats, aus der Tschechoslowakei V. Galisch, aus Holland Willem Mengelberg und aus der Schweiz Eduard Ansermet. Außerdem sind Verhandlungen mit dem Amerikaner Leopold Stokowski angeknüpft, der mit seinem eigenen Orchester gastieren soll.

Das „Trio italiano" kündigt für den November in Berlin die Erstaufführung eines „Trios aus dem Musikalischen Opfer von Bach" in der Bearbeitung von Casella an.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Hugo Distler erhielt von der Reichsrundfunkgesellschaft anläßlich der bevorstehenden Schillerfeiern den Auftrag, das „Lied von der Glocke" neu zu vertonen. Ferner arbeitet der junge Lübekker Komponist an einem großen Motettenwerk für die evangelische Kirche: die „Geistliche Chormusik" soll 52 a-cappella-Motetten für das ganze Kirchenjahr umfassen. Sie wurde begonnen mit der vom

CHOR-COLLECTION LITOLFF

Männerchor — Gemischter Chor — Frauenchor

Aus der Zeit - für die Zeit

Hermann Simon

Arbeiter, Bauern, Soldaten

9 Chorlieder für gemischten Chor und für Männerchor auf Texte von Kurt Eggers

„Einer der ganz wenigen, die aus der Gegenwart heraus volksnahe empfinden. (Die Musik)

H. Albert Mattausch

Heilige Saat

3 Gesänge nach Gedichten von Ernst H. Bethge und August Sturm

Ein Zyklus voller männlicher Kraft und seelischer Tiefe, ausklingend in das Bekenntnis „An deutschen Heldengräbern".

Hermann Simon:

Choräle der Nation

5 Chorlieder für gemischten Chor und für Männerchor nach Gedichten von Schiller, Goethe, C. F. Meyer und Carl Maria Holzapfel

„Volksheilig sind Simons Choräle der Nation" - „tatsächlich richtunggebende, wegweisende, volksverbundene deutsche Chorkunst" - „in Bälde Allgemeingut und Gesang der Nation".

Aus dem Volke - für das Volk

Wilhelm Weismann

Deutscher Minnesang

Lieder und Madrigale zu 3, 4 und 5 Stimmen

„Erziehung zu gesundem, ehrlich-musikalischem Empfinden" - „eine wertvolle u. dankbare Bereicherung des Konzertprogramms"

Hermann Simon

Drei Jahreslieder

für dreistimmigen Frauen-, Kinder- oder Schulchor

„Weder Volksliednachklänge noch leichtgesetztes Gesangwerk - stränggeformte Gebilde, die voller klingen, als ihre Dreistimmigkeit denken ließ".

Aus der Kindheit - für die Jugend

H. Albert Mattausch

Kinderland

„Voll blühender herzlicher Einfälle - plastisch, klare Tonmalerei - erlesene Harmonik"

Hermann Simon

Neckmärchen-Der Butzelmann

„Rechte kleine Meisterwerke ... wahrhaft für Kinder geschaffen - in ihrer wesentlichen Echtheit volkstümlich".

Sonderprospekte mit näheren Angaben, Preisen usw. durch jede Musikalienhandlung sowie durch

HENRY LITOLFF'S VERLAG-BRAUNSCHWEIG

Dresdener Kreuzchor uraufgeführten Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied!" Als nächſtes folgt eine Vertonung des alten Lübecker Totentanzes.

Den Text eines Librettos, das Gioachino Roſſini in die Mitte einer von hiſtoriſchen Perſonen ſeiner Lebensgeſchichte getragenen Handlung ſtellt, hat der Wiener Schriftſteller Hans Adler in Arbeit. Die muſikaliſche Geſtaltung baut ſich nach berühmten Muſtern auf den eigenen Kompoſitionen des Meiſters auf, ſoll aber inſofern verdienſtlich ſein, als ſie ganz Unbekanntes oder Vergeſſenes ans Licht zieht.

Felix Weingartner hat eine in vier Sätzen angelegte Sinfonie von Franz Schubert, von der Schubert nur einen Teil des erſten Satzes vollendet und über die Ausführung der übrigen Teile und der anderen Sätze nur ſkizzenhafte Angaben hinterlaſſen hat, nach dieſen Andeutungen fertigkomponiert. Das Werk wird Weingartner zum erſten Male in Wien mit den Wiener Philharmonikern aufführen.

Ernſt Schliepe hat die Bühnenmuſik zu einem Drama „Ulrich von Hutten" von Hans Hermann Wilhelm komponiert, das dieſen Sommer auf der Wartburg-Waldbühne zur Uraufführung kam.

Der Berliner Pianiſt und Pädagoge Ottomar Knüpfer, der Muſikreferent des Gaues Groß-Berlin, hat ein klavierpädagogiſches Werk „Brevier der täglichen Klavierſtudien zur Förderung und Erhaltung der Virtuoſität" beendet, das ſoeben prominenten Muſikern zur Begutachtung vorliegt.

Muſikdirektor Richard Lichey-Naumburg/S. ſchrieb kürzlich ein abendfüllendes Singſpiel in 4 Bildern „Das goldene Pflugeiſen", das im Herbſt zur Ur-Aufführung kommt, und eine „Symphoniſche Elegie" für Orcheſter, Baritonſolo und gem. Chor. Zur Zeit arbeitet er an einem Geiſtlichen Oratorium „Die Erlöſung durch Liebe", eine Totenmeſſe für gem. Chor, Einzelſtimmen, Orcheſter und Orgel, deſſen erſter Teil bereits vollendet vorliegt.

Carl Schadewitz (Würzburg) beendete ſoeben eine „Muſik für Orcheſter", die im Winter an einigen Orten zur Erſtaufführung kommen wird.

VERSCHIEDENES

Das Bayeriſche Unterrichtsminiſterium erläßt einen Aufruf zur Sammlung alten bayeriſchen Liedgutes (Volkslied, Kinderlied, Volksmuſik). Einſendungen erbeten an Studienrat Dr. Max Böhm, Nürnberg, Wotanplatz 6/I.

In Prag wurde ein neuer Konzertſaal im „Deutſchen Hauſe" eröffnet. Er faßt ungefähr 1200 Perſonen und ſoll auch mit einer Konzertorgel ausgeſtattet werden. U.

Im Intereſſe des Kulturaustauſchs zwiſchen den nordiſchen Ländern unternimmt die Deutſch-Schwediſche Studiengeſellſchaft ſoeben eine Reiſe durch Schweden, an der auch der deutſche Komponiſt Walter A. F. Graeber teilnimmt. Graeber iſt vom Stockholmer Rundfunk eingeladen worden, die dort ſtattfindende Aufführung ſeiner Lieder ſelbſt zu leiten.

FUNKNACHRICHTEN.

Im italieniſchen Rundfunk wird neben der beſonderen Pflege der einaktigen Oper als Strauß-Ehrung die „Salome" einſtudiert.

Das Peter-Quartett wird in einer Kammermuſikſtunde zeitgenöſſiſcher Muſik des Hamburger Senders Streichquartette von Paul Hindemith und Ernſt Schiffmann und ein Trio von Heinz Schubert aufführen.

Von Hermann Ambroſius wurde am 1. Juli eine Suite für Mandolinenorcheſter im Reichsſender Leipzig zur Uraufführung gebracht.

Für die kommende Zeit hat ſich die Chor- und Orcheſterabteilung des Deutſchlandſenders die Aufgabe geſtellt, beſonders das Singſpiel und die Kurzoper zu fördern. Es gelangte am 10. Juli mit dem Hauſenſemble, gebildet aus den Soliſten des Deutſchlandſender-Chores, unter der muſikaliſchen Leitung von Hans Georg Görner die einaktige Oper „Der häusliche Krieg" von Franz Schubert zur Aufführung.

Reinhold J. Becks „Feldlagerlieder aus dem Dreißigjährigen Kriege" (Börries Frhr. v. Münchhauſen) erlebten in Auswahl würdige Aufführungen durch die Reichsſender Königsberg (mit Hans Eggert, am Flügel: K. Ninka) und Hamburg, Nebenſender Hannover (mit Paul Gümmer, am Flügel: W. Genger).

Oscar Wappenſchmitt ſpielte am 17. Juni im Kurzwellenſender nach Nordamerika und am 18. Juni nach Südamerika ausgewählte Stücke aus ſeinem „Jugendalbum für Klavier". Dieſe hatte er vorher ſchon drei Mal im Reichsſender Berlin, ſämtliche Stücke im Reichsſender Breslau vorgetragen. Die Preſſe bezeichnet einhellig die Stücke als wertvolle Bereicherung der Hausmuſik.

Gerh. F. Wehles „Klavierſuite Berlin" wurde durch Hermann Hoppe im Berliner Kurzwellenſender aufgeführt.

Die junge Hamburger Sopraniſtin Hanni Böger brachte neue Lieder von Alex Grimpe mit dem Komponiſten am Flügel im Reichsſender Hamburg erfolgreich zur Uraufführung.

Der Reichsſender Königsberg brachte Verdis Oper „Luiſa Miller" in einer Funkeinrichtung von Dr. Herbert Gerigk am 29. Juni zur Aufführung. Die Einrichtung hob vor allem die Partien heraus, die Anlehnung oder Übereinſtimmung mit

Hans von Wolzogen

Deutsche Musikbücherei
Band 30

Großmeister deutscher Musik

Mozart

Bach / Beethoven / Weber / Wagner

Mit 5 Bildbeilagen

Pappband M. 3.—, Ballonleinen M. 4.—

„Signale für die musikalische Welt“:

Knappe anschauliche Lebensbilder der „Großmeister“, die alles für musikliebende Laien Wissenswerte enthalten.

—

Deutsche Musikbücherei
Band 32

Wagner und seine Werke

Mit einer Bildbeilage

Pappband M. 3.—, Ballonleinen M. 4.—

„Deutsche Tonkünstlerzeitung“:

An dem schließlichen Sichdurchsetzen des Wagnerschen Werkes hat der Verfasser einen redlichen Anteil. Darum ist dies Bändchen eine verdienstvolle Buchedition.

—

Deutsche Musikbücherei
Band 52

Lebensbilder

Erinnerungen aus meinem Leben

Mit 3 Bildbeilagen

Pappband M. 2.—, Ballonleinen M. 3.—

„Münchener Zeitung“:

Der Verfasser erzählt von seinen Beziehungen zum Hause Wahnfried, seiner Lebensarbeit, alles in anspruchlosester Form, feinsinnig, mild und weise geschrieben.

GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

Istituzioni e Monumenti dell' Arte Musicale Italiana

Das Werk erscheint in gut gebundenen Quartformat-Bänden von je 250 Seiten. Es enthält neben ausführl. Vorreden Faksimiledrucke etc.

Bei Subscription der ersten Bandreihe (10 Bde.) jeder Band Lire 130.—
Bei Einzelbezug jeder Band Lire 160.—

Bis jetzt erschienen:

Band I, II

Andrea e Giovanni GABRIELI e la musica strumentale in San Marco

Band I: Musiche strumentali e „per cantar e sonar“ fino al 1590
Band II: Giovanni GABRIELI: Sacra Sinfoniae, 1597

Band III

Le Cappelle Musicali di Novara dal secolo XVI ai primordi dell' Ottocento

(Giacomo und Gaudenzio BATTISTINI)

Versandbereit sind:

Band IV

La Camerata Fiorentina

(Vincenzo GALILEI)

Band V

L' Oratorio dei Filippini e la Scuola Musicale di Napoli

(Gian Domenico MONTELLA; Giov. Maria TRABACI; Carlo Gesualdo Principe di VENOSA; Scipione DETICI; Giov. Maria SABINO; Camillo LAMBARDI.)

Ausführlichen Prospekt bitte gratis verlangen

G. Ricordi & Co., Leipzig 05

Schillers Drama zeigen. Vorgesehen sind Sendungen der drei weiteren Vertonungen Schillerscher Vorlagen von Verdi („Jungfrau von Orleans", „Die Räuber", „Don Carlos"). — Die musikalische Leitung der Sendung hatte Wolfgang Brückner.

Karl Hermann Pillney spielte im Leipziger Rundfunk mit dem von GMD Weisbach neugegründeten „Leipziger Kammerorchester", das bei dieser Gelegenheit zum ersten Male an die Öffentlichkeit trat, ein unbekanntes, noch ungedrucktes Konzert für Cembalo und Violine mit Streichorchester von Jos. Haydn. In einem zweiten, anläßlich Haydn's 125. Todestags veranstalteten Orchesterkonzert des Reichssenders Leipzig spielte K. H. Pillney Haydn's Cembalokonzert in D-dur.

Herbert Brusts „Gottessprüche", vier Gesänge für Bariton und Orgel nach Worten der Bibel kamen im Reichssender Königsberg durch Hans Eggert zur Ur-Sendung.

Sechs Lieder des Dresdener Komponisten Alfred Pellegrini kamen kürzlich im Reichssender Leipzig durch Frl. Vogel zum Vortrag.

Prof. Bruno Hinze-Reinhold der bekannte Pianist, ist von den Radiogesellschaften in Danzig, Stockholm und Helsingfors eingeladen worden, Ende Juli dort zu konzertieren. Im Landessender Danzig soll der Künstler virtuose Klaviermusik zu Gehör bringen, in Schweden und Finnland wird er die Deutschen Reigen und Romanzen von Joseph Haas sowie unbekanntere Werke von Franz Liszt spielen. Im Frankfurter Reichssender bot Prof. Hinze-Reinhold kürzlich neben dem Zyklus von Haas drei mit Unrecht fast vergessene virtuose Klavierstücke von Friedrich Smetana zur Erinnerung an dessen 50. Todestag.

Hermann Zilchers „Tanzfantasie" wurde kürzlich von den Sendern Breslau, München, Stuttgart und Wien aufgeführt. Weitere Aufführungen folgen in Chemnitz, Dresden, Heidelberg, Oldenburg und Bad Oeynhausen.

Georg Winkler brachte am 8. Juli in der Mirag vom Gewandhause her Roderich v. Mojsisovics' Praeludium und Fughette für Orgel op. 12 zur Aufführung.

Fritz von Bose's Klavierquintett, das schon eine ganze Reihe von Konzert- und Rundfunk-Aufführungen erlebt hat, gelangte kürzlich nun auch im Kölner Reichssender durch den Komponisten und das Prisca-Quartett zu sehr eindrucksvoller Wiedergabe.

MUSIK IM FILM

Prof. Clemens Schmalstich sowie der Produktionsleiter der Afa, Willy Recher, wurden zu Beisitzern der Filmprüfungsstelle ernannt.

In Wien wird ein Film „G'schichten aus dem Wiener Wald" gedreht nach Joh. Strauß unter erstmaliger Mitwirkung der Wiener Philharmoniker.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die Stadt Maastricht hat die Aachener Oper zu einem Gastspiel eingeladen, an das sich andere in vielen Städten Hollands anschließen werden.

Die junge deutsche Geigerin Hildegard Thienen konzertierte kürzlich zusammen mit der bekannten italienischen Sängerin Annibale in einem von der Stampa Estera in Italia und von Circolo di Roma veranstalteten Meisterkonzert vor einem vollbesetzten Hause des Pallazzo Torlonia in Rom. Der Beifall des Publikums und der römischen Zeitungen war nach den uns vorliegenden Nachrichten sehr groß. Die junge Künstlerin ist bereits für eine Reihe weiterer Konzerte in Italien im kommenden Winter verpflichtet.

Prof. Hermann Abendroth dirigiert Anfang 1935 gastweise in Liverpool und Oslo.

Edmund von Borck wurde für die kommende Saison in Rom als Dirigent für ein Augusteum-Konzert verpflichtet, in dem er klassische und moderne deutsche Werke zur Aufführung bringen wird.

Karl Hermann Pillneys Divertimento für Klavier und Kammerorchester ist in Amsterdam mit großem Erfolg aufgeführt worden. Die Londoner Broadcasting Corporation brachte von Pillney ein Harfenkonzert (frei bearbeitet nach Dittersdorf).

Das Berliner Felix Schmidt-Quartett (Solisten-Quartett des Lehrergesangvereins) kehrte von einer erfolgreichen Konzertreise durch Nordamerika zurück.

In Rio de Janeiro (Brasilien) fand am 6. Juni ein erfolgreicher Kompositionsabend des bekannten Wiener Komponisten Dr. Egon Kornauth, mit dem Autor am Flügel, unter Mitwirkung brasilianischer und europäischer Kunstkräfte statt.

Wilhelm Kempff, der für eine dreimonatige südamerikanische Tournée verpflichtet wurde, hatte mit seinem ersten Konzert in Buenos Aires einen großen Erfolg.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 2. Vj. 1934: 2333. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1934 HEFT 9

INHALT

Dr. Wilhelm Zentner: Siegmund von Hausegger als Musikerzieher 909
GMD Prof. Dr. Peter Raabe: Zur musikalischen Erziehung der deutschen Jugend . . . 913
Univ.-Prof. Dr. Karl Hasse: Musikerziehung und große Meister 915
Geheimrat Prof. Dr. Hermann Zilcher: Zur deutschen Musikerziehung 918
Otto Daube: Richard Wagner und die Volksschule 925
Dr. Robert Jeuckens: Zwei wichtige Fragen des Musikunterrichts an höheren Schulen . . 928
Lena Roffmann: Aufgabe und Sinn des modernen Privatmusikunterrichtes 932
Wilhelm Matthes: Die Bayreuther Festspiele 1934 933
Dr. Horst Büttner: Musik in Leipzig 938
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland 941
Wolfgang von Bartels: Die Bayreuther Übertragung des „Ring des Nibelungen" . . . 943
Dr. Horst Büttner: Die Bildung fester Sendeopernverbände am deutschen Rundfunk . . 944
Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels von W. Schaun 946
Fritz von Jan: Musikalisches Silben-Preisrätsel 947

Neuerscheinungen S. 948. Besprechungen S. 948. Kreuz und Quer S. 955. Ur- und Erstaufführungen S. 964. Musikfeste und Tagungen S. 965. Konzert und Oper S. 972. Rundfunk-Kritik S. 979. Musikfeste und Festspiele S. 982. Gesellschaften und Vereine S. 984. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 984. Kirche und Schule S. 985. Persönliches S. 986. Bühne S. 988. Konzertpodium S. 989. Der schaffende Künstler S. 992. Verschiedenes S. 992. Funknachrichten S. 994. Musik im Film S. 996. Deutsche Musik im Ausland S. 996. Aus neuerschienenen Büchern S. 902. Ehrungen S. 902. Preisausschreiben S. 902. Verlagsnachrichten S. 904. Zeitschriftenschau S. 906.

Bildbeilagen:

Siegmund von Hausegger. Bildnisbüste von Adolf Rothenburger 908
Siegmund von Hausegger im Kreise seiner Schüler an der Staatlichen Akademie der Tonkunst zu München 924
Die Heldenorgel zu Kufstein 925
Ungarnreise des Reichssymphonieorchesters München 925

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag) Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Dr. Karl Grunsky: Volkstum und Muſik. Verlag der Burgbücherei (Wilh. Langguth, Eßlingen a. N.).

Aus dem Kap. „Volkstum und Perſönlichkeit“:

Wenn wir beim Seeliſchen bleiben, ſo verfolgen wir gerade bei Beethoven und Wagner im 19. Jahrhundert den Aufſtieg der ſeeliſchen Eigenkraft. Beide ſchufen Werke eigenſten Wollens. Und gerade ihre höchſten Offenbarungen fanden den Weg ins Volk. Wie war dies nur möglich? Wir wollen uns vergegenwärtigen, was in den Vermittlern jener Offenbarungen vorgegangen ſein mag.

Sie empfanden anders und ſtärker als ihre Volksgenoſſen. Dieſe wären es zufrieden geweſen, gewohnte Töne immer von neuem entgegenzunehmen. Dem, was ſie bedurften, hätte die landläufige Erzeugung vollauf genügt. Niemandem fällt es ein, davon zu reden, daß Werke wie Bachs Wohltemperiertes Klavier, Beethovens oder Bruckners Symphonien, Wagners Dramen lauter dringenden Bedürfniſſen abgeholfen hätten oder nach Maß und Beſtellung auszuarbeiten geweſen wären. Auch ohne ſolche Meiſterwerke hätte die muſikaliſche Welt eben ihren Lauf genommen. Sie waren Gnadengeſchenke. Wir haben ſoeben ihre wirtſchaftliche Bedeutung geſtreift. Dieſe zeigte ſich nachher offenkundig. Im Entſtehen aber hatten ſolche Leiſtungen keinerlei Verhältnis von Angebot und Nachfrage. Wer ſo etwas hervorbrachte, wer um die Geltung ſolcher Erzeugniſſe warb, konnte nicht mit einem Heißhunger rechnen, ſondern mußte zuerſt die Sehnſucht nach dem Hervorgebrachten wecken. Wenn ſie glücklich geweckt war, ſo konnte ſie auch wieder einſchlafen. Sogar die größten und höchſten Meiſterwerke begegneten im Umſchwung der Jahre ſehr ungleicher Teilnahme. Es wäre wohl denkbar, daß, wenn ſich ſeeliſches Leben völlig änderte, wenn es verkümmerte, wenige Hörer und immer wenigere die Schöpfungen deutſcher Meiſter in ſich aufnähmen.

Es müſſen alſo große, innerlich ſtark gefeſtigte Perſönlichkeiten geweſen ſein, die ihren Zeitgenoſſen und zugleich auch der ungewiſſen Zukunft ſozuſagen Trotz boten, um in ihren Werken den tiefen deutſchen Urgrund zu offenbaren. Ihre Begabung machte ſie zu einſamen Menſchen, die ſich, ohne es zu wollen, von ihrer Umgebung trennen und eine Zeitlang fernhalten mußten oder auch mit ihr in Spannung gerieten. Daher ſie manchen Volksgenoſſen vielleicht unheimlich vorkamen; oft bekämpfte man ſie. Unter ſolchen Geſichtspunkten iſt die Gebarung der Künſtler zu verſtehen. Auch wenn ſie vergebens nach dem Lorbeer der Ewigkeit ringen, iſt ihr Lebensweg nicht der gewöhnliche.

Vollends darf man von Beethoven oder Richard Wagner nicht verlangen, daß ſie ſich in einem bürgerlichen Beruf hätten betätigen und erſt die Mittel erwerben ſollen, ſorgenfrei ihren Liebhabereien zu leben. Hier ging es immer hart auf hart. Frei von allen Verpflichtungen mußte der Künſtler ganz ſich ſelber, ganz in ſeinen „geliebten Gegenſtänden“ leben. Goethe läßt Wilhelm Meiſter ſagen: „Wie ſehr irrſt du, lieber Freund, wenn du glaubſt, daß ein Werk, deſſen erſte Vorſtellung die ganze Seele füllen muß, in unterbrochenen, zuſammengegeizten Stunden könne hervorgebracht werden“.

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE

EHRUNGEN.

Der Stadtrat Paris hat aus Verehrung für den deutſchen Meiſter eine Schubert-Straße beſchloſſen.

Anläßlich des 25jährigen Beſtehens der Zoppoter Waldoper iſt Intendant Hermann Merz, der langjährige Leiter der Zoppoter Waldoper, zum Generalintendanten ernannt worden.

Maria Olszewska von der Münchener Staatsoper erhielt den Titel einer bayeriſchen Kammerſängerin.

Arturo Toscanini erhielt als Ehrengeſchenk das Originalmanuſkript von Debuſſys „Nachmittag eines Faun“ anläßlich ſeiner Konzerte im Théâtre des Champs Elysées in Paris.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Preußiſche Akademie der Künſte erläßt zur Förderung der Hausmuſik ein Preisausſchreiben. Komponiſten deutſcher Staatsangehörigkeit und ariſcher Abſtammung werden aufgefordert, Kammermuſikwerke für Streichinſtrumente oder Blasinſtrumente mit und ohne Klavier an die Preußiſche Akademie der Künſte, Abteilung für Muſik, Berlin W 8, Pariſer Platz 4, einzureichen. Es werden zwei Preiſe ausgeſetzt: ein erſter Preis in Höhe von 1250 Mark und ein zweiter Preis in Höhe von 750 Mark. Gegebenenfalls bleibt eine andere Abſtufung der Preiſe vorbehalten. Die Verteilung der Preiſe erfolgt durch die Preußiſche Akademie der Künſte, Abteilung für Muſik. Die Werke ſind, mit einem Kennwort verſehen, anonym einzuſen-

Landeskonservatorium zu Leipzig

(gegründet 1843 durch Felix Mendelssohn-Bartholdy). Direktion: Professor Walther Davisson.

Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst.

Hochschul- und Ausbildungsklassen, Opern- und Opernregieschule.

Kirchenmusikalisches Institut, Leitung Professor D. Dr. Karl Straube

Anmeldungen für das Wintersemester 1934/35 für alle Abteilungen bis zum 8. September.

Aufnahmeprüfung, zu der besondere Benachrichtigung erfolgt, am 14. und 15. September

Prospekte unentgeltlich durch das Geschäftszimmer.

Württ. Hochschule für Musik Stuttgart

Direktor: Professor Carl Wendling

Ausbildung in sämtlichen Fächern der Tonkunst. – Musiklehrerseminar, Opernschule, Orchesterschule, Chorleiterkurs. – Abteilung für evangelische und katholische Kirchenmusik. – Aufnahme 24. September – Prospekte frei durch das Sekretariat

Der leichte perlende Anschlag

ist bedingt durch ein Instrument, das sich aufs innigste dem Ausdruckswillen des Spielers anschmiegt. Vollkommenheit im Anschlag aber ist ein besonderes Kennzeichen aller Pianos

Grotrian-Steinweg

Fabrik in Braunschweig · Vertreten in der ganzen Welt

den. Der Name und die Wohnung des Komponisten muß in geschlossenem Umschlag beigefügt sein. Als Endtermin für den Eingang der Werke ist der 1. März 1935 festgesetzt. — Mitglieder der Akademie der Künste sind von der Beteiligung ausgeschlossen. Das gesamte Urheber- und Verlagsrecht bleibt Eigentum des Komponisten. Die Preußische Akademie der Künste behält sich jedoch das Recht der Erstaufführung bis 31. Oktober 1935 vor.

Folgende Worte des großen Freiheitskämpfers und Freiheitsdichters Johann Gottlieb Fichte (1762 bis 1814) sollen in volkstümlicher, das ganze Volk packender Singweise vertont werden:

Du sollst an Deutschlands Zukunft glauben,
An deines Volkes Auferstehn.
Laß diesen Glauben Dir nicht rauben,
Trotz allem — allem, was geschehn.
Und handeln sollst Du so, als hinge
Von Dir und Deinem Tun allein
Das Schicksal ab der deutschen Dinge
Und die Verantwortung wär' Dein. —

Es ergeht der Aufruf an alle deutschen Komponisten arischer Abstammung, sich an diesem Wettbewerb zu beteiligen. Das Lied darf entweder einstimmig mit Begleitung oder mehrstimmig mit oder ohne Begleitung gesetzt werden. Die Vertonungen sind mit einem Kennwort zu versehen und bis zum 15. Oktober ds. Js. an Lehrer Lühr Ellmers, Bremen, Celler Straße 5, einzusenden. Auch etwaige Anfragen sind dorthin zu richten. In einem besonderen Briefumschlag, der auf der Außenseite das gleiche Kennwort tragen muß, ist die genaue Anschrift des Komponisten zu vermerken. Rücksendungen der eingesandten Vertonungen finden nicht statt. Für die besten Vertonungen sind folgende Preise ausgesetzt: 1. Preis 500 RM in bar, 2. Preis 300 RM in bar, 3. Preis 200 RM in bar oder nach Wahl der Preisrichter: 1. Preis 700 RM in bar, 2. Preis 300 RM in bar. Das Schiedsgericht, das seine Tätigkeit ehrenamtlich ausübt, setzt sich zusammen aus Musikdirektor Domorganist Richard Liesche, GMD Prof. Ernst Wendel und Musikkritiker Dr. Curt Zimmermann, sämtlich in Bremen. Der Stifter verzichtet auf jegliche geldlichen Rechte.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein ruft die Komponisten zur Einsendung von Kompositionen jeder Gattung für das nächstjährige Tonkünstlerfest in Hamburg auf. Einsendung sofort an die Akademie der Tonkunst (für den A. D. M. V.) München, Odeonsplatz 3. Rückporto beifügen! Entscheid: etwa April 1935. Bei der Auswahl der aufzuführenden Werke werden auch Vorschläge des Berufsstandes der Deutschen Komponisten berücksichtigt werden.

Für das Jahr 1934 ist das Preisausschreiben der Württembergischen Staatstheater „Nationalbühne Stuttgart" erneuert. Wie im Vorjahr werden drei Opern und drei Schauspiele prämiiert und zur Aufführung an den Stuttgarter Staatstheatern angenommen werden. Die Preise sind 500, 300 und 200 Mark. — (Sollen diese Taschengelder als angemessene Entschädigung für die Autoren aufzufassen sein? Die Schriftltg.)

VERLAGSNACHRICHTEN.

Im Verlag von Gustav Bosse in Regensburg erscheint soeben als 2. Band der Sammlung „Musikalische Romane und Novellen" ein neuer Band der bekannten Erzählerin Anna Charlotte Wutzky: „Der Freischützroman", ein Roman der deutschen Oper.

Demnächst verläßt die Presse ein Werk Mozarts, das allgemeines Interesse beanspruchen dürfte (Verlag Fritz Schuberth jun., Leipzig): Das d-moll-Adagio aus dem neu aufgefundenen Ballett „Die Liebesprobe" von W. A. Mozart, welches bisher in München (Staatsoper), Karlruhe (Landesoper), Berlin (Städtische Oper), Prag (Tschechisches Nationaltheater) und an den Stadttheatern zu Hagen, Graz, Braunschweig u. a. a. O. aufgeführt und bereits mehrmals gesendet wurde, hat Roderich von Mojsisovics für Klavier frei bearbeitet und mit einem Konzertschluß versehen. Auch in Bearbeitung für Geige (bezw. Flöte, Oboe und Klarinette) und Klavier erhältlich.

Die Gesamtausgabe der Werke von Nicolaus Bruhns, die seit langem erwartet wird, beginnt nunmehr im Herbst bei Henry Litolff's Verlag in Braunschweig zu erscheinen. Herausgeber ist der Direktor der staatl. akadem. Hochschule für Musik in Berlin, Prof. Dr. Fritz Stein. Die wissenschaftliche Urtextausgabe, die sämtliche Kantaten und Orgelwerke des berühmten Buxtehude-Schülers umfassen wird, erscheint in Lieferungen. Eine Einladung zur Subskription wird demnächst ergehen. Daneben er-

Professor G. A. Walter, Tenor
Gesangs-Pädagoge ab 3. September 1934 in
Berlin-Zehlendorf, Loebellstraße 3
Fernruf: H. 4 Zehlendorf 1559
unterrichtet auch in Leipzig

„Der Volkserzieher",
Blatt für Familie, Schule u. Volksgemeinschaft erscheint monatl.
Preis 1.75 M. vierteljährlich. Probenummern vom Verlag.
Dieses Blatt rückt die Not unseres Vaterlandes in bezug auf die Vernachlässigung geistiger und seelischer Werte und des echten Deutschtums in das rechte Licht und wirbt um Helfer zum Aufbau
Der Volkserzieher-Verlag, Rattlar, P. Willingen, Waldeck.

SCHOLASTICUM

die grundlegende Sammlung von Musiziergut
für das Orchesterspiel in Haus und Schule

Reihe III

BEETHOVEN BIS ZUR ROMANTIK

Zwischen der zweiten (Barock-) und der vierten (Gegenwart-) Reihe steht die vorliegende dritte Reihe mit der Aufgabe, die Lücke zu schließen und die Musik des 19. Jahrhunderts in den Rahmen des Scholasticum einzufügen. Maßgebend dabei ist die Erwägung, daß an praktischen Ausgaben vorklassischer Werke kein Mangel besteht, während die Zeit der späteren Klassik und besonders der Romantik bisher von den Herausgebern kaum beachtet worden ist. Die Gründe liegen sowohl in der unbestreitbaren Tatsache, daß die auf strenge Formbildungen, klare Stimmführung und weise Beschränkung der Mittel gegründete Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts besonders geeignet ist für die erzieherischen und eigenkünstlerischen Zwecke des Schul- und Laienmusizierens, als auch in der antiromantischen Einstellung der letzten Jahrzehnte, die zu ganz einseitigen Blickpunkten der Editionsarbeiten führte. Wenn in den Aufbauplan des Scholasticum von vornherein diese vernachlässigte Epoche der deutschen Musik mit eingestellt wurde, so geschah es in der Überzeugung, daß gerade hier noch Werke zu heben sind, die für die Heranbildung einer neuen Musikgesinnung und damit also auch für die Musikerziehung von wesentlicher Bedeutung sind. Es wurde dabei nicht übersehen, daß die praktische Einrichtung des hier bereitliegenden Musikgutes für schul- und laienmusikalische Zwecke vielfach schwierige Aufgaben mit sich bringen muß; denn auch hier sollen im überwiegenden Maße die Werke oder Werkteile annähernd in ihrer Originalgestalt geboten werden.

Unterstufe

2801a Heft 1: LOUIS SPOHR, Gesang der Bajaderen a. Jessonda No. 20
FRANZ SCHUBERT, Deutscher Tanz (Nr. 1 und 2)
HEINRICH MARSCHNER, Andante religioso und Brautsuchen a. „Hans Heiling"
ROBERT SCHUMANN, Schnitterliedchen
ROBERT VOLKMANN, Lieder der Großmutter (Nr. 8 u. 9) für 3 Violinen, Violoncello (Viola, Flöte, Klavier ad lib.) die I. Violine nur bis zur I. Lage. Bearbeitet von Leo Kähler

Mittelstufe

2803a Heft 1: BEETHOVEN. 5 Kontretänze - 3 deutsche Tänze. 5 Stücke aus der „Musik zu einem Ritterballett" für Violine I, II, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Bläser, Klavier ad lib. Bearbeitet und herausgegeben von Prof. Dr. Eugen Bieder und N.-V. Lieven

2803b Heft 2: WEBER-SCHUBERT. Finale aus Symphonie Nr. 2 e-dur v. C. M. v. Weber. Zwischenakt aus der Musik zu „Rosamunde" op. 26 von Fr. Schubert für Violine I, II, III, Violoncello, Viola, Kontrabaß, Bläser, Klavier ad. lib. Bearbeitet von Leo Kähler

Oberstufe

2804a Heft 1: BEETHOVEN 3 Deutsche Tänze - 6 Menuetten - Nr. 3 aus dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" Op. 43 für Violine I, II, (Violine III oder Viola). Violoncello, Kontrabaß, Holzbläser, Klavier ad. lib. Bearbeitet und herausgegeben von Prof. Dr. Eugen Bieder und N.-V. Lieven

Sämtliche Hefte der Mittel- und Oberstufe enthalten außer dem Hauptvorwort ausführliche Vorberichte

Preis jedes Einzelheftes: komplett . . . . . . M. 2.50
Partitur . . . M. 1.50 Duplierstimme je . . M. —.30

Die Sammlung Scholasticum wird in allen Reihen und Stufen fortgesetzt!

Sonderprospekte mit näheren Angaben, Preisen usw. durch jede Musikalienhandlung sowie durch

HENRY LITOLFF'S VERLAG-BRAUNSCHWEIG

ſcheinen einzelne Kantaten in praktiſchen Ausgaben für Aufführungszwecke.

Die „Niederdeutſchen Bauerntänze" des jungen Hamburger Hans Uldall (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig) erlebten kürzlich erfolgreiche Aufführungen in Bad Pyrmont, Kopenhagen (Rundfunk), Swinemünde (Scheinpflug), am Reichsſender Breslau, Hamburg und demnächſt in Köln und Baden-Baden.

Max Trapps erfolgreiche „Sinfoniſche Suite" op. 30 (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig) gelangt am 8. Oktober 1934 im Symphoniekonzert des Württembergiſchen Landestheaters zu Stuttgart unter Leitung von GMD Abendroth zur Erſtaufführung.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Liſzt ſteht wieder auf. Eine Liſzt-Schülerin ſprach und ſpielte in Stuttgart vor dem Mikrophon.

Wer im Rundfunk-Programm geleſen hatte, daß am Donnerstag abend vor dem Mikrophon des Südfunks eine Liſzt-Schülerin auftreten werde, rechnete aus: Liſzt iſt 1811 geboren, 1886 geſtorben; eine Schülerin, die heute noch lebt, muß mindeſtens ſiebzig ſein. In Wirklichkeit iſt ſie ſogar 77 Jahre. Es war die Profeſſorin Giſela Voigt-Göllerich, die Gattin des Linzer Bruckner-Biographen und -Interpreten A. Göllerich. Sie hat das Alter wahrhaft ſpielend überwunden. Das ſprühende Temperament und die geiſtvolle Lebendigkeit, die ſie ihrem Lehrer nachrühmt, wiederholen ſich bei der 77jährigen Jüngerin in bezwingender Geſtalt.

Wie ſchon der Mädchenname Voigt beſagt, hat die Pianiſtin vom Vater her Preußenblut in den Adern, obwohl ſie ſelbſt in Wien geboren und in Budapeſt den größten Teil ihres bisherigen Lebens zugebracht hat. Schon mit fünf Jahren fiel ſie durch außergewöhnliche Muſikalität auf. Mit achtzehn Jahren nahm Liſzt ſie in ſeine künſtleriſche Obhut.

In kleinem Kreiſe erzählte ſie vor und nach ihrem geſtrigen Auftreten aus des Meiſters Leben. Sie fand kaum Worte genug, das hohe geiſtige Menſchentum des großen Muſikers zu preiſen, ſeine Ablehnung alles Äußerlichen und den Adel ſeiner Geſinnung, der ihn auch als Lehrer zum unerreichbaren Vorbild machte. Selbſt wenn er zu tadeln hatte, verließ er nicht den Boden der Vornehmheit, nur feine Ironie war ihm gemäßer Ausdruck ſtarken Mißfallens. Sein ganzes Leben bewegte ſich in einer reinen Sphäre begnadeten Menſchen- und Künſtlertums, das auch ſeinen Werken, recht verſtanden, den Adel genialer Geiſtigkeit einprägte.

Die geſtrige Spätabendſtunde am Stuttgarter Mikrophon war natürlich dem Meiſter geweiht. Giſela Göllerich zeichnete Liſzt als den großen Pianiſten und Komponiſten, der ſich keineswegs im Virtuoſen erſchöpfte. Die Sprecherin würdigte beſonders die H-moll-Sonate des Meiſters als ein großartiges Werk künſtleriſcher Renaiſſance. Dieſes Werk, mit dem ſie vor 59 Jahren ihren Lehrer ſelbſt zu Tränen begeiſtert hatte, erlebte durch ſie im Rundfunk eine ergreifende Wiederauferſtehung. Mit welcher Kraft und inneren Leidenſchaft, mit welcher Klarheit, Formbeherrſchung und Farbigkeit die 77jährige dieſes Werk aus Liſztſchem Geiſte neu erſtehen ließ, wirkte wie Wunder unverwüſtlicher Lebensſtärke und Künſtlerſchaft.

Wer das Spiel gehört und die Interpretin geſehen hat, glaubt es ihr, daß ſie noch nicht ans Alt- und Müdewerden denkt. Sie wird weiter in Treue die Liſztſche Flamme hüten und mit dem Einſatz ihrer hohen Perſönlichkeit die Tradition ihres Meiſters in ein neues Menſchenalter tragen, für das Liſzt faſt ſchon Legende zu werden droht.

h. sch.

(„Suttgarter Neues Tagblatt" v. 10. Auguſt.)

Friedrich Wagner: Kunſtmuſik und Volksmuſik (Nationalſozialiſtiſche Schleſiſche Tageszeitung, Breslau, 31. Juli). — Befaßt ſich mit Dr. Steges gleichnamiger Umfrage in den „Nation.-Sozial. Monatsheften".

Kaisa Rootzén: Muſikfilm och Filmmuſik (Svenska Dagbladet, Stockholm, 31. Juli).

Dr. Willy Fröhlich: Wort und Ton (Stuttgarter Neues Tagblatt, 30. Juli).

Gerhard Schultze: Gemeinſchaftsmuſik („Der Deutſche", Berlin, 3. Juli).

Dr. Hans Jenkner: Der Wortmuſiker Hermann Simon („Der Reichsbote", Berlin). — „Kein Tageskomponiſt, ſondern ein Mann des Volkes, der die Stunde ahnt und ſie vorgeſtaltet, der dem Ewigen dient, ohne den Tag zu vertun. Ein Kämpfer, der im Anfang ſeines Werklebens ſteht. Ein Menſch, deſſen Züge von Leid und Überwinderlachen gebildet ſind. Seinem Weſen iſt die Rührigkeit der Betriebsſamen fremd.

Verkaufe

3 Cembali,

deutsches und französ. Fabrikat, 8', 8', 4', 16' und 8', 8', 4'

weit unter der Hälfte des Neuwertes

A. W. angenehme Zahlungsweise.

Interessenten erfahren Näh. durch

J. C. Neupert, Cembalo-Bau Nürnberg-A

Preisermäßigung!

Teichmüller u. Herrmann

Internationale moderne Klaviermusik

Ein Führer und Berater

Broschiert . . . . . RM 3.—
Ganzleinen . . . . . RM 4.20

*

Als notwendige Ergänzung zu obigem Werk erschien soeben:

Kurt Herrmann

Die Klaviermusik der letzten Jahre

RM 1.80

*

Neben Angabe von Schwierigkeitsgrad, Erscheinungsjahr und Verlag enthält das Buch als Anhang eine Zusammenstellung aller die Materie betreffenden Bücher und Zeitschriften des In- und Auslandes. Der zeitgemäße Preis ermöglicht es jedermann, sich diesen für Pianisten und Musikliebhaber eminent lehrreichen Führer anzuschaffen.

GEBR. HUG & CO.
LEIPZIG

BACH-
MUGELLINI

Wir haben unsere bekannten Ausgaben mit

deutschem Text

versehen und die

Preise herabgesetzt

Englische Suiten in 2 Heften je . . . . Mk. 1.20
Französische Suiten . Mk. 1.50
Zwei- und dreistimmige Inventionen cpl. . . . . . Mk. 1.80
23 kleine Stücke . . . Mk. 1.30
Partiten cpl. . . . . . Mk. 2.80
Tokkaten u. Sonaten cpl. Mk. 2.50

Edition Ricordi
LEIPZIG-O5

Über ſeinem Werkleben wacht Arbeiterfleiß. Kinder, Jugend, ſingende Kolonnen tragen ſein Lied, ſeinen Choral, weil dies Werk zu ihnen gehört. Und tragen die Sender den wortgehärteten Klang — unſichtbar ſteht das Volk zu ihm.

Hermann Simons beiſpielhaftes Werkleben: ein Sinnbild unſeres Weges, eine Kraft, die ſich volksecht bewährt."

Barbara von Schillings-Kemp: Künſtleriſche Arbeit mit Meiſter Strauß (La Plata-Zeitung, Buenos Aires, 12. Juni).

William Seymer: Jean Sibelius (Nya Dagligt Allehanda, Stockholm, 15. 6.).

Elſe Möbus: : „Schreiben Sie: Er iſt ein Deutſcher!" (Aus dem Leben Hans Pfitzners). — „Germania", Berlin, 8. Juli).

Prof. Dr. E. Bücken: Aufbruch in der Muſikwiſſenſchaft (Weſtdeutſcher Beobachter, 6. Juli).

„Weit mehr aber wird das Fach ſich, als es bisher geſchah, auch um die Fragen der Muſikpolitik zu kümmern haben. Denn ohne die Mithilfe der Muſikwiſſenſchaft werden die ſo dringlichen Fragen kaum zu löſen ſein, aus welchen Gründen in den letzten Jahrzehnten unſre ſo hochſtehende Muſikkultur ſich in eine Muſikantenkultur verwandelt hat. Das bedeutet kein leeres Begriffsjonglieren, ſondern verlangt allenthalben die ernſteſte Beſinnung. Die geſamte Muſikwelt befindet ſich heute in der Lage, daß der überwiegende Teil des öffentlichen Muſiklebens ein muſikantiſch unterbautes Genießertum darſtellt. Exotismus, Primitivismus, Virtuoſität — lauter fremde Namen und Begriffe — haben in gemeinſamer „Arbeit" dieſen Zuſtand herbeigeführt. Es wird nun ſicherlich die Aufgabe einer verantwortungsbewußten Muſikwiſſenſchaft ſein, auf dieſe kulturbedrohenden Tatſachen nicht nur mit theoretiſcher Geſte hinzudeuten, ſondern durch Aufklärung und Tat, wie durch immer weitere Erſchließung wertvollen Muſikgutes der einreißenden Flut des Muſik-Ungeiſtes einen Damm entgegenzuwerfen.

So wird die Muſikwiſſenſchaft mithelfen können, die große, unſre Muſikkultur bedrohende Kriſe zu überwinden, wie ſie anderſeits die ihr im eignen Hauſe drohenden Gefahren nicht beſſer als durch kräftige Bejahung aller Gegenwartsaufgaben bannen wird."

H. C.: „Hermann Simon" (zeitgenöſſiſche deutſche Komponiſten; „Deutſche Allgemeine Zeitung", Berlin, 13. Juli).

„Nationalſozialiſtiſche Monatshefte", Verlag F. Eher-Berlin. Schriftleitung: Alfred Roſenberg, Juli-Heft.

Dr. Fritz Stege: „Vor den ſtillen weißen Tempeln" (über die Zurückführung des Muſikbetriebs auf kultiſche Grundlagen). — Walther Abendroth: Hans Pfitzner. — Wilhelm Rode: Opernführung im dritten Reich. — Prof. Dr. Hermann Unger: Kunſtmuſik oder Volksmuſik? — Dr. Fritz Stege: Kunſtmuſik und Volksmuſik. — Prof. Gg. Vollerthun: Kunſtlied und Volkslied. — Fritz Neumeyer: Alte Muſik in unſerer Zeit. — Dr. Fritz Stege: Vom Weſen und Wert muſikaliſcher Kritik: „Es iſt leicht, mit dem Hinweis auf den berüchtigten „Komplex" Hanſlick-Wagner-Bruckner ein „Pereat!" über die geſamte Muſikkritik auszuſprechen. Mühevoller, aber lohnender iſt die Aufgabe, unter den Tauſenden von Kritikern der letzten zweihundert Jahre die Fälle herauszuſuchen, in denen der Kritiker gewiſſenhafte, ſegensreiche Aufbauarbeit in wertvoller Förderung von Kunſt und Künſtlern geleiſtet hat. Solche Fälle dringen nur ſelten an die Öffentlichkeit. Warum? Der echte Kritiker iſt ein Opfer der ihm auferlegten Selbſtloſigkeit, er wirkt in der Stille, er arbeitet nach innen, ihm fehlt das laute Echo des Beifalls, der dem Künſtler den Erfolg kündet. Und doch: Gibt es etwas Herrlicheres als die Aufgabe, mitſchaffen zu dürfen an der Errichtung eines Gebäudes deutſcher Muſikkultur? Etwas Beglückenderes als das Gefühl, Talente zu fördern, Kunſtwerte anzuerkennen, etwas Niederdrückenderes als die Enttäuſchung über künſtleriſche Minderwertigkeit und Mittelmäßigkeit? — Kritik iſt Herzensſache. Kritik iſt eine Charakterfrage. Kritik iſt ahnendes Wiſſen, denkendes Fühlen, iſt unabläſſiges Werben um Verſtändnis, um Glauben und Vertrauen. Kritik iſt das künſtleriſche und kulturelle Gewiſſen der Nation. Schärfere Handhabung des Auswahlprinzips, höhere Anforderungen an Leiſtung und Charakter des Muſikkritikers ſind die einzigen Wege, um das Vertrauen zwiſchen Muſiker und Kritiker herzuſtellen und zu befeſtigen Hier, deutſcher Muſikkritiker, zeige dich würdig deines Amtes!"

Süddeutſche Monatshefte (München, S. 563). Siegfried Kallenberg. Muſik als Weltanſchauung (über Strauß und Pfitzner).

S i e g m u n d v o n H a u s e g g e r

Bildnisbüſte von Adolf Rothenburger

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1934 HEFT 9

Siegmund von Hausegger als Muſikerzieher.

Von Wilhelm Zentner, München.

Nach vierzehnjähriger Tätigkeit iſt Geheimrat Dr. Siegmund von Hausegger an das Bayeriſche Kultusminiſterium mit dem Erſuchen herangetreten, ihn als Direktor der Staatlichen Akademie der Tonkunſt in München in den Ruheſtand zu verſetzen, da ſeine von Jahr zu Jahr ſich ſteigernde beamtliche Inanſpruchnahme ihm bei der Ausübung ſeiner dirigentiſchen und kompoſitoriſchen Tätigkeit Beſchränkungen auferlege, die der urſprünglichen Vorausſetzung ſeiner Berufung nach München nicht entſprächen, anderſeits aber durch die Unmöglichkeit, dieſe drei Betätigungen gleichwertig durchzuführen, unvermeidlich geworden ſeien.

Beiden, dem Antragſteller wie auch der Behörde, die ſchließlich dem wohlbegründeten Geſuch ſtattgegeben und in Richard Trunk bereits den Nachfolger beſtellt hat, mag der Entſchluß einer Trennung gewiß nicht leicht gefallen ſein. Und ich glaube, nur e i n e Tatſache dürfte ihn für beide Teile, freilich kraft eines ſehr entſcheidenden und gewichtigen Argumentes erſt möglich gemacht haben, der Umſtand nämlich, daß gerade das, was Hausegger in langjähriger nimmermüder und unentmutigter Hingabe als ein Hochziel erſtrebt und erkämpft hat, im neuen Deutſchland nunmehr derart unerſchütterlich und feſtgegründet ſteht, daß die Sorge um ſeine Erhaltung und ſeinen Ausbau getroſt ſchweigen kann.

Der ſcheidende Präſident überliefert ſeinem Nachfolger im Amte ein Erbe, das in allen Teilen ſein Werk und als ſolches eine kerndeutſche Schöpfung iſt. Daß Hauseggers Geiſt, der lebendige Odem deutſcher Muſikgeſinnung und die leidenſchaftliche Kraft eines gläubigen Kunſtethos, in der von ihm geleiteten und in ihrer heutigen Geſtalt Stück um Stück von ihm geſchaffenen Erziehungs- und Bildungsſtätte weiterwirken werde, des darf der Meiſter in unſeren Tagen wohl freudig gewiß ſein.

Um jedoch die volle Bedeutung deſſen zu ermeſſen, was Siegmund von Hausegger in der Dauer von rund anderthalb Jahrzehnten als Führer der Münchener Akademie der Tonkunſt geleiſtet hat, tut es not, ſich im Geiſte noch einmal in die Zeiten ſeiner Berufung zurückzuverſetzen. Man ſchrieb damals 1920. Wenn gleich München, mit Ausnahme jenes Höllenſturzes in die Schreckenstage der Räterepublik, niemals ſeiner verpflichtenden geiſtigen und künſtleriſchen Aufgaben völlig uneingedenk geworden iſt und ein leiſer Ruf deutſchen Kulturgewiſſens an dieſer Stätte niemals gänzlich verſtummte — Gefahr war trotzdem im Verzug. Die Briſe, die damals vor allem von den offiziellen Stellen wehte, ſchien der Sache einer weſenhaft deutſchen Muſikauffaſſung wenig Segen und Förderung bringen zu wollen. An die Spitze der meiſten deutſchen Muſikhochſchulen wurden damals Vertreter eines Geiſtes berufen, denen das Wort „deutſch“ nur dann Vergnügen zu bereiten ſchien, wenn man es

mit den infamen Nadelstichen einer zerätzenden Ironie durchlöchern konnte. In wem sich noch eine Spur völkischen Selbstbesinnens regte, der brauchte nicht lange zu warten, um mit dem Bannfluch eines Reaktionärs, einer bemitleidenswerten geistigen Minderwertigkeit belegt zu werden. Es gab für diese Herren nur ein Ziel: die Musik zu entnationalisieren.

Ich meine, es bedeutete unter solchen Umständen immerhin eine Tat, der geistreich sich aufspreizenden Verfallskunst zu Trotz, einen Mann vom Schlage Siegmund von Hauseggers mit der Leitung der Münchener Akademie der Tonkunst zu betrauen. Jene Minderheit, die, vom Zeitgeiste unangefressen, noch treu ihren Idealen lebte und wirkte, begann freilich bei solcher Kunde neue Hoffnung zu schöpfen. Die Stimme des deutschen Musikgewissens schien mit einem Male lauter und vernehmlicher zu sprechen. Ich erinnere mich noch, mit welch freudiger Erwartung alle, die zur Fahne hielten, damals Siegmund von Hausegger begrüßten. Sein ganzer Lebenslauf, der einer hohen Auffassung von der priesterlichen Sendung des Künstlers entsprach, seine menschliche Lauterkeit, zum letzten nicht sein Werk, in dem sich ein ewig Deutsches bekennerhaft widerspiegelte, sie waren Bürgen dafür, daß diese Hoffnung nicht enttäuscht werden konnte. Was vollends mußte dieser Mensch und Künstler einer Jugend werden, deren empfängliches Herz noch im Feuer erster erwartungsheißer Begeisterung loderte!

Indes, wie gebärdete sich jener Klüngel von Musikintellektuellen, der sich damals als „tonangebend“ fühlte? Diesen Leuten genügte schon ein einziger Blick auf die Titel der Hauseggerschen Hauptwerke, wo man auf einen „Barbarossa“, einen „Wieland“ und eine „Natursinfonie“ stieß, um mit einem raschen Urteil, das bedingungsloser Verurteilung gleichkam, fertig zu sein. Dieser Mann war ein Romantiker. Schlimmer noch, er war durch und durch deutsch. Er schweifte auf der Suche nach Stoffen und Anregung nicht nach fremden Ländern und Zonen. Kam zudem aus Wagners Schule, hatte Zeugnisse eines glühenden Brucknerglaubens abgelegt, liebte den heroischen Beethoven und bewährte sich zudem noch als der echte Sohn jenes Mannes, der „Musik als Ausdruck“ erkannt hatte. So viele Tatsachen, soviel Gründe für die Übergescheiten und Überfortschrittlichen, die Lippen zu einem verächtlichen Lächeln der Überlegenheit zu kräuseln. Aus jeder der genannten Eigenschaften ließ sich leichtlich eine Waffe schmieden, mit der man diesen Reaktionär schnurstracks erledigen zu können wähnte.

Es ist nun das Große und auch erzieherisch Vorbildliche in der Haltung Siegmund von Hauseggers gewesen, daß er dies Getöse, so laut und anmaßend es auch lospolterte, als nicht eben viel mehr denn eine Zeiterscheinung auffaßte und ihm deswegen, so klar er das Verwirrende und Destruktive daran erkannte, keinerlei übertriebene Bedeutung zumaß. Der Glaube an die Natur des Deutschen war in ihm unüberwindlich stark. In diesem Punkte traf er sich mit Hermann von Waltershausen, der denn auch in seiner Festrede anläßlich des sechzigsten Geburtstages Hauseggers ausgesprochen hat, daß diese Natur „sich vorübergehend der Gefühlswelt oder auch dem Intellektualismus ihres Antipoden nähern könne, nur aber, um in dem ewigen Wellenverlauf alles Kulturgeschehens um so stärker zu der natürlichen Reaktion, zur Besinnung auf sich selbst geführt zu werden“. Und in der Tat, die Entwicklung hat solchem Vertrauen und solcher Denkweise eine glänzende Rechtfertigung zuteil werden lassen.

Der sichere Blick für das wahrhaft Neue und Fruchtbare, das darauf verzichtete, nur am Schürzenband der Mode zu hängen, hat Hausegger niemals gemangelt. Als einen Träger des musikalischen Fortschritts kannte ihn das musikalische München von 1899—1903, da der junge Dirigent den Volkssinfoniekonzerten des Kaimorchesters vorstand und in dieser Eigenschaft Bayerns Hauptstadt zum ersten Male mit Anton Bruckners Achter Sinfonie und einer weiteren Reihe von Werken bekannt machte, die damals noch völlig im Kreuzfeuer eines leidenschaftlichen Für und Wider standen. Seit jenen Tagen war Sigmund von Hauseggers Name jedem Münchener Musikfreund vertraut. Mehr noch, er war geliebt, weil man hier das Pulsen des süddeutsch verwandten Blutes, die Gemeinsamkeit eines Lebens- und Kunstgefühls spürte, die früher oder später zu einer dauernden Bindung führen mußte.

Ich habe mich oft gefragt, was wohl im Jahre 1920 den damals achtundvierzigjährigen Meister bewogen haben mag, einen Hauptteil seiner Lebensarbeit musikpädagogischen Zielen zuzuwenden? Musikerzieher war er ja bereits als Musikschriftsteller und in einem höchsten und edelsten Sinne als Dirigent und vorbildlicher Programmgestalter gewesen. Sicherlich ist Hausegger nicht an die Spitze der Münchener Akademie der Tonkunst getreten, um ein etwaiges in ihm steckendes Stück Schulmeister befriedigen zu können. Der Grund lag ungleich tiefer, er wurzelte im Kern seiner Natur. Es war das ihm eingeborne Verantwortlichkeitsgefühl allem deutschen Wesen gegenüber, das seine Gewissensstimme dahin erhob, er dürfe sich einer solchen Aufgabe nicht entziehen. Mit seinem gesamten Fühlen und Denken, Wirken und Schaffen ihr ergeben, erfüllt von einem geradezu religiösen Glauben an ihren metaphysischen Beruf fühlte er sich persönlich verantwortlich für das Schicksal der deutschen Musik und insbesondere für die Art, wie sich dieses in den Händen und Herzen der jungen Generation gestalten sollte. Hier konnte und mußte er Führer, Berater und Freund sein. War er doch selbst in den Jahren der stärksten kulturellen Wirrnis überzeugt, daß die Stunde nicht mehr fern sei, wo die Umkehr, die Besinnung auf die eigene Art erfolgen werde. Und um der deutschen Jugend ein Hort des arteigenen Musikgewissens zu werden, hat der schöpferische Künstler in Hausegger Jahre seines Lebens, Mannesjahre der besten Kraft geopfert in der festen Überzeugung, daß er auch damit ein Bestes und Innerstes seines Wesens gab. Ein Künstler seines Schlages vermag im Dienst der Sache, die er vertritt, stets nur seine Gesamtpersönlichkeit, niemals aber nur einen Teil seines Wesens einzusetzen. Kein Wort des Dankes wäre für eine solche Tat zu hoch und groß, allein mich dünkt, des Meisters bescheidene und zurückhaltende Natur begnügt sich lieber mit dem, was jedem, der die Kraft eines Vorbildes bewährt, als der schönste Lohn erscheint, nämlich mit dem zuversichtlich schlichten Bewußtsein, daß sein Beispiel der Pflichterfüllung und Verantwortlichkeit nachgelebt und fortgesetzt wird.

Schon zu Beginn seiner direktorischen Tätigkeit, 1920/21, begann der neue Leiter mit einer Neuformung des ihm unterstellten Instituts, die sich in mannigfacher Beziehung bemerkbar machte. Zunächst erfolgte die Einrichtung von Meisterklassen, wozu eine Reihe neuer Unterrichtsfächer trat. Besonders günstig wirkte sich die Einführung des Unterrichtsfaches „alte Orchesterinstrumente" aus, durch die die Sache der alten Musik in München insofern wesentliche Förderung erfuhr, weil ihr binnen weniger Jahre ein bedeutender Zuwachs befähigter Spieler zugeführt werden konnte. Damit ging die Forderung gründlicher Stilbildung Hand in Hand, die Angliederung der Unterrichtsfächer „Kirchenmusik", „Schulgesang" sowie die Gründung eines operndramaturgischen Seminars und eines solchen für Chordirektion diente ähnlichen Zielen. Die wissenschaftlichen Fächer wurden aus den gleichen Gründen erweitert, der dramatische Unterricht zu einer regelrechten Opernschule ausgebaut. Auch eine Opernchorschule ward ins Leben gerufen. Der Ausbau der Dirigierschule zu einem Hauptfach war für Hausegger, der selbst die Meisterklasse übernahm, eine Selbstverständlichkeit. Von der jüngeren Dirigentengeneration sind, um nur zwei der bedeutendsten Namen zu nennen, Eugen J o ch u m und Adolf M e n n e r i ch aus der Münchener Akademie hervorgegangen. Vor allem suchte Hausegger die Vorteile der Musikhochschule über die reinen Fachkreise hinaus auch den Musikfreunden und kunstbegeisterten Laien zugute kommen zu lassen. Hospitanten wurden deshalb auch zu den Meisterklassen, zu den theoretischen Pflichtfächern sowie zum Orchesterspiel, und Hörer zu den wissenschaftlichen Vorlesungen zugelassen. Durch volkstümliche Vorträge für Musikfreunde strebte man möglichst weite Kreise zu erfassen und damit vor allem das Verständnis für deutsche Musik zu fördern. Die Übungsabende und öffentlichen Vorspiele ließen, ebenso wie die Konzerte zur Förderung der Studierenden der Staatlichen Akademie der Tonkunst, einer breiten Öffentlichkeit in vorbildlich ausgewählten und abgestimmten Vortragsfolgen verschollene Schätze deutschen Musikbesitzes zu neuem und lebendigem Bewußtsein gelangen. Auf diese Weise ward der heute wohl allgemeinen Auffassung Bahn gebrochen, daß unsere nationale Musik eine Sache ist, die jeden etwas angeht.

Ein Hauptverdienst Siegmund von Hauseggers um die Münchener Akademie der Tonkunst, das sich allein schon durch die Nennung einer langen Namensreihe belegen läßt, bestand wohl in seiner Fähigkeit, bedeutende Lehrkräfte für seine Hochschule zu gewinnen. Ihn leitete dabei die Überzeugung vom überragenden Wert der Persönlichkeit, die ihre Aufgabe nicht allein in der handlangermäßigen Übermittlung von Kenntnissen und Können erblickte, sondern vielmehr, nach einem schönen Worte Walter Courvoisiers, darin, „jene Kräfte zu fördern, die dem Schüler das Elementare der Musik zu einem stets sich erneuernden, sich vertiefenden inneren Erlebnis werden lassen". Was die Kompositionslehre anlangte, so fand Hausegger bei seinem Amtsantritt als bedeutendste Vertreter der Münchener Schule Anton Beer-Wallbrunn und Walter Courvoisier vor und fügte diesem Duo bald den wesensverwandten, sensiblen Romantiker August Reuß hinzu. Außerordentlichen Gewinn bedeutete die Verpflichtung von Joseph Haas und die Einrichtung einer Meisterklasse für Hans Pfitzner. In Hermann von Waltershausen wirkte, wenngleich außerkünstlerische Momente schließlich zum Ausscheiden des Leiters des operndramaturgischen Seminars und der dramatischen Komposition führten, eine musik-geistige Persönlichkeit hohen Ranges, die eine Fülle fruchtbarster Anregung ausstrahlte. Auch der Jugend, die zum Teil Zögling der Anstalt gewesen war, wurde freie Bahn geschaffen: Karl Marx, Gustav Geierhaas, Karl Höller, Gottfried Rüdinger traten in das Lehrerkollegium der Akademie ein. Für die mit Felix Berbers Tode verwaiste Meisterklasse des Violinspiels hat Hausegger noch kurz vor seinem Abgang den jungen Primgeiger des Elly Ney-Trios, Willy Stroß, ausersehen. Dem Klavierspiel sicherte er 1921 neben den bereits an der Anstalt tätigen Professoren August Schmid-Lindner, Eduard Bach, Walter Lampe, Ernst Riemann, Wolfg. Ruoff und Franz Dorfmüller die außerordentliche Kraft eines Joseph Pembaur. Dem Cembalo gewann er eine Meisterspielerin wie Li Stadelmann, der Orgel Emanuel Gatscher und Hermann Sagerer, der katholischen Kirchenmusik den Leiter des Münchener Domchors Ludwig Berberich, dem Schulgesang Markus Koch, der Operndarstellungskunst Anna Bahr-Mildenburg, dem Sologesang Paul Bender, um damit nur einige Namen aufzuführen, deren Klang weit über die engere Heimat hinausgedrungen ist.

Bei solcher Zusammensetzung des Lehrkörpers darf es nicht verwundern, wenn die Münchener Akademie der Tonkunst ihre seit den Tagen Hans v. Bülows und Felix Mottls, Rheinbergers, Thuilles und Kloses erworbene führende Stellung zu behaupten und zu steigern vermochte. Vielleicht hat man sich in München, das in dieser Hinsicht allzu leicht zur Bequemlichkeit neigt, mehr als dienlich daran gewöhnt, dies alles als selbverständlichen Besitz und als müsse es eben so sein hinzunehmen; erst die Rückschau lehrt, was München als Musik- und Musikerziehungsstadt Siegmund von Hausegger zu danken hat und welch ein Erbe es nun aus seinen Händen zu eigen nehmen kann!

Jedenfalls greift auch jene Behauptung nicht fehl, die da — ohne billigen Lokalpatriotismus — feststellt, daß die wertvolle junge Musikergeneration, voran das schaffende Geschlecht, während der letzten anderthalb Jahrzehnte zu einem großen Teil der Münchener Akademie entstammte, soweit diese Kräfte nicht ihren Ursprung im Leipziger Straube-Kreis hatten. Den Nachweis vermochte das diesjährige Tonkünstlerfest zu erbringen, bei dem in der Tat alle übrigen Musikhochschulen und Konservatorien hinter diesen beiden musikalischen Bildungsstätten zurückgetreten sind.

In Würdigung all dieser Tatsachen hat das Bayerische Kultusministerium dem Rücktrittsgesuch nur unter Beifügung des besonderen Wunsches stattgegeben, der scheidende Präsident möge der Behörde auch künftighin als Berater in allgemein musikalischen Fragen sowie bezüglich der weiteren Ausgestaltung der Akademie der Tonkunst zur Verfügung stehen. Wie wir Hausegger kennen, wird er sich diesem Wunsche nicht versagen. Denn wo über Schicksal und Zukunft der deutschen Musik entschieden wird, da darf seine Stimme im Rate nicht fehlen.

Zur musikalischen Erziehung der deutschen Jugend.

Von Peter Raabe, Aachen.

In dem Vortrag „Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur", den ich im Februar in Berlin gehalten habe, und in meiner Wiesbadener Rede über die „Musik im Dritten Reich", die beide in der „Zeitschrift für Musik" erschienen sind, habe ich die grundsätzlichen Fragen der Musikerziehung schon berührt. Wenn ich mich jetzt wieder dazu äußern soll, so ist es nicht zu vermeiden, daß ich mich wiederhole. Bei Fragen von der höchsten Wichtigkeit schadet das aber nichts. Hier handelt es sich nicht darum, daß Derartiges einmal besprochen wird, sondern daß Forderungen und Ratschläge in die Tat umgesetzt werden, vorausgesetzt, daß sie berechtigt und ausführbar sind.

Denjenigen, die die musikalische Erziehung der Jugend für eine der brennendsten Fragen erklären, wird von Andersdenkenden erwidert: Zunächst kommt es darauf an, der Jugend ein politisches, oder ein vaterländisches, oder ein staatliches Ideal beizubringen, sie für den Grundgedanken des Dritten Reiches zu erziehen. Wenn das geschehen ist, kann man einen Schritt weiter gehen und die künstlerische Ausbildung in Angriff nehmen. „Wenn man's so hört, möcht's leidlich scheinen." Arbeitsteilung ist gewiß unter allen Umständen etwas Vernünftiges, dennoch kann in diesem Falle nicht so vorgegangen werden, daß man die Kunst zunächst einmal ganz oder doch fast ganz vernachlässigt. Wir Musiker können nicht warten, nicht weil wir die Kunstinteressen etwa über die vaterländischen setzen, sondern ganz einfach, weil das, was Kinder von der Musik lernen müssen, nur in der Kindheit gelernt werden kann. Wer nicht während seiner Schuljahre anfängt, eine musikalische Technik zu erlernen, wird sie später nie beherrschen. Erstens läßt ihm das Leben keine Zeit dazu, zweitens aber sind dann seine Finger nicht mehr so bildsam. Wartet man also jetzt, legt man gleichsam in das gesamte kindliche Musikstudium eine Generalpause ein, bis erst einmal eine Generation sozusagen mit der neuen vaterländischen Lehre durchtränkt ist, dann entsteht eine Kulturlücke, die nicht auszufüllen ist. Dann siegt Schallplatte und Radio und die lebendige Kunst geht zugrunde.

Es ist gewiß nicht sehr dankbar, besonders in unserer Zeit, mit Forderungen zu kommen, die scheinbar der Eroberung der Jugend für neue Ideen widerstreben, für Ideen, auf die die Zukunft des ganzen Volkes gegründet sein soll, aber es hilft nichts: hier müssen wir Fachleute den Mund aufmachen und dem nur politisch Denkenden sagen, daß dieses Widerstreben eben nur scheinbar ist, daß die Vernachlässigung der Kultur dem Neubau des Reiches so schadet, daß, was nachher dabei herauskommt, nichts Fertiges sein kann, nicht das, was das deutsche Volk sein soll, nicht das, was mit der Aufrichtung des Dritten Reiches gemeint ist.

Und gemeint sein kann damit doch nur ein Reich, dessen Bürger in ihrem Denken und in ihrem Leben so vollkommen als möglich deutsches Wesen und deutsche Art verkörpern. Was würden das aber für traurige Deutsche sein, die nicht Klavier spielen können, nicht geigen, nicht singen, denen die Musik nicht von jung auf ein immer wieder beglückendes Erlebnis ist! Es ist schon schlimm genug, daß ein großer Teil des Volkes durch die Schwere des Lebenskampfes verhindert wird, so musizieren zu lernen, wie es seinen Fähigkeiten nach angebracht wäre; die Kinder aber, deren Eltern noch in der Lage sind, ihnen Unterricht geben lassen zu können, die soll man nun wahrhaftig nicht daran hindern, so eifrig als nur möglich in den Jugendjahren zu lernen, was sie irgend lernen können. Und leider geschieht das heutzutage. Es wird freilich den Kindern nicht verboten, Musikunterricht zu nehmen, sie werden aber durch die Jugendorganisationen so in Anspruch genommen, daß sie kaum in der Schule mitkommen können, und da ist dann die natürliche Folge, daß die Eltern, um das Kind zu entlasten, den Musikunterricht fallen lassen.

Mir sind auf meine anfangs erwähnten Vorträge hin aus allen Teilen Deutschlands Briefe zugegangen, in denen gesagt wurde, daß die Lage der Privatmusiklehrer sich in den letzten anderthalb Jahren so verschlechtert hat, wie es nie vorher der Fall gewesen ist. Wenn die

Regierung einmal durch das Statistische Amt zuverlässige Aufstellungen herstellen ließe, so würden die ohne Zweifel bestätigen, was jeder ohnehin schon weiß, der den Mut hat, die Dinge zu sehen, wie sie sind, und nicht, wie er wünscht, daß sie wären: daß nämlich die deutsche Musikpflege im Begriff ist, vollkommen zu verelenden. So furchtbar auch die Lage der Musiklehrer ist, so ist sie dabei doch noch das geringere Übel; das schlimmere ist die Vorbereitung des Zustandes, daß das deutsche Familienleben auf das Radio und die Schallplatte angewiesen sein wird. Es ist die Pflicht der Regierung, zu verhindern, daß es dazu kommt. Wird ihr von ihren Ratgebern gesagt, es wäre nicht nötig, etwas zu ändern, die Hauptsache sei, die Kinder erst einmal zu politisieren, dann täte sie gut, sich einmal von anderen beraten zu lassen, denn wer die Erziehung zur Kultur in der Kinderzeit unterschätzt, der versteht nichts von Erziehung.

Die Schule kann in keiner Weise ersetzen, was nur dem Privatunterricht zu tun möglich ist, nämlich musikalische Technik zu lehren unter Berücksichtigung der Eigenart des Kindes, zum mindesten unter Berücksichtigung des Maßes seiner Befähigung. Im Klassenunterricht läßt sich so etwas nicht machen. Aber das ist auch gar nicht nötig; die Schule hat andere, auch sehr wichtige Aufgaben, die wieder für den Privatunterricht nicht taugen. Man könnte es mit kurzen Worten so sagen: Die Schule soll Zuhörer heranziehen, nicht Ausübende. Notenlesen kann natürlich im Klassenunterricht gelehrt werden, und es wäre sehr erwünscht, daß darin endlich bessere Ergebnisse erzielt würden. Wichtiger aber als die Kenntnis eines technischen Hilfsmittels ist für den gebildeten Menschen, daß er frühzeitig schon einen Überblick über das Gesamtgebiet der Musik bekommt. Die Schule strebt ja auch an, daß der Zögling einigermaßen in der Literaturgeschichte Bescheid weiß, daß er von den Hauptwerken der bedeutendsten Dichter eine Ahnung bekommt. Etwas genau dem Entsprechendes müßte wenigstens in den höheren Schulklassen auch hinsichtlich der Musikliteratur gelehrt werden. Völlig unmusikalische Schüler gibt es wahrscheinlich sehr viel weniger, als man anzunehmen geneigt ist. Für den hier gemeinten Musikliteraturunterricht braucht aber der Schüler nicht besonders begabt zu sein.

Jeder, der in der Öffentlichkeit steht und sich einigermaßen um sein Publikum gekümmert hat, weiß, daß die besten Zuhörer die sind, die sich gleichsam von der Musik übergießen lassen, die nicht durch eigenes Spielen oder Singen unwillkürlich dazu kommen, zu urteilen, und es dann womöglich besser wissen wollen als der Fachmann. Aber den meisten von diesen im besten Sinne naiven Zuhörern fehlt die Grundlage zu vertieftem Hören. Sie wissen nichts von den musikalischen Formen, nichts von den Klangmitteln, nichts von der geschichtlichen Gliederung der Musik, und so werden sie dann unwillkürlich einseitig, sie werden gegen gewisse Schulen oder Meister ungerecht, sie schwören schließlich auf diesen oder jenen Namen, aber um eines Mangels in ihrer Bildung willen entgeht ihnen vielerlei. Je älter sie werden, um so begrenzter wird der Kreis dessen, was sie gelten lassen. Um bei dem vorhin gebrauchten Bilde zu bleiben: man merkt dann wohl, daß sie sich von der Musik übergießen lassen, aber sie werden von allem, was ihnen einigermaßen neu und fremd ist, nicht mehr durchtränkt. Darin liegt eine der Ursachen dafür, daß die jeweils zeitgenössische Musik gerade von den Zeitgenossen so kühl und verständnislos aufgenommen wird.

Hier könnte die Schule außerordentlich Wichtiges leisten. Allerdings müßten Lehrer dafür da sein; nicht solche, die dem Schüler schon in frühen Jahren Bach und Brahms verekeln, wie uns in der Schule Klopstocks „Messias" und Goethes „Hermann und Dorothea" verekelt worden sind, sondern solche, die in gutem und verständlichem Deutsch (etwas, das allerdings höchst selten ist!) und mit vielen Beispielen ihren Zöglingen einen ungefähren Begriff davon gäben, was eine Symphonie, eine Sonate, ein Quartett, eine Motette, eine Oper ist, welche Meister auf diesen Gebieten besonders Schönes und Bezeichnendes geschaffen und wie sie das getan haben. Wahrscheinlich wird darauf geantwortet werden, das geschähe ja längst, man wiese die Schüler schon auf die Meisterwerke hin, man führe sie durch Schallplatten vor. Demgegenüber müßte gesagt werden, daß dann eben die Erfolge noch sehr gering seien. Der

Haupterfolg dieser Art von Unterricht müßte nämlich nicht darin bestehen, daß die Kinder nun ein größeres oder geringeres Wissen auf dem Gebiete der Musikliteratur hätten, sondern daß sie, soweit sie begabt sind, eine unbezwingliche Lust bekämen, selbst zu musizieren. Dieser Erfolg fehlt einstweilen.

Wird aber, auf welche Weise auch immer, erreicht, daß die Kinder selbst wieder darauf drängen, Musikunterricht zu bekommen, so würden sich in vielen Fällen auch Mittel und Wege finden lassen, den Wunsch der Kinder zu erfüllen. Käme es dann gleichzeitig zu einer Belebung des Privatmusikunterrichtes dadurch, daß die Regierung zu erkennen gäbe, daß ihr dieser Unterricht als Mittel zur Erziehung im Sinne ihrer eigenen Ziele erwünscht sei, so würde sich die Frage der Belebung der Hausmusik ganz von selbst lösen. Denn wenn in einer Familie der eine Klavier spielt, der andere Geige, dann werden die beiden ganz sicher auch gemeinsam musizieren, und werden dann eines Tages den Nachbar, der Cello spielt, auch dazu einladen.

Man gibt sich jetzt mit der Belebung der Hausmusik manche Mühe; man veranstaltet öffentliche Konzerte, in denen Werke vorgeführt werden, die sich zum häuslichen Musizieren eignen, man gibt Hauskonzerte und überweist das Eintrittsgeld einer Wohltätigkeitsanstalt. Das ist alles ganz gut; das, worauf es ankommt, wird dabei nicht erreicht. Soll die Musik, wie es früher einmal gewesen ist, einen bestimmenden Einfluß auf die häusliche Kultur haben, so muß in vielen Familien musiziert werden, nur um der Lust an der Musik willen, ohne daß man dabei auf Zuhörer rechnet, oder wenigstens auf andere Zuhörer als die Familie und allenfalls deren nächste Freunde.

Unsere Jugend aber sollte dazu erzogen werden, daß diese Art edler Geselligkeit ihr als die erstrebenswerte deutsche Geisteskultur erscheint, als eine Kultur, die wieder Herz und Sinn des einzelnen Wesens berücksichtigt, während die jetzt herrschende Überschätzung des Gemeinschaftserlebnisses zum Verkümmern dessen führt, was „Volk und Knecht und Überwinder" jeder Zeit als das höchste Glück der Menschenkinder gepriesen haben: der Persönlichkeit.

Musikerziehung und große Meister.

Von Karl Hasse, Tübingen.

Johann Sebastian Bach wurde von seinem letzten Rektor und vom Rate der Stadt Leipzig als ein sehr schlechter Erzieher betrachtet. Auch seine eigenen Schüler haben sich gelegentlich diesem Urteile angeschlossen. Die Pädagogik hat seitdem noch große Fortschritte gemacht. Sie hat nicht nur die allgemeine Erziehung, sondern auch die Musikerziehung reformiert. Man kann heute mehr denn je nachweisen, welche großen Fehler Johann Sebastian Bach als Erzieher gemacht hat, — er, der bestimmt der größte Musikerzieher aller Zeiten und Völker gewesen ist und noch ist und sein wird. Aber überhaupt die großen Meister! Sie erweisen sich mehr und mehr als untauglich für unsre Jugend. Sie stehen nicht nur der allgemeinen Erziehung, sondern gerade auch einer Musikerziehung, sowohl einer durch Musik wie einer zur Musik, erheblich im Wege. Es sei denn, sie wären überaus alte Meister, solche, deren Persönlichkeit durch die zeitliche Entfernung hinter allgemeinen Grundsätzen zu verschwinden scheint.

Wir glaubten nun allerdings, mit dem Dritten Reiche würde eine allgemeine Besinnung auch auf dem Gebiete der Musikerziehung kommen. Wir sahen, wie die großen deutschen Führergestalten auf allen Gebieten nicht nur wieder auf die ihnen zukommenden Sockel gestellt, sondern auch zum Leben und Wirken gebracht wurden. Wir erlebten die Rede Adolf Hitlers auf dem Nürnberger Parteitag, in der er den wahrhaft schöpferischen Künstlern, wenn sie wahrhaft deutsch sind, ihre wichtige Aufgabe bestätigte, dann die Grundsteinlegung des Leipziger Richard-Wagner-Denkmals. Die demokratischen Ideen von einer Volksbeglückung durch allgemeine Nivellierung, durch Methoden statt Schöpferkraft, durch Mehrheit statt Führertum, durch Sicherheit statt Wagnis, durch Durchschnitt statt Höhe schienen im Dritten Reich ausgespielt zu haben.

Wer aber darf glauben, daß die eingefressenen Gedankenbahnen so leicht verlassen werden könnten? Die Geleise, in denen die Kulturanschauung der Konjunkturmänner der Nachkriegszeit sich eingefahren hat, waren so tief eingeschnitten worden in den Boden unseres Kunstlebens und unsrer Denkgewöhnung, daß immer wieder die Gefahr besteht, daß auch gutgemeinte Bestrebungen sich darin verfangen, — vollends die der einstigen und nie verbesserlichen Konjunkturisten. Wie naheliegend ist es doch auch, durch anscheinend ganz kleine und unwesentliche Veränderungen von Vorzeichen, die sich erst nach einiger Zeit der Auswirkung als ganz wesentlich und weittragend herausstellen, sich einer neuen Entwicklung so anzupassen, als sei man bekehrt und stünde ganz im Dienste der neuen Ideen. Und wie schwer ist es wiederum, diese neuen Ideen ganz sich zu eigen zu machen, wenn sie mehr verlangen als eine der üblichen „Stilwandlungen", mehr als ein Mitschwimmen im Fahrwasser von Schlagworten. Besonders dann, wenn sie nicht Unterschlupf und Nutznießung bieten, wenn sie nicht Popularität, sondern Unerbittlichkeit, nicht Bequemlichkeit, sondern Einsatz, nicht Anbiederung, sondern Verantwortlichkeit verlangen.

So ist es kein Wunder, daß die geistigen Grundlagen des Neuen oft genug als ein schwankender Boden betrachtet werden, den mancher festigen zu können oder zu müssen glaubt durch Stützen, die der vorigen Zeit entnommen sind. Gerade die kulturellen Angelegenheiten sind zudem nicht so verhältnismäßig leicht auf ihre wahren Ursachen, Zwecke und Zusammenhänge hin nachzuprüfen, wie etwa die rein politischen. Aber es darf nie vergessen werden, daß eine innere Umstellung in den Dingen der Kunst und Kultur auch wiederum weit weniger glaubhaft ist als in den politischen. In diesen kann die Einsicht viel vermögen, jene aber sind unzweideutig bedingt durch die Charakterveranlagung, die der Mensch nicht willkürlich und schnell ändern kann. Vollends die produktiven, künstlerischen Eigenschaften des Menschen sind so wenig veränderbar wie etwa seine Handschrift, die nichts verbergen und nichts vortäuschen kann.

Trotzdem haben wir heute eine weitgehende Verwirrung zu verzeichnen in Bezug auf die Kunst, wieweit sie als deutschbewußt oder volksverbunden oder gesund oder auch nur irgendwie echt anzusehen ist. Das muß notwendigerweise auch auf das Gebiet der Musikerziehung verwirrend einwirken. Und doch hätten wir in der Kunst, gerade auch in der Musik, Maßstäbe, die als schlechthin gültig, Führer, die als schlechthin unangreifbar dastehen würden, wenn nicht gerade die Musikerziehung vielfach dazu verwendet würde — und das heute! —, diese festen Maßstäbe künstlich und geflissentlich außer Kurs zu setzen. Das ist dadurch möglich, daß noch immer in weiten Kreisen nach Wertmaßstäben, überhaupt nach Wert gar nicht gefragt wird, sondern statt dessen nach Stil und Art. Ja, nicht einmal nach Kunstwerken wird vielfach gefragt, gerade im Zusammenhang der Musikerziehung, sondern nach dem Material der Kunst als allgemeine Gelegenheit zu Spiel oder Beschäftigung, als ob es an sich der Erziehung das Wesentliche leisten könne. Am allerwenigsten aber wird noch immer gefragt nach dem, was zuerst der Kunst den Wert gibt, nach der Persönlichkeit, die aus dem Kunstwerk herausstrahlt und es zwingend und eindeutig, wichtig und mächtig werden läßt. Darauf habe ich schon in anderen Zusammenhängen des öfteren hingewiesen. Man hat mir daraus den Vorwurf gemacht, daß ich seit Jahren immer dasselbe sage. Ich werde es aber immer wieder sagen müssen, bis diese Selbstverständlichkeit endlich wieder einigermaßen selbstverständlich geworden ist.

Hermann Kretzschmar, der vor etwa dreißig Jahren die Feststellung machte, daß das neunzehnte Jahrhundert Deutschland wohl große Komponisten, aber keinen guten Schulmusikunterricht und einen Niedergang der volkstümlichen Arten der Musikausübung gebracht hat, zog daraus den Schluß, daß es gar nicht darauf ankomme, ob große Komponisten vorhanden seien. Auf Grund dieses Fehlschlusses ging er an die Schulmusikreform in Preußen heran. Aber seine Anordnungen hätten nicht die unheilvolle Wirkung gehabt, die in der Folge, als er selbst nicht mehr lebte, sich zeigte, da er selbst immer an seinem Fühlen und musikalischen Erleben auf dem Grunde der Musik der deutschen Großmeister stehen blieb, deren Nachfolge

er allerdings nicht mehr richtig einschätzte. Erst als sein Werk in die Hände der sozialdemokratischen Kunstreformer fiel, als Leo Kestenberg die Schulmusikreform durchführte, wurde sie mit jenem Geiste vermählt, der den Zeichenunterricht als gleichartig mit dem Musikunterricht betrachten mußte, da nicht die großen Kunstwerke an den Seelen der Menschen formen sollten, sondern eine Kunst an sich, die weder als gut noch schlecht, weder als unbedeutend noch bedeutend, weder als verantwortlich ausgeübt noch als irgendwie gebunden gedacht wurde.

Das war in der gleichen Zeit, in der man sich für linearen Kontrapunkt mehr interessierte als für Bach, für eine Tonleiter oder eine rationalistisch erdachte, nach einem angelernten Schema von einem Kinde als normativ angegebene Liedmelodie mehr als für Beethoven, für Musikerziehung mehr als für Musikkultur, als man Nivellierung anstrebte anstelle Niveauerhaltung oder gar Niveauerhöhung, als man ganz Deutschland in einen Kindergarten zu verwandeln und alle männlichen oder gar heroischen Regungen von Grund aus auszurotten suchte.

Ja, können denn Kinder einen Zugang haben zu den Werken der großen Meister? Kann eine Musikerziehung, die ohne Umwege sogleich zu ihnen führen zu wollen sich vermißt, nicht gerade dazu führen, den Kindern sie so zu verekeln, wie man ihnen Schiller verekelt hat, als man seine Gedichte auswendiglernen und über seine Dramen Schulaufsätze schreiben ließ?

Gerade daß man den Kindern ein *rationales* Verständnis für Schiller oder andere großen Dichter beibringen wollte, ist der Fehler gewesen. Auch ist es mit Musik anders beschaffen als mit Literatur. Kindertümliche oder volkstümliche Lieder in allen Ehren, für die Erziehung der Kinder sind sie unentbehrlich, wenngleich in den Blütezeiten, die Kretzschmar vorschwebten, ihnen dieselben Choräle, oft ausschließlich, beigebracht wurden, die das Lebensbrot der Erwachsenen waren. Denken wir gerade an diese Zeiten. Die Schule versorgte die Kirche mit Musik, teils choraliter, teils figuraliter, und die Jugend hatte keine besonderen „Kindergottesdienste". Die Kirchenmusik stand auf der Höhe der Gesamtmusik und wurde von den ersten Meistern der Zeit betreut. Wer im Leipziger Thomanerchor oder Dresdner Kreuzchor aufgewachsen ist — zu solchen hat auch Hermann Kretzschmar gehört —, der weiß, daß es ganz müßig ist, zu fragen, ob die jugendlichen Sänger, und mögen sie zehn Jahre alt sein, die Musik, die sie singen, voll „verstehen". Sie singen aber doch mit solchem selbstverständlichen Erfassen, daß ein Grund gelegt wird der fürs Leben ausreicht und sie unfähig macht, sich fürder mit anderer als geistig und seelisch hochstehender, meisterlicher Musik zu befassen. Oder wer in einer Familie aufwachsen durfte, in der die Pflege bester Musik selbstverständlich war, der kann auch nicht von der Problematik der Stilprobleme angefressen werden. Er hat die Maßstäbe, nach denen die Musikästhetik immer vergeblich gesucht hat, in seinem Inneren. Für ihn ist Dreck nichts anderes als Dreck. Er spürt es, wo eine Persönlichkeit hinter der Musik steht, die etwas zu sagen hat, oder ein großer Gedanke, ein großes Fühlen, das hinaufhebt.

Gewiß kann der einfache Mann, der Abends vor seiner Tür auf der Ziehharmonika spielt, glücklich sein, auch wenn diesem Instrument keine Meisterweise und keine Matthäuspassion sich entringt. Aber Musikkultur ist seelische Höhenlage anderer Art. Und wir dürfen unser Volksgewissen weder auf die Primitivität von Negerkultur zurückschrauben noch die deutsche Volkskultur von den Ziehharmonikafreunden abhängig machen. Von der Schule her sollte jeder Deutsche wissen, daß die deutsche Musik eine Kunst ist, in der große Männer ehrfurchtgebietender Art ihr Höchstes und Tiefstes aussprechen konnten, daß hier Maßstäbe aufgestellt worden sind, die verpflichten.

Wenn jetzt in weiten Kreisen eine Musikerziehung unternommen wird, durch die zuerst einmal eine innere Abwendung von jeder Art „Konzert" erstrebt wird, durch die ferner die großen deutschen Meister der Klassik und Romantik nicht nur als entbehrlich, sondern sogar als dem zu überwindenden Geist einer zu überwindenden Vergangenheit, als abzulehnende Erscheinungen einer abzulehnenden Epoche zu betrachten gelehrt wird, und wenn dies geschieht

unter dem Vorgeben, daß solche neue Musikerziehung dem nationalsozialistischen Staate und der nationalsozialistischen Zukunft entspräche, so muß dagegen eine andere Anschauung mit Entschiedenheit vertreten werden. Dem Volke wahrhaft verbunden ist nur der, der gewillt ist, ihm nichts vorzuenthalten von dem wahrhaft Großen und wahrhaft Deutschen unserer Kultur. Wahrhaft Großes aber entspringt nur der großen Persönlichkeit, dem verantwortungsbewußten Führertum. Jede Vorbereitung zur Möglichkeit der Gefolgschaft solchen Führertums ist zu begrüßen und zu fördern. Wer vom Blatt singen kann, der ist in der Lage, auch den inneren Gehalt echter, meisterlicher Musik zu erfassen. Wer aber den Begriff des „Volkstümlichen" oder des „Pädagogischen" mißbraucht, um zu nivellieren und den Zugang zum Persönlichen, Meisterlichen zu verschütten, dessen Volksverbundenheit ist Täuschung oder im besseren Falle Selbsttäuschung. Er hat nie dem Volke, das ist der blut- und schicksalsmäßigen Verbundenheit aller Deutschen, vorab der besten, insbesondere aber der Echten, ins Herz geschaut.

So darf eine Musikerziehung, die es im deutschen, insbesondere auch im nationalsozialistischen Sinne sein will, niemals sich der Aufgabe überhoben dünken, den Zugang zur großen deutschen Musik immer wieder offen zu halten. Wie das im einzelnen geschehen kann oder zu geschehen hat, das kann hier nicht mehr dargelegt werden. Jene Klavierstunden, die aufs „Gebet der Jungfrau" hinarbeiteten, können unmöglich gemeint sein. Es gibt aber längst bessere. Andererseits kann die Schule kein Konservatorium sein, wie es der Thomasschulrektor Stallbaum zu Zeiten des Thomaskantors Moritz Hauptmann, in diesem Falle beinahe zu Unrecht, schon verhüten zu müssen glaubte, oder auch sein Vorgänger zu Bachs Zeiten, Ernesti der Jüngere, wenn er keine Bierfiedler auf der Thomasschule ausgebildet wissen wollte. Aber dem Geiste Bachs oder Beethovens, Schuberts oder Wagners sollte sich keine Schule verschließen, wenn sie eine Stätte deutscher Kultur sein will. Jedenfalls sollten die Schulen so wenig wie die Jugendverbände oder die Privatmusiklehrer sich fürchten vor dem musikalischen Reichtum, der dem deutschen Volke geschenkt ist und den es sich immer aufs Neue erwerben muß, um ihn zu besitzen. Eine Verweichlichung der Jugend durch den Umgang mit Musik dürfte wohl heute niemand mehr befürchten, wie es früher manchmal geschehen ist. Denn gerade unsere größten deutschen Musiker haben Musikwerke geschaffen, die geeignet sind, „dem Manne Feuer aus der Seele zu schlagen". Und sollte eine wahre deutsche Volksgemeinschaft auf solche Art Musik verzichten dürfen? Sie hat nicht eine „gesellschaftbildende" Art, wie mancher, als die „Gesellschaft" noch viel galt, feststellen zu sollen glaubte, sondern im Gegenteil eine Menschen bildende, Persönlichkeit schaffende und damit erst recht das Volk verbindende Kraft. Denn wahre Volksverbundenheit kann nur entstehen im gemeinsamen Erhobenwerden, in der Verbundenheit durch das Höhere, durch das die zusammengehörige Art das gemeinsame Streben nach oben gewinnt. Und hier braucht keiner, auch der einfachste Volksgenosse nicht, zurückzubleiben. Was ihm hier gegeben wird, ist durch größtmögliche Verdichtung dessen entstanden, was in ihm selbst schon lebt. Es ist kein Umweg nötig, sondern nur die Besinnung auf das eigene Selbst und das, was es sein kann, wenn es sich zu bekennen wagt.

Zur deutschen Musikerziehung.

Von Hermann Zilcher, Würzburg.

In einer Zeit, in der das ganze Volk, vom kleinsten „Pimpf" an, auch für kulturelle Ziele erzogen werden soll, spielen naturgemäß die Probleme der Musikerziehung eine hervorragende Rolle. So sehr es erwünscht ist, wenn auch die jüngsten Fahnenträger mit aller Begeisterung ihre Ideen vortragen, so wenig wird es sich doch auf die Dauer vermeiden lassen, auch **die** zu hören, die ihr ganzes Leben in und mit diesen Fragen gelebt haben, die also gewissermaßen schon vor der zeitgenössischen Musikgeschichte — jeder nach seinem Maß — bewiesen haben, daß auch sie „zu den einzig dazu **geborenen** «Trägern der Kultur»" (Kulturrede von **Adolf Hitler**, Parteitag Nürnberg, 1933) gehören.

Wenn ich alſo zu einigen Fragen der Muſikerziehung mich ganz allgemein äußere, ſo frage ich an erſter Stelle: „Wann beginnt die Muſikerziehung?"

Am erſten Lebenstag! — Wenn die Mutter ihrem Kind ein Lied ſingt (und hoffentlich nicht etwa Radio oder Grammophon anſtellt!). Gewiß mögen auch heldiſche Lieder dabei ſein; aber es wäre ein armes Repertoire, wenn nicht auch Vogelſang, Mondſchein, Waldesrauſchen, allerlei Frommes, Naturhaftes und Kindlich-Verſtändliches erklänge.

Alſo ſchon im früheſten Alter ſoll man dem Kind vorſingen, es auf allerlei Klänge aufmerkſam machen, z. B. auf Glockenklang, Tierlaute in der Natur (nicht nur auf die „Konzertſänger", wie Amſel, Nachtigall uſw.), ſondern auch auf Grillen, Windesheulen, Donnern uſw. — Kurz: ich halte das Zuhörenlernen, das Lauſchen! für ein ſehr wichtiges Klangſinn-Erziehungsmittel.

Die „rhythmiſchen Spiele", Trommel, Marſchieren (im Takt irgendwelchen „Krach" machen) ſind auch nicht zu verachten!

Bei begabten Kindern wird man allmählich darauf dringen, daß ſie in Tonhöhen-, Intervall- und Rhythmusgenauigkeit Fortſchritte machen. Sie werden bald ein Inſtrument lernen müſſen und ſich je nach Umſtänden auf der Flöte, Geige, Cello, Klavier und Ähnlichem betätigen. (Die einfachen Mundharmonikas halte ich ihrer feſtgelegten und ſchlechten Harmonik wegen für nicht geeignet.)

Es wird alſo die Hausmuſik eine nach wie vor wichtige Rolle ſpielen müſſen in zwiefacher Hinſicht, daß die Kinder ſelbſt muſizieren lernen, und daß ſie zuhören lernen. Auch bei der Hausmuſik wird man nicht lediglich die zu erwartende Muſik pflegen können, ſondern man wird wohl Grundlegendes aus den vergangenen Jahrhunderten lernen müſſen.

All den Begeiſterten, die gewiſſermaßen eine neue deutſche Muſik-welt-karte in der Literatur einführen möchten, ſei in Erinnerung gebracht, daß bislang jedes Geſchöpf einen gewiſſen Entwicklungsgang durchmachen, immer wieder von Anfang an aufbauen mußte; ſo daß zum Beiſpiel trotz aller Erfindungen und Fortſchritte der Säugling immer erſt wieder mit Milchtrinken beginnen, immer wieder das Laufen lernen muß, und man nicht ungeſtraft ganze Entwicklungsſtadien auslaſſen kann und darf. Man muß alſo mit einzelnen Tönen, Tonleitern, Intervallen und einfachen Zuſammenklängen anfangen. (Wie weit man hiebei zurückgreifen muß, ergibt ſich bald aus dem Faſſungsvermögen des Kindes. Warum aber manche heute die letzten Jahrhunderte auslaſſen wollen und auf die Wiederbringung alter Muſik, etwa der Perotins und Josquin des Prés, dringen, darüber ſpäter noch ein Wort.)

Wünſchenswert iſt alſo vor allem, daß wieder „hausgemachte" Muſik erklingt und beim Muſizieren zugehört wird. Hierbei iſt es meines Erachtens kulturell faſt wichtiger, wenn ſogar dilettantiſch und fehlerhaft ſelbſt-muſiziert wird, als wenn man, ein Buch leſend, Bilder betrachtend, Karten ſpielend, oder ſonſt was tuend, im Radio vollendete Kunſtdarbietungen übertragen hört.

Gewiß kann ſich das Radio „an Alle" wenden, gewiß ſind hier verführeriſche Möglichkeiten der wahren Volksgemeinſchaft (weil's alle hören können!) und doch darf man die allgemein muſikerzieheriſche Kraft des Radios nicht überſchätzen. Der einfache Mann, der einfache Junge, der ſich auf der Okarina oder Flöte ein Lied zuſammenſucht und -bläſt, tut für die Muſikkultur letzten Endes mehr als der, der neben dem ungeheuren Bildungs-Salat des Radios, auch die neun Symphonien von Beethoven ſich ſenden läßt und ſie ja wohl zunächſt weder ganz genießen noch ganz verdauen kann. Mit Vorſicht, Auswahl und Maß kann aber ſelbſtverſtändlich auch das Radio miterziehen helfen.

Die Hausmuſik als früheſtes Stadium der noch taſtenden, mehr perſönlichen Muſikerziehung angenommen, hat dann die Schule ungemein wichtige Aufgaben für die Muſik zu erfüllen. Hierbei iſt es intereſſant, etwa die beiden Extreme heutiger Anſchauungen zu betrachten.

Richard Strauß verlangt „zur höheren allgemeinen Bildung das an unſeren Mittelſchulen bisher vollſtändig vernachläſſigte Studium der Muſik, wenigſtens Harmonielehre, Satzkunſt, Kontrapunkt bis zum Verſtändnis einer Bachſchen Fuge, Partiturſtudium bis zur vollen

Erfassung der kontrapunktischen Seelenkämpfe des III. Tristan-Aktes, der Architektur und der Themendurchführung eines Beethovenschen Symphoniesatzes, des symphonischen Aufbaues eines Nibelungen-Aktes".

Dies hält Strauß, wie es scheint, für Mindestforderungen — und auf der anderen Seite hört man aber z. B.: „Musikalische Lehrpläne, Lehrziele sind alles Unsinn und überflüssig!"

In sicher mißverstandener Deutung und Verallgemeinerung eines Ministerwortes sagt man: „Es braucht nur nach dem deutschen Gewissen gelehrt zu werden" und im übrigen muß und wird die Jugend ihren Weg selbst finden! —

Da aber immerhin die Möglichkeit besteht, daß das deutsche Gewissen nicht bei allen Lehrern hinreichenden Lehrstoff abgibt, und da nach langjähriger Erfahrung sogar begabteste und begeistertste Jugend beim Erlernen schwieriger Dinge nicht ganz der Hilfe des Lehrers entraten kann, sei noch auf Folgendes hingewiesen.

In der Schule muß nicht nur das Theoretische, sondern namentlich die praktische Ausbildung auf einem Instrument (Violine, Flöte u. dgl.) eine bedeutsame Rolle spielen. In den Gymnasien in Bayern wird schon seit Jahrzehnten, außer dem „Singen", Unterricht in „Streichmusik" gegeben. Gewiß haben die Lehrpläne und Lehrziele im Musikunterricht der Schulen Bayerns allerlei Wandlungen durchgemacht; in den letzten Dezennien gab es manches Bergauf und Bergab — je nach Einstellung und Einflußmöglichkeit der verschiedenen Erziehergruppen. Aber eins ist doch festzustellen, daß die Musik in allen Schulen Bayerns — nicht nur in höheren Lehranstalten — eine besondere Pflege erfahren hat, die nicht ohne Wirkung auf die Befruchtung der Hausmusik und auf das Musikverständnis gegenüber Werken unserer großen Meister geblieben ist. Gewiß kann und muß da weitergebaut werden. Namentlich in den Volksschulen, in denen schon mancherlei in dieser Hinsicht geschehen ist, müssen mit Vorsicht und Umsicht Mittel und Wege geschaffen werden, um allen Schülern das für Herz und Gemüt so wichtige Erziehungsmittel unserer Musik in weitem Umfang teilhaftig werden zu lassen. (Vielleicht interessiert es die Kollegen im „Norden", zu erfahren, daß nach meiner privaten Umfrage und Kenntnis ein sehr hoher Prozentsatz der musikunterrichtenden Lehrer auch in den Volksschulen Bayerns schon seit einer Reihe von Jahren mit dem „Eitz"'schen Tonwort arbeitet!)

Jedenfalls sollte meines Erachtens mit dem Begriff des Wahlfaches „Musik" sehr vorsichtig umgegangen, wenn nicht ganz aufgeräumt werden. Ganz abgesehen davon, daß die Erkennung und Entwicklung des musikalischen Talentes oft zu verschiedenen Zeiten geschieht, wäre es ja ein merkwürdiger Schulbetrieb, wenn jeder Schüler etwa von dem Fach ganz dispensiert würde, in dem er im Augenblick als nicht begabt erscheint.

Jeder Schüler sollte sich meiner Meinung nach irgendwie mit Musik zu befassen haben, auch wenn er zunächst zum Erlernen eines Instrumentes untauglich ist, auch wenn er noch nicht den Generalmusikdirektorstab in seinem Schulranzen trägt. Auf diese Weise würde auch ganz eindeutig und allgemein die Bedeutung der Musikerziehung anerkannt und dokumentiert.

Für unerläßlich würde ich es ferner halten, wenn das Anhören bestimmter Konzerte den verschiedenen Schulklassen zur Pflicht gemacht würde. Ähnlich wie man Museen besucht, müßten möglichst mustergültige Aufführungen unserer großen Meisterwerke erlebt werden. Selbstverständlich wäre im Unterricht — je nach Aufnahmevermögen — auf solche Veranstaltungen vorbereitend Rücksicht zu nehmen. (Auch dies geschieht ja hie und da schon seit einigen Jahren.)

Es wäre eine wahrhaft lohnende Aufgabe der Musikvereine, Dirigenten, Chorvereine, Kammermusikvereinigungen, Solisten usw., gelegentlich Konzerte mit geeignetem Programm lediglich für Schüler, für die Jugend zu geben!*) (Auch hier kann das „Radio" als Notbehelf segensreich mitwirken!)

*) Man denke hier an das segensreiche und selbstlose Wirken Elly Ney's in ihren für Schüler veranstalteten Konzerten!

Daß das „Selbstmusizieren", das „Gemeinsammusizieren" in den Schulen gepflegt wird, bedarf keiner besonderen Erwähnung. Jedenfalls haben sich in Bayern die Schul- und Schüleraufführungen in den letzten Jahren vielerorts so sehr entwickelt, daß sogar vor einem „zu viel" oder „zu schwer" zu warnen ist. (Schulaufführungen z. B. der „Schöpfung" und ähnlicher Werke gehören m. E. nicht zu den Aufgaben im Rahmen der Schulmusikpflege. Ganz abgesehen davon, daß derartige Experimente ja nur mit allerlei außer-schulmäßigen Hilfskräften durchzuführen sind, nehmen die Vorbereitungen solcher Werke auch zu viel Zeit von der eigentlichen Schularbeit weg.)

Immer aber muß Singen, Musizieren, „Freude an der Musik" der Leitstern sein und das Theoretische meiner Meinung nach an zweiter Stelle stehen und tunlichst am Lied, am lebendigen Kunstwerk erlernt und erläutert werden.

Es ist dabei keineswegs der Zweck dieser Zeilen, etwa zum einen oder andern Lehrplan Stellung zu nehmen. So ist es auch im Augenblick unwichtig, ob z. B. Tonvorstellungen ge-„eitzt", ob sie „tonikado"-siert, oder ob sie durch den „Yale"-Schlüssel gefunden oder unterstützt werden. Aber betont sei, daß wir in Bayern jedenfalls ganz ausgezeichnete Resultate mit Eitz erzielt haben.

Was nun für die eigentlichen Fachschulen (Hochschulen, Akademien, Konservatorien usw.) noch zu tun übrig bleibt, wird sich daraus ergeben, wie weit einerseits in den Schulen für die Musik schon erfolgreich vorgearbeitet werden konnte, und wie wenig oder wie viel andererseits von dem „deutschen Musiker neuerer Prägung" überhaupt verlangt wird.

Man darf aber hier ein Wort Richard Wagners anfügen, dessen Kunst und dessen Kunstanschauungen ja wohl nicht ausschließlich zur „Empfindungswelt des privaten Menschen" gehören.

Richard Wagner schreibt im VIII. Band seiner Werke: „Ich halte den Charakter einer Musikschule nur als den einer praktischen Schule zur Ausbildung der Vortragsmittel von Werken klassischen und deutschen Musikstiles fest; die eigentliche musikalische Wissenschaft mit ihren Zweigen zugleich in einer Musikschule vertreten zu wollen, müßte von dem wichtigsten Zwecke, den Werken der Musik zu ihrer vollendeten Aufführung zu verhelfen, gänzlich ableiten, ihre Wirksamkeit lähmen und verwirren" usw.

Wagner legt also besonderen Wert auf den „rein praktischen Weg der unmittelbaren künstlerischen Übung".

Und später heißt es: „Mit den Aufführungen der Werke der klassischen Musik berühren wir den eigentlichen Kernpunkt aller unserer Bemühungen zur Auffindung eines wahrhaft zweckmäßigen Lehrplanes der von uns gemeinten höheren Musikschule!"

Fast allgemein wird jedenfalls auch heute schon einigen radikalen Elementen entgegen immer wieder betont, daß ein gewisses Maß an Können unerläßlich sei. Ich darf hier die treffende und scherzhafte Münchner Ethymologie anführen: „Kunst kommt von Können; wenn's von Wollen käme, hieß' es nämlich Wullst!" Das beste Können wird also ein Hauptziel der Musikschulen sein müssen.

Wie weit man nun die „Lehrziele" in den einzelnen Musikschulen stecken und festlegen will, — das heißt, ob man nur einzelnen wenigen Anstalten die Möglichkeit des Erreichens „höchster Stufen" zuerkennen will, wird vorsichtigster Erwägungen bedürfen.

Richard Wagners wiederholte Betonung des „Praktischen" jedoch veranlassen mich, noch einige allgemeine Forderungen zu stellen.

1. Müssen Mittel und Wege geschaffen werden, daß auch der ärmste Schüler wirklich üben kann, daß also genügend Instrumente und (im Winter geheizte) Räume in den Schulen, oder sonstwo zum Üben zur Verfügung stehen.

2. Müssen alle theoretischen Fächer durchaus mit der lebendigen Musik verbunden werden. Es sollte nichts gelehrt werden, was nicht gehört werden kann. (Hier spielt die Grammophonplatte oder das Radio — wenn keine „wirklichen Konzerte" dies übermitteln können — wiederum eine nicht zu verachtende Ersatzrolle!)

Alſo: Formenlehre, — mit hörbaren Beiſpielen. Kontrapunkt mit vorgeſpielten (Streichquartett u. dgl.) oder vorgeſungenen (Vokalquartett u. dgl.) Arbeiten. Muſikgeſchichte mit „Aufnahmen" ſonſt ſchwer zugänglicher Muſik etc.

Und nun ein meiner Meinung nach zurückgebliebenes Stiefkind: die Harmonielehre. Harmonielehre iſt zu betrachten, nicht lediglich als Schreibübung ſchon bezifferter Bäſſe, ſondern als höchſt lebendige, mit allen Mitteln zu erzielende Stärkung des mehr oder minder vorhandenen Sinnes für Harmonien!

So wichtig es iſt, daß Generalbaß etc. gelehrt wird, — nicht minder wichtig iſt es, daß der ſogenannten angewandten Harmonielehre allerhöchſte Bedeutung beigelegt wird. (Bis in die neueſte Zeit hinein gibt es Veröffentlichungen von Volksliedern, die in geradezu ſchauderhafter Harmonieſierung die harmoniſche Unfähigkeit und volklich-harmoniſche Ahnungsloſigkeit ihrer „Bearbeiter" dokumentieren. Und auf der anderen Seite lehrt man nach Harmonielehren, deren Beiſpiele durchaus jenſeits von aller lebendigen Muſik ſind, die deshalb auch beſſer Harmonieleere hießen!)

Ob die Muſikgeſchichte noch lange an ihren bisherigen ſchematiſchen Einteilungen und Quaſi-Zenſuren feſthalten kann und darf, die im Einzelnen gerade dem Überzeitlichen unſerer Großen nicht gerecht werden können, iſt eine Frage, die ich an die eigentlichen Fachmänner richten möchte.

3. Zur praktiſchen Ausbildung gehört ferner, daß die jungen Dirigenten „wirkliche" Orcheſter und Chöre zum Dirigieren bekommen,

4. daß die jungen Komponiſten möglichſt viel von ihren Kompoſitionen in der Schule zu hören bekommen. (Ich laſſe oft ſchlecht oder zu dick inſtrumentierte Stellen vorerſt unkorrigiert ſtehen und die Autoren müſſen ſie dann ſelbſt einſtudieren! Ihr Erſchrecken und ihre Erfahrungen hierbei bringen ſie dann oft weiter als ein halbes Jahr „theoretiſche Inſtrumentationskunde"!)

5. Sollten in allen Muſikſchulen — ſo ſeltſam das klingen mag! — für alle Muſikſchüler (auch Sänger und Sängerinnen!) obligatoriſche Vom-Blattſpiel-Stunden eingeführt werden. Hier müßte nicht nur das ſo ſehr vernachläſſigte Vom-Blattleſen gepflegt werden, ſondern die oft erſtaunlich geringe Muſikliteraturkenntnis müßte ſyſtematiſch betrieben und erweitert werden. (Seit vielen Jahren gebe ich am Staatskonſervatorium in Würzburg eine *Pra*ktiſche *Mu*ſik*li*teratur-*Ku*nde — „Pramuliku" genannt! —, die das überall Fehlende durch Vorſpielen zu ergänzen und einzuprägen verſucht und außerdem die wichtigſten Werke, die in den Symphoniekonzerten etc. vorkommen, durchnimmt. Auch hier werde ich von dem Kollegen, der Muſikgeſchichte nicht nur „lieſt", ſondern „treibt!", aufs Beſte unterſtützt.)

Die virtuos-ſoliſtiſche Ausbildung einzelner Inſtrumentaliſten möchte ich hier außer Betracht laſſen, obwohl es auch da Vieles zu ſagen gäbe über oft zu einſeitigen Bildungsgang, über Mangel an allgemeinem „Muſikkapital" und daher über häufig nur primitive Vortragsfähigkeiten und -möglichkeiten etc.

Allgemein wichtig iſt heute die Frage des Orcheſternachwuchſes. Wenn der junge Orcheſtermuſiker ſein Brot damit verdienen muß und will, daß er Werke von Bruckner, Strauß und Pfitzner uſw. ſpielen kann, ſo muß er das eben lernen, und zwar praktiſch lernen!, und es muß Aufgabe und Ziel einer Orcheſterſchule ſein, ihn dahin zu bringen. Er muß aber nicht nur ſolche Werke, ſondern auch die bekannteſten Werke der Opernliteratur geſpielt haben. Hierzu kommen noch Operettenliteratur und mit Auswahl all die Werke die in den Programmen der „Badekapellen" verlangt werden, und die oft ein beſonderes Können von einzelnen Inſtrumenten (Trompete, Poſaune, Klarinette uſw.) vorausſetzen. Auch für die jungen Dirigenten möchte in ihrer Studienzeit dieſe „leichte Muſik" ja nicht zu leicht genommen werden!

Selbſtverſtändlich muß nach Möglichkeit auch die zeitgenöſſiſche Muſik gepflegt werden.

Hauptnahrung aber muß sein der große Schatz an deutschen Werken klassischer, vorklassischer und nachklassischer Zeit.

Nicht ohne Grund erwähnt Richard Strauß Bach, Beethoven und Wagner — und betont Richard Wagner die „Ausbildung der Vortragsmittel von Werken klassischen und deutschen Musikstiles!"

Manche vereinzelte Heißsporne wollen von der Musikwelt der letzten 150 oder mehr Jahre (als Angelegenheit einer „privaten Musikwelt") nicht viel mehr wissen, und sie suchen und verlangen einen neuen Musikstil, der unserem heutigen Empfinden adäquater sei.

Es ist ein herrliches Vorrecht der Jugend, im Vorwärtsdrängen gegen alles Bisherige zu protestieren; aber es ist auch Recht und Pflicht der Älteren, die in gutem treuen deutschen Glauben und in heiliger Überzeugung das Bisherige gepflegt haben, ohne sich dem lebendig Neuen zu verschließen, zu wachen und zu mahnen, daß nicht unnötig verwirrt und zerstört wird.

Man kann m. E. nicht nach irgendwelchen Gesichtspunkten mehrere Jahrzehnte, oder mehrere Jahrhunderte im Musikleben ausschalten und das organisch Gewachsene ableugnen. Man spricht so viel von dem blutmäßig in uns vorhandenen Geisteserbe. Glaubt man wirklich, das wegstreichen zu können, was unsere Eltern, Großeltern usw. ergriffen hat, was zum Stärksten und Schönsten ihres Geist-erlebens gehörte und was keineswegs sie etwa nur, wie man heute manchmal liest oder hört „innerlich zermürbte"!?

„Nur aus Vergangenem und Gegenwärtigem zugleich baut sich die Zukunft auf!" (Adolf Hitler in seiner Kulturrede) und

„Das kulturelle Bild eines Volkes muß geformt werden nach seinen besten Bestandteilen und dank ihrer Art, einzig dazu geborenen Trägern der Kultur!" (Adolf Hitler, Kulturrede.)

So liegt es, wie ich wenigstens das Führerwort verstehe, durchaus in nationalsozialistischer Linie, wenn wir deutschen Musiker unsere großen Tonmeister als Vorbild gebende und in die Zukunft weisende Geisteshelden dankbarst verehren, und wenn wir frohgemut in die kommende Zeit schauen und Wege bereiten helfen für die neuen Tonhelden, mögen sie mit oder ohne Befolgung von Richtlinien auftauchen, und mögen sie „anbauen" wo immer! —

Es wird also immer wieder Aufgabe der Erziehung sein und bleiben nach vorwärts und nach rückwärts zu schauen.

Nun bleibt noch die Frage, warum schauen Einzelne so weit zurück, unter Ausschaltung der letzten Jahrhunderte, bis etwa zur Musik „Josquin des Prés'"? —

Sie erträumen und erhoffen wohl eine kommende Musik, die ähnlich wie früher näher mit der Kirche, mit dem Volksganzen verbunden ist.

Sind aber die heutigen Menschen innerlich der Religion und Kunst gegenüber wirklich in ähnlicher Lage wie damals?! —

Daß die Kirche ihre eigenen Wünsche in Bezug auf ihre Musik hat, ist durchaus verständlich und ihre Pflicht. Wenn die katholische Kirche z. B. die Werke unserer großen Tonmeister um die Wende des 19. Jahrhunderts für ihren liturgischen Gebrauch ablehnt, — oder wenn die protestantische Kirche überhaupt gegen ein zu viel an Musik in der Kirche eingestellt ist, — oder wenn neuerdings sie wieder für ein mehr (in bestimmtem Stil) eintritt, so sind das alles in erster Linie rein kirchliche Angelegenheiten.

Aber auch der Staat kann für sich gewisse „Gebrauchsmusiken" beanspruchen; und kein mit deutschem Herzen und deutschen Sinnen Begabter wird sich dem großen Aufgabenkreis verschließen können, der das Marschieren der Jugend, der das Gemeinschaftssingen, das Musizieren im Arbeitslager, die Pflege der Kameradschaft, Arbeitslieder usw. usw. umfaßt, und hier musikalische Probleme stellt, die in reichster Fülle aufgespeichert liegen und der Lösung harren.

Und hier gilt es, klaren Auges, offenen Sinnes tatsächlich vorwärts zu schauen; hier ist wirklich neuer kräftiger Rhythmus, hier fließt gesundes, leben-

digwarmes Blut; und — wie ſchon oft — mögen auch hier in gegenſeitiger Anregung kirchlicher und weltlicher Elemente ſich allmählich ſchöne, neue Muſikblüten entfalten, die um ſo mannigfaltiger und kräftiger ſich entwickeln können und werden, je weniger man ſich um die Feſtlegung eines beſtimmten Stiles bemüht. —

Selbſtverſtändlich wird das große herrliche Zeitgeſchehen, wird das Wiedererwachen Deutſchlands auch Niederſchläge in der — (um ſie einmal ſo zu nennen) *großen* deutſchen Tonkunſt finden, nur braucht das Zeit.

Der Boden iſt nun gepflügt, der Samen geworfen, nun muß Regen und Sonnenſchein kommen; gut Ding will Weile haben. Man habe nur Geduld! (Im muſikaliſchen Brutofen eiliger Preisausſchreiben werden ſelten lebensfähige Kompoſitions-eier großgezogen!) —

Aber es gibt und muß noch *anders geartete Muſik* geben.

Ich bin der letzte, der „L'art pour l'art" propagieren möchte oder könnte. (Eine ſolche Kunſt wird und muß ja immer aus Mangel an Zuhörer-luft erſticken!)

Sprechen will ich aber noch von jener „großen" Tonkunſt, die etwas abſeits vom Politiſchen ſteht. Wir deutſchen Muſiker können uns unſer Muſik-atmen nicht ohne letzte Quartette, ohne die „Missa" von Beethoven, ohne die hohe Meſſe von Bach uſw. überhaupt ohne alle „tiefe" Muſik vorſtellen. Und ich möchte vielleicht folgende grobe Einteilung wagen: So wie es Politik mit und ohne Muſik gibt — ſo aber auch gibt es Muſik mit Politik und „*Muſik ohne Politik*"! Und gerade die Muſik *ohne* Politik iſt es, die uns Muſikern blutmäßig ja am nächſten liegen muß. (Die „blaue Blume" der Romantik, das „mitternächt'ge Land" uſw. möchten wir nie aus unſeren Träumen miſſen!)

ABER: ſelbſt *dieſe* Muſik — auch wenn ſie nicht ſtählern-romantiſch, nicht ſchwerterklirrend oder marſchſtampfend iſt — gehört zum *Geiſteskampf unſeres Volkes*, — *auch die ſtillſte, tiefſte Melodie iſt ein niemals wegzudenkender Beſtandteil im Ringen um unſer Deutſchſein!* —

Man geſtatte mir einen (natürlich wie immer etwas hinkenden) Vergleich: Der zarte oder berauſchende Duft einer Blume, ihre leuchtende Farbe, ſcheinen zunächſt nur der *Schönheit* wegen da zu ſein, bis wir erkennen, daß auch ſie zum allerwichtigſten des Lebenskampfes ihrer Art gehören, und ähnlicher Beiſpiele gibt es viele.

So etwa meine ich, gibt es *keine wirklich gute ſtarke deutſche Muſik, die nicht auch ihr* — wenn auch unbewußtes — *Kampfziel zu erfüllen hat.* Und auch bei dieſer für die deutſche Muſikerziehung bedeutſamſten Muſik (die nicht in erſter Linie als Gebrauchsmuſik zu bezeichnen iſt) muß der Staat *poſitiv* eingreifen, indem er anerkannt Gutes fördert — *und beſchützt!*

Allerdings muß ich in dieſem Zuſammenhang zugeben, daß mit dem *Verſtand* unſere große deutſche Muſik (wie überhaupt *alle* Muſik) *nicht* erfaßt werden kann, und mir will es ſcheinen, als ob es in erſter Linie gerade Verſtandesmenſchen ſeien, denen heute wieder 'mal alles verdächtig vorkommt, was mit Gefühl und Empfindung zu tun hat. Wiſſen aber gerade *ſie* es ſo genau, ob in der Zeit der von ihnen als Vorbild und neuer Ausgangspunkt genannten Muſik nicht *auch* Gefühl und Empfindung eine ſehr weſentliche Rolle geſpielt haben?

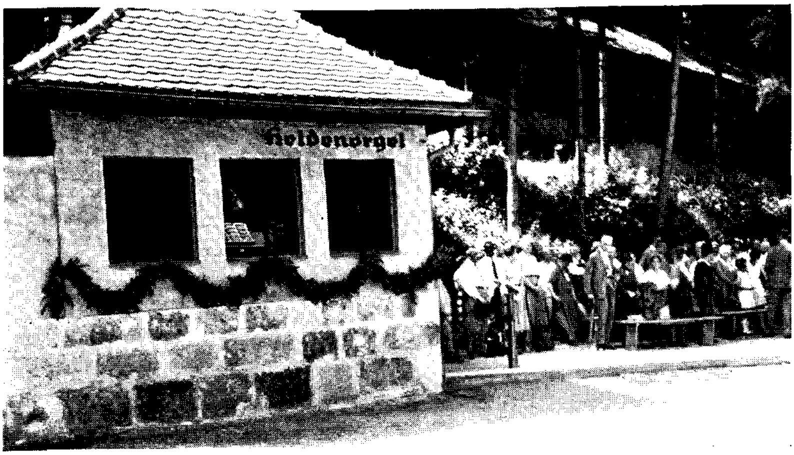
Es wird gut ſein, wenn man ſich in Zeitläuften, die ſo Vieles durch Geſetze und Verordnungen meiſtern muß, immer wieder klar macht, daß „die Summe unſerer Exiſtenz, durch Vernunft dividiert, niemals rein aufgeht, ſondern daß immer ein wunderlicher Bruch übrig bleibt". (Goethe.)

Und innerhalb dieſes wunderlichen, wunder-reichen Reſtes liegen nach meiner unerſchütterlichen Überzeugung gar manche kulturelle Dinge, auch die Kunſt, auch die Muſik.

Gewiß mag es viele Menſchen *aus allen Schichten* unſeres Volkes geben, denen es „an innerem Verſtändnis fehlt", — „die an *Herz* und *Seele* nie zu faſſen vermögen" — was etwa Bach, Beethoven, Mozart u. a. geſungen haben; „*dann müſſen ſie durch bewußte Erziehung zum mindeſten in ſcheuen Reſpekt verſetzt*

Siegmund von Hausegger

im Kreise seiner Schüler an der Staatlichen Akademie der Tonkunst zu München



Die Heldenorgel zu Kufſtein

Ungarnreiſe des Reichsſymphonieorcheſters-München:
Empfang am Bahnhof in Szegedin

werden. Im übrigen müssen sie ja nur lernen, diese Lebensäußerung der einen Seite ihres Volkes genau so anzuerkennen, wie die andere sich auch mit ihrer Mentalität abfinden muß!" (Adolf Hitler, Kulturrede.)

Es muß aber immer wieder und Alles versucht werden, um wirklich allen Schichten des Volkes die Möglichkeiten zu geben große Tonwerke nicht nur hören zu können, sondern durch wirklich allgemeinverständliche, vorherige Vorträge, mit „Melodien" am Klavier, im Orchester, auf der Platte, im Radio, mit menschlich näherbringenden Zügen aus dem Leben der Komponisten, mit Beispielen „wie eine Komposition entsteht", wie Erleben und Kunstwerk ineinanderfließen können, —u. dergl. mehr, — auch einigermaßen verstehen zu lernen.

Der praktisch tätige, deutsche Vollblutmusiker muß nicht nur mit offenen Ohren dem Neuen entgegenhören, — sondern er muß mit warmem Herzen den noch abseits stehenden Volksgenossen alles das zu geben versuchen, was diese nehmen wollen und können. Auch hier — ich wiederhole — wird weniger der Verstand, mehr aber das Herz der zu solchem „Vortragen eines Kunstwerkes" Begabten der wichtigste Helfer sein. —

Im übrigen steht ja zu erwarten, daß in all den genannten wichtigen Musikerziehungsfragen bald behördlicherseits auf-, neu- und weiter-gebaut wird.

Möge dann aber mit an erster Stelle der Erziehungspläne der „scheue Respekt" stehen, und mögen Alle, die daran mitarbeiten an das treffliche, weitschauende Wort Goebbels' denken:

„Eine Regierung mag die innere Disziplin eines Volkes noch so fest in die Zügel nehmen, sie muß die Zügel um so lockerer lassen, wenn es sich um Dinge künstlerischer und intuitiver Betätigung handelt!" (Goebbels am 9. 2. 34.)

Richard Wagner und die Volksschule.

Von Otto Daube, Oberschulmusiklehrer an der deutschen Schule in Sofia.

Das großartige Bekenntnis des Führers Adolf Hitler zum Kunstwerk und zur Geisteswelt des großen deutschen Meisters Richard Wagner, das er in den Bayreuther Festtagen vor aller Welt ablegte, ist mehr als eine einmalige kulturpolitische Äußerung. Es verwirklicht Leitsätze seines staatspolitischen und im besonderen kulturellen Programms, die er in seinem, sein Leben, sein Handeln und sein Wollen umfassenden Werke „Mein Kampf" niedergelegt hat, und die durch die programmatische Betonung Bayreuths in den Vordergrund unserer Erziehung und ihrer Neugestaltung gerückt werden.

„Es fehlte unserer Erziehung die Kunst, aus dem geschichtlichen Werden unseres Volkes einige Namen herauszuheben und sie zum Allgemeingut des gesamten deutschen Volkes zu machen, um so durch gleiches Wissen und gleiche Begeisterung auch ein gleichmäßig verbindendes Band um die ganze Nation zu schlingen. Man hat es nicht verstanden, die wirklich bedeutenden Männer unseres Volkes in den Augen der Gegenwart als überragende Heroen erscheinen zu lassen, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sie zu konzentrieren und dadurch eine geschlossene Stimmung zu erzeugen. Man vermochte nicht, aus den verschiedenen Unterrichtsstoffen das für die Nation Ruhmvolle über das Niveau einer sachlichen Darstellung zu erheben und an solchen leuchtenden Beispielen den Nationalstolz zu entflammen."

„Aus der Unzahl all der großen Namen der deutschen Geschichte aber sind die größten herauszugreifen und der Jugend in so eindringlicher Weise vorzuführen, daß sie zu Säulen eines unerschütterlichen Nationalgefühls werden." (Adolf Hitler „Mein Kampf".)

Die höheren Lehranstalten werden sich also mehr als bisher dem Kunstschaffen Richard Wagners auf breitester Grundlage, also nicht nur nach der musikalischen, sondern auch nach der dramatischen, ästhetischen und philosophischen Seite, zuzuwenden haben; wie das im Einzelnen zu erfolgen hat, soll gelegentlich an anderem Ort dargestellt werden.

Die *Volksſchule* muß andere Wege einſchlagen, wenn ſie innerhalb ihres Bildungsgangs, der für 14jährige junge Menſchen zum Abſchluß gebracht werden muß, der Jugend ein rechtes Bild von der Größe der nationalen und kulturellen Bedeutung Richard Wagners vermitteln und im Schulentlaſſenen das fortgeſetzte Verlangen nach dem Kunſterlebnis Richard Wagners erhalten will.

Die Volksſchule iſt die einzige Bildungsſtätte des weitaus größten Teils unſeres Volkes. Sie alſo bedarf der vom Führer geforderten „Kunſt der Erziehung" (ſ. o.) im allerſtärkſten Maße. Nun kann man mit 13jährigen Schülern weder die „Meiſterſinger" noch den „Ring des Nibelungen" behandeln, wollte der Lehrer ſelbſt nicht ununterbrochen über ihre Köpfe *hinwegreden.* Der tiefe menſchliche Sinn der Dramen vom Holländer, Tannhäuſer und Lohengrin bliebe ihnen ebenſo verſchloſſen wie das Wunder der dramatiſchen und muſikaliſchen Geſtaltungskunſt Wagners. Wohl aber wird der Volksſchule eine Fülle von Möglichkeiten geboten, durch *die Einbeziehung der umfaſſenden Geiſteswelt des Bayreuther Meiſters in ihrem Geſamtarbeitsverlauf* die überragende Größe Wagners eindrucksvoll erſtehen zu laſſen, aus zahlreichen Einzeleindrücken bereits dem 14jährigen *ein erſtmaliges Geſamtbild* des Wagnerſchen Schaffens als Grundlage ſeines ſpäteren Wagnererlebens zu formen und dadurch der Erwartung des Führers, daß der große Name Richard Wagner zu einer Säule unerſchütterlichen Nationalgefühls werde, gerecht zu werden.

Im *Deutſchunterricht* kann der Sagenkreis der Wagnerſchen Dramen der Behandlung *deutſcher Volksſagen* angeſchloſſen werden, ſo die Sage vom fliegenden Holländer, vom Tannhäuſer, Lohengrin und Wieland dem Schmied; Meluſinen- und Undinenmärchen finden ihre Ergänzung durch die „Feen"-Handlung, die Siegfried-Sage, Erweiterung durch Teile aus dem „Siegfried" und der „Götterdämmerung". Der „Ring des Nibelungen" jedoch iſt nicht an die Beſprechung der altgermaniſchen Götterwelt und des Nibelungenepos anzuſchließen, ſolange man nicht die lebendige Einheit der Wagnerſchen Dichtung an die Stelle der zahlreichen verſchiedenen Geſtaltungen — ältere und jüngere Edda, isländiſcher und norwegiſcher Sagenkreis, Auslegung durch die Brüder Grimm — zu ſetzen bereit wäre. Aber auch dann noch ergäbe ſich ein Zwieſpalt durch die Einbeziehung des epiſchen Nibelungen-Gedichts aus dem 13. Jahrhundert, der auf der Volksſchule nicht ſchon zu löſen wäre. So wird man ſich auf die Teile des Wagnerſchen Siegfried-Dramas beſchränken, die unmittelbar die Siegfriedgeſtalt des Epos berühren, alſo Teile aus dem 2. „Siegfried"-Aufzug (Siegfrieds Kampf mit dem Drachen und Siegfried unter der Linde) und aus dem 3. „Götterdämmerung"-Aufzug (Siegfrieds Tod).

Wohlausgewählte *Teile aus den Wagnerſchen Dichtungen* wären in die Leſebücher der oberen 3 Volksſchulklaſſen aufzunehmen oder in beſonderen *Leſebögen* für die letzten Schuljahre zu ſammeln. So etwa: die Ballade vom fliegenden Holländer, Spinnerinnenlied und Matroſenlied. Ein Teil der Romfahrt-Erzählung Tannhäuſers und der Gralserzählung Lohengrins, der die Gurnemanz-Erzählung aus „Parſifal" angefügt werden könnte. Siegfried und der Waldvogel. Aus der Jagdſzene des 3. „Götterdämmerungs"-Aufzugs.

Im Anſchluß an die Behandlung der Meiſterſingerdichtung und der Werke Hans Sachſens würde ein Teil der Meiſterſingerregeln und der Tabulatur (David-Kothner), die Dichtung des „Wach auf"-Liedes und die Schlußanſprache („Ehrt eure deutſchen Meiſter") und im Anſchluß an die Behandlung der Lautmalerei in der Dichtung würden Beiſpiele aus der Nibelungen Dichtung (Rheintöchter, Walküren) aufgenommen werden. Den Abſchluß des Leſebogens könnten die *Gedichte* von Frau Holda (Hirtenlied aus „Tannhäuſer") und St. Johannes (Davidſprüchlein aus den „Meiſterſingern") mit beigefügter Melodie (mit Klavierbegleitung) und eine kleine Auswahl von beſonders ſchönen Briefen des Meiſters bilden. —

Die überragende, einzigartige Stellung Wagners im deutſchen Kunſtleben ermöglicht wie kaum bei einem zweiten Meiſter, die „allgemeine Aufmerkſamkeit" auf ihn von jeder Seite

des deutschen Kulturganzen — also auch des Unterrichts — erneut „zu konzentrieren" und ihn dadurch „in den Augen der Gegenwart als überragenden Heroen erscheinen zu lassen". (S. o.)

Der Geschichtsunterricht im Rahmen der Volksschule findet in weitestem Maße anschauliche stoffliche und gedankliche Bereicherung. Zu Heinrich I. und seinen Kämpfen gegen das Slaventum wird auf „Lohengrin" hingewiesen; der Friedrich Rotbart-Entwurf und die Nibelungen-Abhandlung erweitert die Eindrücke der Barbarossazeit, in den „Meistersingern" erhalten wir ein lebendiges Bild von Bürgertum und Ritterverfall, die Pilgerzüge aus dem „Tannhäuser" treten zur Geschichte des Papsttums; prachtvolle Einblicke in die Auswirkungen der französischen Julirevolution von 1830 und der Februarrevolution von 1848 auf Deutschland und die deutsche Einheitsbewegung erhalten wir durch die eigenen Erinnerungen Wagners und die seiner Zeitgenossen, die von Wagners wechselvollem Geschick und seiner Teilnahme an den nationalrevolutionären Strömungen von 1849 berichten. An Wagners dramatischem Einzelschicksal kann eindrucksvoll das Geschehen jener Jahre erlebt werden. Besonders ausführlich werden die Maitage von 1849 in Dresden behandelt werden können. Der deutsch-französische Krieg und die Gründung der Reichseinheit durch Bismarck führen erneut zu der feurigen Teilnahme des Meisters an der Entwicklung der deutschen Nation. Seine Schriften und Briefe geben tiefe Einblicke in die ideale Auffassung von Vaterland und Volkstum und führen unmittelbar zu der staatsbürgerlichen Erziehung unserer Jugend in nationalem und sozialem Geiste. Hierher gehören auch die zahlreichen, über das ganze Lebenswerk sich erstreckenden Bekenntnisse Wagners zu seinem Volke, zu der Größe seiner Vergangenheit, Bekenntnisse der Liebe und des Stolzes, Deutscher zu sein, und schließlich seine Schriften über Volk und Rasse.

Ein Lesebogen, „Richard Wagner und die deutsche Geschichte" wird also enthalten: Ansprache König Heinrichs („Lohengrin"), Pogners Ansprache („Meistersinger"), Schneiderlied auf der Festwiese („Meistersinger"), Teile aus dem Friedrich Rotbart-Entwurf und der Wibelungen-Abhandlung, Pilgergesänge (aus „Tannhäuser"), Teile aus den Schriften Wagners aus zeitgenössischen Quellen (Wagner und der Dresdener Maiaufstand); aus den Schriften zur Reichseinheit „Beethoven" (1870), Volksgesang des Kaisermarschs, „Was ist deutsch?"; Bekenntnisse zu Deutschland aus seinen autobiographischen Schriften; „Das Judentum in der Musik" und „Kunst und Klima" in Auszügen.

Deutsche Volksbräuche, deren Kenntnis der Geschichtsunterricht zu vermitteln hat, lernen wir kennen aus „Holländer" (Spinnstube), „Lohengrin" (Gottesgericht), „Walküre" (Gastrecht), „Götterdämmerung" (Blutbrüderschaft), „Meistersinger" (Johannisfest).

Der Religionsunterricht wird auf „Jesus von Nazareth" und „Das Liebesmahl der Apostel" eingehen. Im letzten Schuljahre wird der Gedanke der mitleidvollen Hingabe an die Menschheit im Anschluß an den Entwurf der „Parsifal"-Handlung dargestellt werden können. Die Worte der Karfreitagsszene („Parsifal", 3) werden Aufnahme im Lesebuch finden.

Vom schönsten Werte würde der Naturgeschichtsunterricht erfüllt, wenn er über die Kenntnis des Tierlebens zur Tierliebe führen würde. Hans von Wolzogen hat in der Sammlung „Richard Wagner und die Tierwelt" zahlreiche Erlebnisse des Meisters zusammengestellt, die sein rührend inniges Verhältnis zu den Tieren uns offenbaren. Prachtvolle Ergänzungen gibt der Wagner-Biograph C. Fr. Glasenapp.

Ein besonderer Lesebogen „Richard Wagner und die Tiere", in den die tief ergreifende Schwanenszene aus „Parsifal" (1) und Siegfrieds Tierbeobachtungen („Siegfried" 1) aufgenommen werden müßten, würde nicht allein den großen Meister von einer edlen menschlichen Seite zeigen, sondern die Jugend mit dem gleichen Sinn für die Tierwelt erfüllen. —

Erst seit wenigen Jahren tauchte in den amtlichen Richtlinien für den Deutschunterricht an höheren Lehranstalten die Behandlung einer dramatischen Dichtung Richard Wag-

ners — vorwiegend „Die Meistersinger" — auf. Dennoch hatten sich bis in unsere Tage die Germanisten gescheut, dem großen Dramatiker Wagner die Stellung innerhalb der literarhistorischen Entwicklung einzuräumen, die ihm gebührt. Die Neuordnung unseres gesamten Erziehungswesens wird auch hier tiefgreifenden Wandel schaffen, und so wird auch die Volksschule den Dichter Richard Wagner im Zusammenhang mit den großen Erscheinungen der deutschen Literaturgeschichte zu besprechen haben. Die Volksschule wird vorwiegend ein Lebensbild des Meisters geben, das dem Lehrplan nach im letzten Jahresdrittel der 8. Klasse auftreten wird. Da bietet sich denn vortreffliche Gelegenheit zur Durchführung eines methodisch gesunden Arbeitsunterrichts, da aus den zahlreichen Einzelzügen, die in den oben entworfenen Teilarbeiten gewonnen wurden, nun ein Bild der Gesamterscheinung Wagners durch die Schüler selbst erarbeitet werden kann, das allerdings einer zusammenfassenden Linienführung bedarf. Die wird am besten durch die Darstellung seines Lebens erreicht, die wiederum in Form eines Lesebogens „Das Leben Richard Wagners" erfolgt. Hierzu werden die wichtigsten Ereignisse aus Teilen seiner Autobiographien, Briefen und zeitgenössischen Berichten auszuwählen sein, aus der Fülle der lebensvollen Darstellungen durch Hans von Wolzogen, C. Fr. Glasenapp, H. St. Chamberlain und der Einzelberichte und Erinnerungen von Nietzsche, Schuré, Humperdinck, Siegfried Wagner u. a. wird ein stilreines Bild ausgeführt werden können, dessen Form den Grad der Aufnahmefähigkeit 14jähriger junger Menschen allerdings nicht übersteigen darf.

Der Musikunterricht in der Volksschule führt seiner ganzen Anlage und Bestimmung nach nicht bis in das eigentliche Wesentliche der Wagnerschen Musik. Wohl werden — wie das in einer in Vorbereitung befindlichen Schulmusikausgabe bereits angestrebt wird — auch beim Aufbau der Musikalität unserer Jugend (Musiziervermögen, Erlebnisbereitschaft und Erlebnisfähigkeit) Teile aus dem kompositorischen Schaffen Wagners (Melodiegesetze, Harmonie, Form, musikalische Ausdrucksmittel und Darstellungsvermögen) in die Arbeit einbezogen. Eine besondere fachliche Darstellung des Volksschulmusikunterrichts jedoch würde hier zu weit führen und muß der angedeuteten Sonderarbeit des Verfassers vorbehalten bleiben.

Hier galt es vielmehr zu zeigen, wie sich der Gedanke der Querverbindung zwischen den einzelnen Unterrichtsfächern zu dem vortrefflichen Endzwecke auszuwirken vermag, „aus der Unzahl der großen Namen der deutschen Geschichte die größten herauszuziehen und der Jugend in eindringlicher Weise vorzuführen" (s. o.). Daß auch die höhere Lehranstalt, unbekümmert ihrer Wagnerarbeit auf der Oberstufe, schon in den Mittelklassen, etwa von Quarta bis Obertertia, eine gleiche Einstellung auf das von dem großen Neugestalter des deutschen Volkes, Adolf Hitler, geforderten Erziehungsmittel nehmen wird, bedarf wohl kaum noch der Erwähnung.

Zwei wichtige Fragen des Musikunterrichts an höheren Schulen.

Von Robert Jeuckens, Aachen.

Wenn bei einem Umbruch die Richtlinien für die Unterweisung und Erziehung der Jugend festgelegt werden sollen, dann pflegt die Theorie der Praxis den Rang abzulaufen. Wir haben es bei den Richtlinien Preußens erlebt. Wir haben in der Praxis erkannt, daß manche der hochfliegenden Ziele der damaligen zum Teil schul- und weltfremden Führer gar nicht zu verwirklichen waren, daß die dazu notwendigen Voraussetzungen in Arbeits- und Aufnahmebereitschaft sowie in Leistungsfähigkeit der Jugend, an Unterrichtszeit nicht gegeben waren, daß man uns veranlaßt hatte, unerreichbaren Zielen nachzujagen. Jetzt melden wir uns vom Praktikerstandpunkt aus für zwei wichtige Fragen vorher zu Wort. Es gilt, die jugendkundlichen Grundlagen festzustellen, auf denen unsere Arbeit aufbauen kann

und muß, wenn sie nicht ins Phantastische ausarten soll. Es gilt aber auch, die kleinmütig gewordenen Praktiker mit Darlegungen zu stärken, daß der Musikunterricht an höheren Schulen ausreichende Erfolge bei der nationalen Erziehung haben kann, wenn er richtig gegründet ist; wenn auch der Schein uns gelegentlich bisher entmutigen konnte. Zwei derartige Themen werden hier behandelt.

Das Material zur Beurteilung verschafften wir uns in einer Rundfrage des Deutschkundlichen Instituts Düsseldorf an 15 rheinische Anstalten. Wenn diese auch schon etwas zurückliegt, so haben die Ergebnisse doch noch heute grundlegenden Wert. (Andere Resultate sind in mehreren Zeitschriften veröffentlicht: ZFM September 1931; Zeitschrift für Deutschkunde 1930 Heft 7/8; Die Stimme 1931 Heft 2/3, 1932 4, 1934 5/6.)

1. Wir suchten festzustellen, ob den Oberprimanern von heute ernsthafte Musik bedeutender Komponisten überhaupt wichtig sei. Eine Frage, die bekanntlich von manchen Pädagogen nicht bejaht wird. Hat also der größere Teil der vor uns sitzenden Klassen ein positives Verhältnis dazu? Wir haben diese und alle anderen Fragen immer durch mehrere getrennte Fragen aus verschiedenen Gesichtwinkeln zu lösen versucht. Die eine Frage: Hören Sie lieber ernsthafte Musik bedeutender Komponisten oder die Gebrauchsmusik der Tänze, Märsche, Unterhaltungsmusik? bringt ein überraschendes Ergebnis. Ernsthafte Musik ziehen vor 126, Gebrauchsmusik nur 39; für beides entscheiden sich 90. Ernsthafter Musik sind also wirklich zugänglich von 263 insgesamt Antwortenden 216. Aber es haben besonders in der Großstadt nicht alle Schüler geantwortet; wenn wir nun auch alle Nichtanwortenden, insgesamt etwa 100, zu der weniger ernsthaften Gruppe zählen, so bleibt noch immer ein Zahlenverhältnis von etwa 2:1. Das heißt: mindestens zwei Drittel aller männlichen und weiblichen Oberprimaner von fünfzehn rheinischen Anstalten haben Freude an ernsthafter Musik, mehr als an Gebrauchsmusik. Ähnlich überraschend ist das Ergebnis bei den beiden Fragen an die Instrumentespieler: Was haben Sie zuletzt geübt? Was spielen Sie am liebsten? Die Zahl der angegebenen ernsthaften Werke überwiegt die der anderen Werke. Und endlich liefert die an alle gerichtete Frage: Ist ernsthafte Musik Ihnen zum Leben wichtig oder können Sie leicht darauf verzichten? ähnlich günstige Zahlenverhältnisse, besonders auch bei der weiblichen Jugend. Aber auch für die männliche Jugend darf man sagen, daß allermindestens der Hälfte ernsthafte Musik zum Leben wichtig ist, wenn auch nicht in jedem Augenblick.

Wie erklärt es sich aber, daß wir im Unterricht, wenigstens bei Männlichen, gelegentlich zu anderer Meinung kommen? Wenn die Schüler in Massen auftreten, sind sie von minderer Moral, als wenn sie uns wie bei der Umfrage einzeln ihre Auffassung darlegen. Ferner geben sich die Jugendlichen des reifenden Alters vor ihren Kameraden in feineren Dingen nicht gerne so, wie sie innerlich sind und empfinden, besonders wenn sie noch mit einer anderen Klasse kombiniert sind und dadurch die Gemeinschaft gestört ist. Wohl das Wichtigste aber ersehen wir aus folgendem: Von nicht wenigen Schülern wird gesagt: Ich ziehe ernsthafte Musik vor, doch freue ich mich, nach einer Arbeit oder nach anderer Anstrengung die manchmal reichlich banale Unterhaltungsmusik zu hören, die in ein Ohr hineingeht und zu dem andern wieder herauskommt. Oder: Wenn ich müde und abgespannt bin, höre ich lieber Tänze, Märsche u. dgl. — Und da fragen wir Lehrer uns: Haben wir unsere Schüler in der Musikstunde immer frisch, konzentrationsfähig? Sind sie nicht gewöhnlich müde, nervös gereizt, infolge der Massenansammlungen unruhig, in einem stimmungslosen Raume zu Höherem unlustig? Der Widerwille mancher Schüler gegen ernsthafte Musik im Unterricht ist also oft genug menschlich vollauf berechtigt! Und wir dürfen und können für den Musikunterricht der Oberstufe nicht verlangen: Arbeit als sittliche Pflicht. Wir ziehen daraus sofort die Folgerung, daß wir den Widerwillen bekämpfen mit interessantem Stoff, das heißt mit frischen Liedern, mit kräftigen Eindrücken, mit nicht zu fein gestimmten oder, stilistisch und dem Gefühl nach, unserer Zeit zu fern liegenden Werken. Wir wollen der Jugend bieten, was sie von uns wünscht, was ihr besonders liegt.

Nach all dem wird also tatsächlich unsere Arbeit für das Gebiet ernsthafter Musik nicht vergeblich sein. Wir dürfen ruhig an die Arbeit gehen und den Samen zu späterem Verständnis legen, mag sich auch unsere Jugend im Augenblick noch so borstig gebärden.

2. Nachdem durch vielfache Erfahrungen und durch die erwähnte Umfrage festgestellt worden ist, daß die Art der Aktivität der Schüler unseren Unterricht zum Teil in andere Richtung weist, als sie uns bisher von einflußreichen Führern gewiesen worden ist, muß mehr als bisher zum bewußten musikalischen Hören erzogen werden. In diesem Zusammenhang ist allgemein jugendkundlich wichtig, aber auch für die Stoffauswahl bedeutsam unsere Frage an die Oberprimaner: Hören Sie lieber Vokalmusik oder Instrumentalmusik?

Selbstverständlich sind nur die Stimmen und Begründungen derjenigen Schüler berücksichtigt, die Opern, Chor- und Orchesterwerke auch wirklich mehrfach gehört haben. Wie uns dahinzielende Fragen zeigten, war deren Zahl auch in den beteiligten, ausgesuchten kleineren Städten ohne besonderen Konzert- und Theaterbetrieb durchweg überraschend hoch. Da nun in der Großstadt viele Schüler sich der Beantwortung entzogen haben, werden hier, der größeren Bestimmtheit wegen, nur benutzt die Zahlen der Schüler aus den zehn kleineren Städten, je zur Hälfte von Anstalten für männliche und für weibliche Jugend, da dort fast alle Schüler geantwortet haben. Für beide Arten von Musikwerken entschieden sich 30, für Vokalmusik 27, für Instrumentalmusik 111. Selbst wenn wir die etwa zwanzig ausgebliebenen Stimmen alle für Vokalmusik buchen, so ist noch immer die Entscheidung der Majorität deutlich genug: zwei Drittel für Instrumentalmusik. Anders wird es auch in der Großstadt kaum liegen, wie auch private Umfragen bei einigen Klassen ergeben haben. Danach erscheint es sicher, daß die überwiegende Mehrheit männlicher wie weiblicher Abiturienten die Instrumentalmusik bevorzugt. Dies entspricht durchaus der unbestimmten Art der Adoleszenten, und die weitverbreitete Ansicht, daß die meisten Schüler nur für Vokalmusik Verständnis hätten, läßt sich nicht mehr halten, wenigstens nicht für Oberprimaner. Es besteht die Möglichkeit, daß auch schon vorher die Freude und Empfänglichkeit für Instrumentalmusik größer ist als für Vokalmusik.

Zwar widerspricht unserem Ergebnis anscheinend die Erfahrungstatsache, daß die Mehrzahl der Schüler, auch noch auf der Prima, beim Kunstlied oder Musikdrama mehr zu sagen weiß, als bei der Instrumentalmusik. Aber: entweder ist bis zum Ende der Primanerzeit, also mit Hilfe der Volksmusik, das Verständnis für die Sprache der Instrumentalmusik herangereift; oder die Schüler denken bei ihren uns vorgelegten Bemerkungen an den Konzertsaal mit seiner festlicheren, aufnahmebereiteren Stimmung, mit wirklichem Orchester, mit gutem Quartett, während uns im Unterricht nur Einzelinstrumente, weniger gute Leistungen, Schallplatten mit ihrem geringeren Wirkungsgrad zur Verfügung stehen; oder die Schüler können über Vokalmusik, vom Texte geleitet, sich besser aussprechen, und wir erhalten den Eindruck einer größeren Vorliebe dafür; oder endlich — und das ist das Wahrscheinlichste — die Schüler scheuen sich, besonders bei Anwesenheit gefühlsfremder paralleler und noch mehr niederer Klassen, sich über die in der Instrumentalmusik ausgedrückten feineren Gefühlsregungen zu äußern. Oft genug mögen mehrere dieser Gründe vorliegen.

Wir haben keine Veranlassung, die Entscheidung der Schüler zu verwerfen. Wir wollen also, entsprechend der Neigung der meisten, schon früh, aber immer unter Beachtung der Aufnahmefähigkeit der Jugend sowie der bei Mädchen größeren Neigung selber zu singen, die Instrumentalmusik nach Gestalt und Gehalt näherzubringen versuchen, die Aufnahmefähigkeit, von der Vokalmusik ausgehend, von früh auf durch möglichst eifriges Singen und durch Gewöhnung an die Sprache der Musik zu steigern versuchen und zwar intensiver, als es bei der üblichen Bevorzugung des Singens bisher wohl meistens geschieht. In vielen Fällen und bei vielen Stoffen wird solcher Unterricht nur möglich sein, wenn die jetzt vorhandenen vorzüglichen Orchesterschallplatten in unseren Dienst genommen werden. Jedoch werden wir immer auf den Konzertsaal als den Tempel der Vollendung verweisen — die Herrschaften von der Jugendbewe-

gung mögen diese Ketzerei verzeihen — und so der Sehnsucht der Jugend hohe Ziele zu weisen suchen. Der Vokalmusik jeder Art aber bleibt, trotz glatter Ablehnung durch viele Schüler, ihre Stellung im Unterricht und durchaus nicht nur eine dienende Stelle. Wir kennen nun die gegen sie erhobenen Vorwürfe; wir werden diese bei der Behandlung erledigen oder als Schönheitsfehler zugeben und unsere Zuhörer bitten, auch in der Kunst nicht nur das Höchste gelten zu lassen.

Die Begründungen für Bevorzugung der Instrumentalmusik zerfallen deutlich in sechs Gruppen und geben Anlaß zu weiterer Schlußfolgerung. Zu scheiden sind sie nach Schülern und Schülerinnen. Jedoch kann aus dem reichhaltigen Material hier nur das Wichtige und Typische vorgelegt werden. Zunächst Äußerungen von Männlichen: 1. Gerühmt werden Feinheit der Instrumente, Klangfülle, größere Gestaltungsfreiheit. Das Instrument ist beweglicher und handlicher als die Kehle und begnügt sich mit den Tönen. 2. Das gesprochene Wort stört mich in der Musik auf die Dauer. Ein gesungener Text kommt mir oft unnatürlich vor. Man versteht die Worte ja kaum. Warum soll die Sprache noch einmal ausdrücken, was die Musik schon sagt? 3. Weil sie mich besser zu packen vermag; weil die Instrumentalmusik mehr zu mir spricht. Sie ist innerlicher, feinfühliger, ausdrucksvoller, mannigfaltiger, reiner im Ton. Weil ich mir mehr dabei „denken" kann. 4. Chorwerke sind meist tiefen Inhaltes, darum lieber Instrumentalmusik. 5. Durch mein Geigenspiel hat sich bei mir ein überwiegendes Instrumentalempfinden ausgeprägt. 6. Vokalmusik liebe ich nur, wenn sie erstklassig ist; Instrumentalmusik in jeder Form bei Tag und bei Nacht; der Ton einer verlassenen schlechten Geige kann mich unter Umständen berauschen. — Von Mädchen stimmen die Bemerkungen über Äußerlichkeiten und Eindruck, also in der ersten und dritten Gruppe, mit den erwähnten überein. Aus der zweiten, vierten und fünften Gruppe liegen von Mädchen keine Bemerkungen vor. An dem Widerstreit von Wort und Ton nehmen Mädchen anscheinend keinen oder weniger Anstoß. Vermutlich hängt dies zusammen mit ihrer größeren Sangeslust. Man möchte aber auch glauben, die Mädchen ließen sich einfach vom Gehalt der Musik packen, ohne lange auf Stilreinheit zu sehen. Aber — und das ist nun auffällig — Mädchen aus sieben verschiedenen Städten nehmen in viel ausgedehnterem Maße Anstoß an der Weise, w i e Vokalmusik zu Gehör gebracht wird. Äußere Unvollkommenheiten des Vortrags stören sie sehr. Es heißt zum Beispiel, und zwar tritt jedes Urteil dem Sinne nach mehrmals auf: Lieber Instrumentalmusik, weil mich selten eine menschliche Stimme befriedigt. Lieber Instrumentalmusik, da mir die menschliche Stimme oft unvollkommen erscheint. Weil Vokalmusik nicht immer schön ist. Soviel ich Instrumentalmusik kenne, ist sie meist besser. Wenn die Stimme nicht ganz gut ausgebildet ist, stört sie mich. — Von den beiden sich ebenfalls so äußernden Männlichen ist dem Verfasser der eine als weichlicher, weibischer Mensch bekannt. Und es wird nicht Zufall sein, daß in einer Klasse mit Koedukation nur die beiden Mädchen, übrigens recht vernünftige, solche Äußerungen machen. Die meisten Jünglinge sind in dieser Beziehung anscheinend großzügiger und sehen über Mängel des äußeren Vortrags leichter weg. Diese Verschiedenheit entspräche durchaus dem Charakter der Geschlechter. Es soll aber nicht verschwiegen werden, daß dem Verfasser ein Kollege erzählt hat, seine männlichen Schüler ließen sich von der äußeren Art des Vortrags ebenfalls leicht beeinflussen.

Und was bedeutet das für uns Lehrer? Behördliche Stellen und Musikpädagogen verlangten bisher in Wort und Schrift, daß die Lehrer Kunstlieder, Arien usw. den Schülern selber vorsingen. Sehen wir ab von allen andern dadurch in gewöhnlicher Praxis entstehenden Schwierigkeiten. Wie viele von den heute und auch später einmal Tätigen werden nach den dargelegten Bemerkungen imstande sein, besonders die weibliche Jugend mit eignem Vortrag zufriedenzustellen, so daß sie vom Musikunterricht nicht abgestoßen wird? Sogar neuestzeitliche Herren bilden sich auf ihre Stimme nichts ein und erwarten mehr von ihrem Instrumentespiel. Die Hilfe kommt auch hier von der zu Unrecht verhaßten mechanischen Musik des Grammophons. Viele Schallplatten mit entsprechenden Darbietungen sind ausgezeichnet, und die Jugend verzeiht der Schallplatte eher eine Unvollkommenheit als dem Lehrer oder auch einer von ihm

zur Hilfeleistung gewonnenen Sängerin, von der auch noch zu erfragen wäre, wer sie in heutiger Zeit bezahlt. Mag diese Schlußfolgerung dem, der der wirklichen, regelmäßigen Praxis an höheren Schulen ferner steht, oder dem, der sich über die wichtigsten Ziele des Musikunterrichts noch immer nicht klar ist, recht schmerzlich sein; es hat gar keinen Zweck, sich gegen die Vernunft zu sperren und Ergebnisse der Jugendkunde einfach abzulehnen, weil sie unseren liebgewordenen Gewohnheiten und persönlichen Neigungen zuwiderlaufen.

Retten wir, was zu retten ist! Klammern wir uns an die Wirklichkeit! Gehen wir auf der neugefestigten Grundlage mit Mut an die Arbeit, und lassen wir uns durch Anschein öfterer Mißerfolge nicht entmutigen! Unsere Saat wächst langsam und bringt erfreuliche Früchte manchmal erst auf der Oberprima; manchmal sogar erst im späteren Leben.

Aufgabe und Sinn des modernen Privatmusikunterrichtes.

Von Lena Roffmann, Berlin.

Die Frage: „Soll ich meinem Kinde Musikunterricht erteilen lassen?“ ist heute für viele Eltern gewichtiger als je. Denn der Entschluß, die Kosten für Unterricht und Lehrmittel auf sich zu nehmen, ist in dieser harten Zeit für die meisten Familien ein Opfer, — und noch viel größer wird die Sorge dort, wo es gilt, überhaupt erst ein Instrument anzuschaffen. „Ist das Kind auch wirklich so musikalisch, daß all dieser Aufwand an Zeit, Kraft und Geld sich lohnt?“ Diese Frage hört man in der Praxis immer wieder. Aber diese Frage ist falsch. Sie entspringt der gewohnten Auffassung, daß Musikalität Voraussetzung, Virtuosität das Ziel des Musikunterrichtes sei, und daß alle diejenigen, die sich nicht gleich bei der ersten Beobachtung durch ein besonders feines Gehör oder durch eine besondere Geschicklichkeit als spezifisch begabt ausweisen, zu dem großen Heer der als hoffnungslos unmusikalisch Gebrandmarkten gehören, bei denen Hopfen und Malz verloren sind. Und auch bei den Fortgeschrittenen ist es oft noch ähnlich: sie lassen, wenn sie erst etwas von dem Ernst und der Unablässigkeit des künstlerischen Ringens verspürt haben, leicht entmutigt die Zügel sinken. Die Meisterwerke seien zu schwer, heißt es, sie seien nur den großen Talenten vorbehalten. Da hätte es doch keinen Zweck, weiterzuarbeiten, dieses Ziel würde man nie erreichen. Oder das Gegenteil ist der Fall: Eltern und Kinder sind strahlend zufrieden, wenn der Schüler den staunenden Anverwandten „Heinzelmännchens Wachtparade“ oder die neuesten Schlager und ähnliche Literaturschätze vorführen kann. Nun kann man schon alles . . .

Zugegeben, daß das hohe Ziel einer vollendeten Wiedergabe der Meisterwerke vielen für immer verschlossen bleibt — aber ist es denn wirklich das einzige Ziel, das Ziel des Musikunterrichtes? Nein! Die ganze Musikerziehung der Gegenwart — Schule und Jugendbewegung sind darin schon viel weiter als das Elternhaus — geht ja darauf hinaus, das einseitige Berufsvirtuosentum, das seine innere Verbindung mit dem Hörerkreise und damit seine eigentliche Daseinsberechtigung längst verloren hat, abzulösen durch eine auf breite Basis gestellte, wahrhaft volkstümliche Musikkultur, in der die Allgemeinheit nicht nur passiver Zuhörer, sondern tätiger Mitwirkender ist, und in der sich jedem ernsthaft Strebenden das Reich der Kunst erschließen soll. Namhafte Pädagogen verfechten den Gedanken eines auslesefreien Musikunterrichtes. Selbstverständlich verkennt niemand, daß dem Einzelnen sehr verschiedene Grenzen gesetzt sind, die seine Eignung oder Begabung bestimmen, aber ein starkes Streben wird sich selbst weitertragen bis an die äußersten Grenzen des Erreichbaren, — ja, es wird diese Grenzen, die anfangs, beim ersten Herumtasten, recht eng erscheinen mögen, mitunter überraschend weit hinausschieben, denn auch hier trifft für Seele und Muskelsinn das Wort zu: „Wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg!“ Es gilt im Unterricht hauptsächlich, im Schüler diesen Willen zu wecken und zu erhalten. Begabte, von flammendem Ehrgeiz beseelte Schüler zu fördern, ist keine besondere Kunst; viel wertvoller ist die stille, verborgene Missionsarbeit an der Masse der anderen, die mit irgendwelchen inneren oder äußeren Hemmungen zu kämpfen haben, und die man doch mit Geduld und Liebe

und Feinfühligkeit zum ernſten Lernwillen und zum Kunſtverſtändnis und damit zu einem ſchönen Erfolge bringt. Hier liegt eine Aufgabe, die über die Grenzen der reinen Muſikpädagogik hinausgreift und ein Bildungswerk am Charakter, am ganzen Menſchen darſtellt. Wenn wir uns das zum Ziele ſetzen, können wir getroſt ſagen: jeder iſt unterrichtbar und erziehbar! Dieſen geiſt- und charakterbildenden Wert der Muſik hatten die Alten klar erkannt; in der praktiſchen Erzieharbeit des Mittelalters und der Antike ſpielte die Muſik eine führende Rolle, und es iſt nur ein beſcheidener Verſuch, verlorenes Kulturgut zurückzugewinnen, wenn wir heute in der Jugenderziehung der Muſik wieder eine bedeutendere Stellung einräumen wollen. Denn die Muſikpädagogik ſoll nicht nur Kenntniſſe und Fertigkeiten vermitteln, ſondern ſie will ein wertvoller und wichtiger Teil in der harmoniſchen Geſamterziehung junger Menſchen ſein. Es geht nicht nur um die Überlieferung von Bildungsgütern — leider iſt ja „Muſikalität“ zu einem Maßſtab für die Bildung und ſogar für den Marktwert in Heiratsanzeigen geworden! —, ſondern es geht um die Erziehung des inneren Menſchen, der ſittlichen Perſönlichkeit. Wohl ſteht die Entwicklung zur Muſikalität im Vordergrund, und ihr iſt nicht nur mit dem Erwerb leerer Geläufigkeit Genüge getan, ſondern ſie muß entſcheidend vertieft werden durch Gehörſchulung, Improviſations-, Transpoſitions-, Variationsübungen, Prima-viſta-Spiel u. a. Aber dahinter bleibt als letzter Sinn die Entwicklung zu reifem Menſchentum. Und hierzu — das ſei zum Troſt geſagt — können auch noch viele von denen gelangen, denen durch unüberwindliche phyſiſche Hemmungen oder Mängel der Weg zu einer Technik, wie ſie die Darſtellung der Meiſterwerke verlangt, verſchloſſen iſt.

Der frühere Muſikunterricht hat den Durchſchnittsſchüler in ſehr vielen Fällen in ſinnloſer Drillmethode zu verſtandesmäßiger oder gar papageienhafter Nachahmung und mechaniſcher Fingerfertigkeit gebracht, aber er konnte auf dieſem Wege keine tiefere Perſönlichkeitsbildung erreichen. Die heutige Muſikpädagogik will nicht mit hochgezüchteten Vorführungen prunken, die in gar keinem Verhältnis zu der eigentlichen muſikaliſchen Reife des Schülers ſtehen, ja, hinter deren blendendem Schein ſich nur gar zu oft eine erſchreckende muſikaliſche Unreife verbirgt. Ihr Ideal iſt nicht der Pſeudo-Virtuoſe, der den Spitzenleiſtungen bewunderter Vorbilder wirklich Berufener unter falſchen Vorausſetzungen nacheifernde Dilettant; ihr Ideal iſt auch nicht das Schreckgeſpenſt der um jeden Preis ſeelenlos klimpernden oder fidelnden „Höheren Tochter“. Ihr Ideal iſt der verſtehende und miterlebende Kenner und Liebhaber, der ſchöne Typus aus alter Zeit, den wir gerade heute als Gegengewicht gegen den alles verſchlingenden und nichts verdauenden Konzert- und Radiobanauſen dringend nötig brauchen. Die heutige Muſikerziehung will in die Tiefe dringen und das Einfühlungsvermögen im Menſchen entwickeln und ſeine geſtaltenden Kräfte wecken. Damit bringt ſie ihn ein gut Stück weiter auf dem Wege zum wachen, ſinnenhaften Lebensgenuß. Sie gibt auch den in ihrer Technik Unvollkommenen tieferes Verſtändnis für die hohe Kunſt der Großen. So beglückt ſie den Einzelnen und dient der Allgemeinheit, denn ſie weckt die Reſonanz für das Wirken der reproduzierenden Künſtler und bereitet den Nährboden für eine künftige Hochblüte des Muſikſchaffens, auf die wir von Herzen hoffen.

Die Bayreuther Feſtſpiele 1934.

Von Wilhelm Matthes, Nürnberg.

Die Neuinſzenierung des Parſifal.

Der Abſchied von den hiſtoriſchen Dekorationen des Parſifal hat in der Geſchichte der Bayreuther Feſtſpiele ſeine beſondere Bedeutung. Prof. Alfred Roller aus Wien, dem der neue Entwurf der Bühnenbilder und Koſtüme zufiel, mußte einer ſolchen Aufgabe gegenüber von vornherein in einen gewiſſen Zwieſpalt geraten. Es galt, die Skepſis zu überwinden, die bei den altkonſervativen Bayreuther Kreiſen fraglos ebenſo groß war, wie die Zweifel, die dem ſiebzigjährigen Roller von ſeiten der jüngeren Generation entgegengebracht

wurden. Das offensichtliche Bestreben, zwischen Vergangenheit und Gegenwart eine mehr oder weniger neutrale Zone zu schaffen, blieb unverkennbar.

In Form und Farbe blieb Roller einem gediegenen Naturalismus treu. Die erste Waldlandschaft bietet den Umriß einer kleinen Idylle, die vor der Erhabenheit des Vorwurfes, wie sie in den Regiebemerkungen Wagners zum Ausdruck kommt, fast zurücktritt. Auch in den Wandeldekorationen sah Roller das Illusionäre der Sage mit weniger Leidenschaft, als einst im Jahre 1882 der Maler Paul Joukowsky, der die Ideen Richard Wagners mit seinen kühn umrissenen Höhenkurven und Tiefenwirkungen ins Fantastische steigerte.

Der Tempelentwurf Alfred Rollers ist ein Fragment. Nichts Symbolisches kommt hier zum Ausdruck, sondern man hat den Abschnitt eines durchaus konkreten Säulenmassives vor sich, dessen strenge Form mit dem weichen, indifferenten Farbenspiel der Beleuchtung das rein Stimmungsmäßige der sakralen Handlung überzeugend von sich gibt. In dieser meist stark verdunkelten Szene gewinnt das Blutrot der Rittermäntel, der Bahrtücher und Altardecken mit den rituellen Vorgängen allerdings eine fast allegorische Ausdeutung. Die Tiefenwirkung des Raumes mit ihrem unbegrenzten perspektivischen Ausblick ist zweifellos recht glücklich auf der Bühne zum Ausdruck gekommen. Dagegen gerät die starke horizontale Begrenzung nach oben mit dem Charakter des Musikalischen in zu fühlbaren Widerspruch. Das Prinzip der aufstrebenden Formgestaltung, der Linienverjüngungen, das sich in den hochgeführten Violinen, Holzbläsern und Chören zu erkennen gibt, ist in diesem beengten Säulenfragment nicht vorhanden. Die Vollendung der Illusion bleibt der Fantasie des Zuschauers überlassen.

Roller ging dem Problem, das Joukowsky mit den Mitteln seiner Zeit glücklich zu lösen wußte, aus dem Wege. Er machte aus dem Bild eine Studie, die aber in der Behandlung dieses Themas sicherlich keine neue Anregung gab und gewiß nichts Fortschrittliches bedeuten kann.

Man erwartet gerade in Bayreuth, daß mit jeder Neuinszenierung auch etwas Vorbildliches, aus dem Formempfinden unserer Zeit Gestaltetes geschaffen wird. Dieser Forderung wird die neue Darstellung der Zaubergartenszenen noch weniger gerecht. Die oft kritisierte Wirkung des Überladenen, die man der alten Fassung gegenüber erhob, wird hier mit anderen Mitteln erreicht. Bedauerlicherweise war die erste Aufführung trotz der immensen Vorarbeit von soviel störenden Nebenerscheinungen begleitet, daß die Absichten des Bühnenbildners und Spielleiters nicht immer voll erkennbar wurden. Dies trifft vor allem auf die Verwandlung des blühenden Zaubergartens in eine Öde zu, bei der es zu einigen peinlichen Verwechslungen kam. Die Konvention der anderen Bilder zwingt zu keiner besonderen Stellungnahme.

Die Organik, mit der Wagner aus dem Geiste der Musik und des Mythos die innere Spielleitung des Parsifal herauswachsen ließ, wurde durch Heinz Tietjen nach des Meisters eigenen rituellen Vorschriften streng gewahrt. Eine starke Verlebendigung der Szene erreichte Tietjens Spielleitung in den Blumenmädchenreigen, die durch die rhythmisch unterschiedlichen Massenbewegung gelöster körperlicher Linienführungen und irisierender Farbenspiele mit dem Melismatischen und der transparenten Akkordik der Partitur sehr glücklich in Zusammenklang gebracht wurden.

In diesen Szenen entwickelte auch wieder Richard Strauß am Pult seine spezifische Begabung für die feinsinnige Profilierung alles Kammermusikalischen und für die Entfaltung eines stark sinnlichen Klangreizes. Seine motivischen Konturen sind weicher, seine rhythmischen Durchführungen vielfach labiler, als einst, aber das Orchester entfaltet unter diesen virtuos registrierenden Händen einen unbegrenzten instrumentalen Farbenreichtum. Wohltuend war bei dieser Wiedergabe das Zurückgehen auf breitere Tempi, was vor allem den langen Erzählungen des 1. und 2. Aufzuges eine größere dramatische Eindringlichkeit verschaffte.

Eine darstellerische und gesangliche Leistung unverminderten Bayreuther Formates war abermals der Gurnemanz Ivar Andresens. Helge Roswaenge überzeugt als Parsifal

allein ſchon durch die Intelligenz ſeines Spiels, durch die Natürlichkeit ſeines geſtiſchen und mimiſchen Ausdrucks. Die ſeltene Ergiebigkeit ſeiner metalliſch ſtrahlenden Höhe und die hochentwickelte Kunſt ſeiner Lagenwechſel ließen die beträchtlichen Anforderungen dieſer Partie kaum fühlbar werden. Als Wagnerſänger wird Roswaenge rein ſtiliſtiſch freilich noch manches revidieren müſſen. Eine Stimme von ſeltener klanglicher Schönheit und ausgeglichener Vokaliſation, die auch gewichtiger dramatiſcher Akzente fähig iſt, wurde für die Kundry in dem hochdramatiſchen Sopran Martha Fuchs' gefunden. Daneben vollendete noch die ſtiliſtiſch ſicher geprägte Geſtalt des Klingsor durch Robert Burg und der von Herbert Janſſen mit viel Kultur und klanglichem Ausdrucksvermögen geſungene Amfortas die ſehr vorteilhaften Eindrücke dieſer Beſetzung. Die „Bühnenweihe“ dieſer Aufführungen wird ſchließlich immer wieder am meiſten beſtimmt durch die an der Kunſt vorbachiſcher Meiſter geſchulten Chöre, deren klare, durchſichtige Regiſtrierung auch für ſpätere Feſtſpieljahre das große Vermächtnis Hugo Rüdels bleiben wird.

Die Meiſterſinger von Nürnberg.

Am zweiten Abend ſtand die Perſönlichkeit Heinz Tietjens als Spielleiter entſcheidend im Vordergrunde. Dieſe Kunſt des Enſembleſpiels aus Wagnerſchen Geiſte bedeutet ſelbſt gegen die nachhaltigen Eindrücke früherer Feſtſpieljahre noch einen Fortſchritt. Heinz Tietjen hat mit umfaſſender Kleinarbeit und Beobachtungsgabe nicht nur als überlegener Praktiker, ſondern auch aus einer in allem verſpürbaren Liebe zum Werk den Charakter des Volksſtückes menſchlich ungemein nahe gebracht. Neben den plaſtiſch gemeißelten Zügen der Hauptfiguren umgab er dieſes heitere Spiel mit einer Fülle luſtiger Gloſſierungen, die den fein unterſtrichenen Humor und die ſtandesbewußte Behäbigkeit beſtimmter Motive ſehr glücklich hervorkehrt. Von dieſem Vorwurf kann auch heute noch jede andere deutſche Bühne lernen, denn hier iſt die Vereinigung der künſtleriſchen Elemente in Permanenz. Dieſes Spiel hat keine toten Punkte, keine Längen. Es beſitzt die Agogik der Partitur, die vielleicht nur der Spielleiter in den Fingerſpitzen haben kann, der, wie Tietjen, ſelbſt die Zäſuren, Atempauſen und temporellen Imponderabilien am Pulte geformt hat.

Man muß ſich einmal auf fränkiſchen Jahrmärkten getummelt haben oder man braucht nur einen Blick auf die graphiſchen Überlieferungen alter fränkiſcher Volksfeſte und -tänze zu werfen, um zu wiſſen, daß mit dieſer groß angelegten Feſtwieſe in der Tat eine Apotheoſe deutſchen Volkstums geſchaffen wurde, ſoweit die Mittel der Opernbühne dazu überhaupt ausreichen.

Die Meiſter gewinnen unter Tietjens Händen ihre beſondere, über das Traditionelle hinausgehende Phyſiognomie. Rudolf Bockelmanns Sachs iſt kein reſignierter, alternder Witwer, ſondern ein noch temperamentvoller Vierziger, deſſen Verkörperung eines ſtolz hervorgekehrten Ehrenbürgertums mit der geiſtigen Überlegenheit eine ſeltene, von aller Sentimentalität befreite Gefühlstiefe vereint. Der edle, heroiſche Timbre dieſes Baritons wird in ſeiner vorbildlichen Behandlung der Sprache und der muſikaliſchen Phraſe zur idealen Verſinnbildlichung dieſer männlich herben Willenskraft. Eine große Entwicklung hat ſeit den vorjährigen Feſtſpielen der Stolzing Max Lorenz' durchgemacht. Sein biegſamer Tenor hat an klanglicher Wärme und Rundung erheblich gewonnen und ſeine weſentlich geſteigerte muſikaliſche Unabhängigkeit gibt ſeiner ſehnigen, beweglichen Erſcheinung alle Freiheiten einer artgerechten Darſtellung fränkiſchen Junkertums.

Das Eigentümliche, Mädchenhafte, das den rein lyriſchen Stimmcharakter Maria Müllers kennzeichnet, kommt auch im Spiel dieſer Sängerin (als Eva) ſehr überzeugend zum Ausdruck. Eugen Fuchs als Beckmeſſer iſt im Grunde ſeiner Schreiberſeele dem jubilierenden Spott des Schuſterpoeten gegenüber mehr ein wehrloſer Träumer, als der ſpitzfindige Kritikaſter. Seine weiche lyriſche Baritonſtimme, die auch hier zuweilen ihre beträchtlichen Werte hervorkehrt, verbindet ſich mit der Eigenart dieſer Auffaſſung vortrefflich. Ein erhöhtes Format erhält die Partie des Pogner durch den tief dunklen, in allen Vokalen prächtig

aufleuchtenden Baß Joſef von Manowardas. Der ſonoren, unbegrenzten Tiefe gegenüber zeugt das ſtrahlende, hohe F, das er in ſeiner Anſprache hören läßt, von der lückenloſen Durchbildung dieſes umfangreichen Organs. Eine überaus liebenswürdige Note, ganz aus der Lyrik altfränkiſcher Volkspoeterei empfunden, verſchuf Martin Kremer mit viel ſtimmlicher Begabung und muſikaliſcher Beſchlagenheit dem David. Ruth Berglund, eine geſchäftige, etwas verbiſſene Magdalena, hat außerhalb ihrer tragfähigen, beweglichen Höhe mit einer ſtarken Neigung zum Tremolieren zu kämpfen.

Die Beſetzung der anderen Meiſterpartien mit Sängern, die teilweiſe in führender Stellung an großen und größten deutſchen Bühnen tätig ſind, und die Klangſchönheit der Chöre ſind die letzten Ergänzungen eines Geſamteindruckes, der die Bedeutung des Wortes „Bayreuth" auch heute noch zu einem unvergleichbaren Begriff macht.

Der Ring des Nibelungen.

Das Empfindlichſte, was dem Zuſchauer in dieſem Zyklus begegnen kann, iſt die Zerſtörung der Illuſion, zumal Wagner mit der Geſtaltung dieſes Mythos an ſich hohe Anforderungen an die Phantaſie und den guten Glauben ſeines Publikums ſtellte. Es gibt eine Reihe einſchneidender dramatiſcher Momente, die den Höhepunkt eines ganzen Szenenkomplexes bilden oder zu den Hauptfaktoren der dramaturgiſchen Logik gehören. Die meiſten Probleme dieſer Art ergeben ſich im Rheingold und Siegfried. Alberichs Goldraub, der Totſchlag Faſolts und Mimes, der Kampf mit dem Drachen, der Flug der Walküren, das alles wurde auch diesmal nur angedeutet oder der Gedankenfreiheit des Zuſchauers überlaſſen.

Das Ringen um die großen ſzeniſchen Probleme der Götterdämmerung verleitete Tietjen und den Bühnenbildner Emil Preetorius zu Verſuchen, die in der Geſtaltung der letzten Viſion als geſcheitert bezeichnet werden müſſen. Der Todesſprung Brünnhildens wurde geſtrichen. Das Drama endet mit einer Sintflut, deren Waſſermaſſen die ganze Bühne erfaſſen. An ſich eine hohe bühnentechniſche Leiſtung, deren rein viſuelle Wirkung etwa der Schlußſzene des Holländers zugute käme, hier aber von der Idee Wagners weit ablenkt. Es kann nicht der Standpunkt Bayreuths ſein, dieſe Dinge, zu denen ſchließlich noch die Regenbogenapotheoſe des Rheingold gehört, als unlösbar zu betrachten.

Fraglos hat dieſe teilweiſe Neuinſzenierung des Ringes auch bedeutſame Verbeſſerungen aufzuweiſen. In den gigantiſchen Urwald des Siegfried hat Preetorius einen Drachen hineingezaubert, der in der bisherigen Wagnerzoologie unſtreitig das vollendetſte Exemplar eines gelenkigen, wenn auch gutmütig dreinſchauenden Sauriers darſtellt. Eine großartige Illuſion der Szene wurde mit dem neuen Entwurf des Brünnhildenſteines erreicht. Dieſes Bild hat mit ſeiner ſcharflinigen Herausarbeitung des Tanns und Felſens und mit ſeinem weiten, erhabenen Fernblick auf die ſchöngeſchwungenen Kettungen eines mittleren Gebirgszuges eine faſt impreſſioniſtiſche Wirkung, deren weiches Farbenſpiel noch durch die vollendete dynamiſche Geſtaltung der Belichtung und der Wolkenzüge erhöht wird. Eine ebenſo glückliche maleriſche Erfaſſung der ſzeniſchen Abſicht wurde in der Götterdämmerung mit der waldigen Rheingegend zu Beginn des dritten Aktes geſchaffen. Eine Bühnenwirkung von wahrhaft grandioſem Ausmaß bringt am Schluſſe der Walküre die in gelben und roten Lichtgarben hochaufflammende Waberlohe.

In dieſem wechſelvollen Spiel innerer und äußerer Konflikte hat Heinz Tietjen die dramatiſchen Affekte überall ſtark und eindringlich herausgearbeitet. Nirgends entſteht eine Lücke. Die Charaktere ſtehen ſich in ſcharf geprägten Gegenſätzen gegenüber, ohne den Zuſammenhang einer natürlich entwickelten Enſemblekunſt zu verlieren. Franz Völkers Siegmund beſtimmt auch diesmal die letzten, noch ſteigerungsfähigen Eindrücke, die man in Bayreuth angeſichts eines ſo erleſenen Stimmaterials erwarten konnte. Dieſer Tenor behält von den exponierteſten Kraft- und Hochtönen bis zur vornehmſten Verjüngung eines rein lyriſchen Piano die unverminderte elaſtiſche Tragfähigkeit einer auf größte Sparſamkeit angelegten Atemführung und den ungebrochenen Glanz ſeines edelmetalliſchen Timbres. Daneben wird

auch die Sieglinde Maria Müllers mit der weichen Linienführung ihrer gesanglichen Motivik und echt weiblichen Geste eine der überzeugendsten Versinnbildlichungen Bayreuther Geistes. Max Lorenz beherrschte als Siegfried dank seiner glanzvollen, geschmeidigen Stimmmittel und seiner gelösten Darstellung das Format, das den großen Erfolg seines Stolzing bestimmte. Die moralischen Gewissenskonflikte Wotans bringt Rudolf Bockelmann in vollendeten Einklang mit der wilden Gier nach maßlosem Machtbesitz. Seine sichere, hart gefügte Anlage jeder Phrase, jedes Akzentes ist der unmittelbare Ausdruck dieses herrischen Willens. Frieda Leiders Brünnhilde verlor im Laufe dieser ersten Ringaufführung trotz ihrer beträchtlichen Stimmqualitäten an Geschlossenheit des gesanglichen Eindrucks und an dramatischer Spannkraft. Den Anforderungen derartiger Tonausmaße ist ihr Sopran in der Höhe wie auch in der Durchführung einer makellosen Intonation nicht gewachsen. Ähnliche Begrenzungen nach der Höhe und Tiefe wurden bei der Fricka und Erda Sigrid Onégins fühlbar, deren klanggesättigte Vokalisation freilich wieder in der weit ausgebauten Mittellage prächtig gefaßte Phrasen hören ließ.

Das Nibelungenpaar gewinnt von neuem durch Robert Burgs Alberich und Erich Zimmermanns Mime die schärfsten Umrisse eines hart gestoßenen Sprechgesangs und einer maliziös hervorgekehrten Neidsucht. Die dramatische Triebkraft der Rheingoldaufführung ging am stärksten von Fritz Wolfs intelligent durchgearbeitetem Loge aus. Die lyrische Seite dieses Vorspiels kam recht glücklich durch den Froh Martin Kremers und die Freia Käthe Heidersbachs zum Ausdruck, deren stimmliche Vorzüge und darstellerische Verlebendigung dieser oft vernachlässigten Partien auf das Niveau der Vorstellung ebensoviel Einfluß hatte wie die Besetzung der Riesen mit den klanggesättigten Bässen Ivar Andresens und Josef von Manowardas. Für den Donner und Gunther stand ein Bariton vom Format und Wert des Jaro Prohaska zu Gebote. Für die Erda und Gutrune wurden in Carin Carlsson und Kirsten Flagstad zwei Sängerinnen von umfangreichen und kultivierten Stimmitteln gefunden.

Die Dirigentenfrage

wird auch für die Bayreuther Festspiele der nächsten Jahre im Vordergrund des Interesses stehen. Karl Elmendorff, dem wieder die Meistersinger und die vier Abende des Ringes zufielen, hat damit für Bayreuth eine übergeordnete Rolle gewonnen, der seine Individualität als Dirigent nicht in dem Maße entspricht. Elmendorff liebt die kräftigen, stabilen Register. Er arbeitet in der Durchführung alles Motivischen sehr plastisch und ist vor allem für das musikalische a fresco begabt. Kammermusikalische Kleinformen, die auch die Ringmusik in Fülle bietet, verlieren unter seinem robusten Temperament an architektonischer Klarheit. Mehr noch als der Hang zu gelegentlichen Übertreibungen der Zeitmaße reißt aus der organischen Anlage die Vorliebe für äußerst gedehnte Tempi, wie sie z. B. das Vorspiel zum dritten Meistersingerakt oder die ersten Verwandlungsmusiken der Götterdämmerung mit sich brachten.

Das große Aktivum Bayreuths ist der Besitz eines unvergleichbaren Solopersonals und eines alterfahrenen Stabes musikalischer Mitarbeiter, an dessen Spitze Prof. Hugo Rüdel und Prof. Karl Kittel noch immer die maßgebenden Persönlichkeiten für die Wahrung eines unverbildeten Bayreuther Stiles sind.

Man hat die Überzeugung nach den Erfahrungen dieses Sommers, daß sich auch Heinz Tietjen und Emil Preetorius den Absichten Wagners mit der inneren und äußeren Neuformung der Szene wesentlich genähert haben. Proportional hierzu sollte eine noch befriedigendere Lösung in der Dirigentenfrage gefunden werden. Es besteht wohl kein Zweifel, daß die Meistersingermusik dem Temperament Richard Strauß' näher liegt als das Sakrale des Parsifal. Wir hoffen, ihn im nächsten Festspieljahr dort oben als Dirigenten des Lohengrin begrüßen zu können. Es wird aber auch unumgänglich sein, künftig innerhalb eines Zyklus noch eine dritte Persönlichkeit von überragender Bedeutung als Dirigenten in Betracht zu ziehen.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Altenburg.

Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler". Daß der Juli, sonst ein an großen musikalischen Ereignissen unergiebiger Monat, diesmal nicht ohne einen sogar sehr tiefen Eindruck vorüberging, verdankte man dem Rundfunk. Es ist rückhaltlos anzuerkennen, daß man sich allen Widerständen und Bedenken zum Trotz entschloß, das neue Werk Hindemiths noch im Sommer zu bringen. Da Theater und Konzertinstitute in dieser Zeit geschlossen sind, ist allein durch den Rundfunk die Möglichkeit gegeben, bedeutende Werke zeitgenössischer Komponisten zu hören. Sendungen dieser Art werden deshalb vor allem bei der Jugend stets ihre Liebhaber finden, wenn sie nicht allzuhäufig angesetzt werden. Es freut uns, feststellen zu können, daß der Leipziger Sender während der letzten Zeit gut in diesem Sinne gearbeitet hat. Diese sommerlichen Sendungen zeitgenössischer Werke haben aber noch aus einem anderen Grunde ihre Berechtigung: Im Winter hebt durch die Fülle der musikalischen Ereignisse nur allzuoft ein Eindruck den anderen auf. Im Sommer dagegen liegen zwischen den einzelnen Eindrücken viel größere Zwischenräume, die den inneren Nachhall aufnehmen und zur Besinnung dienen können. Beides haben aber moderne Werke meist doppelt nötig, die mehr isolierte Stellung des einzelnen Werkes trifft den Hörer oft aufnahmefähiger an als im Winter, was dem Werk nur zugute kommt. Handelt es sich nun gar um eine Schöpfung, von welcher der Zauber des Außergewöhnlichen ausgeht wie bei Hindemiths Sinfonie, dann bleiben solche Ereignisse unvergeßlich.

Wir sind in Leipzig in den letzten Jahren nicht sehr gut mit dem Schaffen Hindemiths auf dem Laufenden gehalten worden, vor allem kennen wir sein Oratorium nicht. Allzusehr haften uns daher noch im Gedächtnis die Eindrücke rein motorischen Lärms, frecher Parodie oder üblerer Dinge, mit denen wir uns in früheren Werken nicht befreunden konnten und die ihren Schöpfer oft als fragwürdigen Vertreter einer fragwürdigen Strömung erscheinen ließen. Und jetzt stellt uns der gleiche Komponist ein Werk hin, das durch seelischen Reichtum und zwingende Gewalt des Ausdrucks derart hinreißt, daß es sich auf Anhieb als großes Kunstwerk ausweist. In überzeugender Klarheit tritt uns hier entgegen, was wir von der Kunst der Gegenwart dargestellt wünschen: Der ewige Gehalt des deutschen Volkstums in der Sprache unserer Zeit. In diesem Werk ist eine Verbindung von Ausdruckselementen vollzogen, die gerade der Jugend heute besonders liegt: Größte Innerlichkeit und härtester Realismus. In dieser Beziehung ist der erschütternde Seelenkampf des dritten Satzes die schönste Erfüllung einer Sehnsucht, die durch die Besten der völkisch gesinnten Jugend lange Zeit gegangen ist, ohne befriedigt zu werden. Daß gerade Hindemith, neben Schönberg der Hauptheld eines von Fremdrassigen entfesselten Nachkriegs-Tohuwabohus in der deutschen Musik, der Erfüller einer solchen Sehnsucht werden muß, mutet allerdings beinahe grotesk an. Hindemiths enge Zugehörigkeit zur deutschen Musik wird aber auch durch den zweiten Satz der Grünewald-Sinfonie außer Frage gestellt; die Musik dieser „Grablegung" ist eine derart ins Innerste greifende, doch auch von Tönen des Trostes durchzogene verhaltene Klage, daß man sich erstaunt fragt: Hat Hindemith diese beste Seite seines Seelenlebens künstlich unterdrückt? Hat er gewartet, bis sie sich wirklich ausprägte und in reifen Kunstwerken sichtbar werden konnte? War die Fratzenmusik früherer Jahre nötig, damit der eigentliche Hindemith jetzt um so klarer zutage tritt? Man hielt es zunächst für einen schlechten Scherz, daß Hindemith ausgerechnet den urgotischen Meister des Isenheimer Altars zum Helden eines Bühnenwerkes machen wollte. Jetzt kann aber gar kein Zweifel bestehen, daß hier eine über die Jahrhunderte reichende seelische Verwandtschaft vorliegt, die auf gleicher rassischer und volkstumsmäßiger Grundlage beruht. Innerlichkeit und Realismus haben beide gemeinsam, dazu architektonische Begabung und einen Sinn für Farbwirkung, der im ersten Satz der Mathis-Sinfonie einen berückenden Klangzauber erstehen läßt; nicht einen Augenblick wirkt dieser als leere Spielerei. Man fragt

auch gar nicht darnach, ob sich Hindemith etwas mehr oder weniger von der Tonalität entfernt; es steht eine bezwingende Kraft hinter dem Ganzen, dadurch erhalten alle angewandten Mittel der Darstellung ihre Berechtigung.

Mit dieser Sinfonie hat uns Hindemith selbst einen Maßstab gegeben, nach dem er in Zukunft gemessen wird. Es ist ein hoher Maßstab. Seiner Natur entsprechend wird er uns sicher noch manche Überraschungen bereiten; wir werden willig mitgehen, für Parodie um ihrer selbst willen oder ein Herabsteigen in seelische Niederungen würden wir nach diesem Werk allerdings kein Verständnis mehr haben. Auch halte sich Hindemith an Menschen gleichen Volkstums, denen die Welt der Mathis-Sinfonie auch wirklich offen steht. Im anderen Falle setzt er seine Schöpfungen der Gefahr aus, mißverstanden zu werden; man kann sich z. B. recht gut vorstellen, was für einen fanatischen Radau ein Klemperer aus dem letzten Satz machen würde. Ein Komponist geht auch seiner Umwelt gegenüber Verpflichtungen ein, wenn er ein Werk herausstellt, das seinen tragenden Gehalt aus den ewigen Kräften des deutschen Volkstums zieht. Hindemith gilt uns in Zukunft als deutscher Künstler im besten Sinne des Wortes; er ist selbst schuld daran, wenn wir auf ihn die größten Hoffnungen setzen, die nicht enttäuscht sein wollen.

Höller: Hymnen für Orchester. Dem Werk Hindemiths gingen Höllers Hymnen voraus; wir freuen uns, daß wir kurz nach dem Wiesbadener Tonkünstlerfest dieses ebenfalls schwerwiegende Werk kennen lernen konnten. Die Tonsprache ist bei aller vielfältigen Ausnutzung des Orchesters herber; die drängenden und sich überschneidenden Linien enthüllen erst nach mehrmaligem Hören ihren wahren Sinn. Unmittelbar packen die mächtige Anrufung des Heiligen Geistes am Anfang und der hymnische Schluß. Zwischen diesen beiden Punkten kommen aber die verschiedensten Sphären eines reichen Innenlebens zu Wort bis zur geheimsten Zwiesprache der Seele mit sich selbst. Wirkt auch noch nicht alles gleichmäßig gelungen, der Eindruck, daß es sich bei Höller um eine hochbegabte Persönlichkeit handelt, ist unverkennbar. Ganz ausgesprochen kommt bei ihm jene mystische Grundhältung zum Durchbruch, die von Meister Eckhart bis zu Bruckner und Reger ein immer wiederkehrendes Kennzeichen im Glaubensleben des deutschen Volkstums gewesen ist. Das fällt uns bei Höller zunächst am meisten auf, ohne daß wir ihn durch diese Feststellung etwa einseitig festlegen wollen. Nur zu oft ist mit dieser mystischen Haltung eine ausgeprägte Weltfreudigkeit verbunden, und es sollte uns gar nicht wundern, wenn Höller uns eines Tages auch mit Werken überrascht, die in diesem Sinne geartet sind.

GMD Weisbach hatte sich der Werke in intensivster Probenarbeit mit der größten Liebe angenommen; es kam dadurch eine Aufführung zustande, die, auch dank des glänzend mitgehenden Orchesters, den Charakter des Festlichen und Außergewöhnlichen annahm. Ich hörte mir das Werk vorsichtshalber im Senderaum selbst an; wie mir versichert wurde, war auch die Funkwirkung beider Werke recht gut.

Diese Sendung machte uns noch einmal klar, was für einen großen Gewinn die Tätigkeit von GMD Weisbach für das Leipziger Musikleben bedeutet; wir können es uns ohne diesen vielseitigen Musiker gar nicht mehr vorstellen. Viele Musikfreunde, die seit dem Weggang Furtwänglers dem Leipziger Konzertleben gegenüber ein Gefühl der Leere nicht loswerden konnten, haben durch seine aufbauende und von wirklichem Idealismus getragene Arbeit neue Zuversicht gewonnen. Vor allem möchten wir die Bruckneraufführungen nicht mehr missen; sie sind allen Beteiligten Quellen tiefster Erlebnisse geworden. In der eigentlichen Rundfunkmusik sind drei verheißungsvolle Ansätze festzustellen: Die Pflege der Sendeoper, die Einrichtung regelmäßiger Kammerorchesterkonzerte und die starke Betonung des wertvollen zeitgenössischen Schaffens. Wir sind überzeugt, daß alle diese Entwicklungslinien tatkräftig weiter gefördert werden und sehen der kommenden Arbeit mit Spannung entgegen. Zu wünschen ist allerdings, daß ihm und dem Sinfonieorchester nach wie vor gewisse Möglichkeiten im Rahmen des öffentlichen Konzertlebens gegeben werden. Das Musizieren vor der unbegrenzten unsichtbaren Gemeinde des Rundfunks ist gewiß eine schöne Sache, doch braucht ein Rund-

funkdirigent und vor allem ein Rundfunkorcheſter von Zeit zu Zeit den unmittelbaren Kontakt mit der ſichtbaren Gemeinde des Konzertſaales, das verleiht Schwungkraft auch wieder für die Sendungen. Das Leipziger Muſikleben iſt aufnahmefähig genug, um zwei Konzertreihen mit zwei Dirigenten vertragen zu können. Der Gewandhausdirigent wie der Generalmuſikdirektor des Rundfunks ſind jetzt in Leipzig anſäſſig, das iſt gegen früher ein ſehr großer Fortſchritt. Sie werden ſicher auch immer mehr Fuß faſſen und im gemeinſamen Dienſt an der deutſchen Kultur viele ſchöne Leiſtungen vollbringen, denen der Widerhall bei den Leipziger Muſikfreunden nicht fehlen wird.

Serenaden im Graſſimuſeum. Großen Zuſpruch fanden die im Juni und Juli ſtattfindenden Freiluftſerenaden im Hofe des Neuen Graſſimuſeums, die von der Kulturpolitiſchen Abteilung der NSDAP veranſtaltet wurden. Wir erinnern uns noch der gar nicht lange zurückliegenden Zeit, da man in Leipzig Aufführungen von Haydnſchen Sinfonien, Mozartſcher Serenadenmuſik und Tänzen der Barockſuite mit der Laterne zuſammenſuchen mußte. Durch dieſe Serenaden gehören ſie jetzt zu den regelmäßigen Erſcheinungen des Muſiklebens. Im Programm beruht allerdings auch vorläufig der Hauptwert dieſer Veranſtaltungen. Das Orcheſter der Kulturpolitiſchen Abteilung muß ſich ſeine Exiſtenz in der Hauptſache durch Unterhaltungsmuſik ſichern, was ſich natürlich nicht in allen Fällen günſtig auf die Wiedergabe hochkünſtleriſcher Werke auswirkt; die dritte Serenade z. B. wurde durch die Horniſten geradezu verdorben. Der Leiter des Orcheſters Hanns Ludwig Kormann iſt auch kein eigentlich mitreißender Dirigent, deshalb ſtehen neben gelungenen Leiſtungen wie der Wiedergabe der Idomeneo-Ballettmuſik oder einer Roſetti-Sinfonie minder gelungene. Miſſen möchten wir dieſe Serenaden, die u. a. die Bekanntſchaft mit Reinhard Keiſer und Henry Purcell vermittelten, keinesfalls mehr, und ſind ſie erſt in das Gohliſer Schlößchen verlegt, werden ſie an Zugkraft ſicher noch gewinnen. Vielleicht empfiehlt es ſich, in Zukunft auch der eigentlichen Bläſerſerenade geſteigerte Aufmerkſamkeit zuzuwenden.

Die letze Serenade war vorwiegend als Chorſerenade ausgeſtaltet. Der Madrigalkreis Leipziger Studenten und die Univerſitätskantorei ſangen unter Friedrich Rabenſchlag meiſt deutſche und italieniſche Chorlieder der Renaiſſance und des beginnenden Barock, wobei das Lied eines unbekannten Verfaſſers „Lieblich ergrünen ſo Auen als Felder“ beſonders auffiel. Die zwei letzten Konzerte dieſes Chores, die außerordentlich feſſelnde Programme deutſcher Barockmuſik aufwieſen, konnte ich wegen anderweitiger Inanſpruchnahme leider nicht beſuchen; ſie wurden mir aber als im großen Ganzen gut gelungen geſchildert. In der Serenade konnte ich mich aber ſelbſt von dem Hochſtand des Chores überzeugen, dem bei dem Freiluftmuſizieren nur eine größere Stärke zu wünſchen geweſen wäre. Es iſt ſicher nicht leicht, mit einem Chor, der doch ziemlichem Beſtandwechſel unterworfen iſt, eine ſolche Geſangskultur zu erhalten. Er ſang manchmal faſt zu kultiviert; bei dem zweiten Chor von Gaſtoldi z. B. kann man ruhig dem Temperament der Sänger die Zügel etwas ſchießen laſſen, dann kommt auch ein friſcherer Chorklang zuſtande. Kammermuſik von Bach und Händel wirkte als angenehmer Kontraſt. Unſer tüchtiger Cembalomeiſter Friedrich Högner hatte ſich mit Franz Waloſzczyk (Flöte), Hermann Wilke (Violine) und Richard Falb (Violoncello) zu einem ſauberen Muſizieren zuſammengetan.

Daß die Kulturpolitiſche Abteilung mit ihrer Aufbauarbeit Verſtändnis findet, beweiſt der zahlreiche Beſuch der Serenaden. Dieſe Aufbauarbeit geht erſichtlich darauf hinaus, das Heimatbedingte und Bodenſtändige in unſerem Muſikleben beſonders zu fördern. So hat ſie ſich u. a. der Sicherung der noch von Bach geſpielten Hildebrand-Orgel in Störmthal, einem Dorfe ſüdlich von Leipzig, angenommen. An den verſchiedenſten Stellen unſeres Muſiklebens wird gearbeitet, um Neues zu ſchaffen, die Zeiten des Rückgangs ſind vorüber. Seinen äußeren Ausdruck hat der Geiſt der neuen Zeit in dem Kulturamt der Stadt gefunden, das dem kulturpolitiſchen Referenten der NSDAP, Stadtrat Hauptmann, unterſteht. Dieſer hat mit der autoritären Führung des Leipziger Muſiklebens allerdings auch eine Verantwortung übernommen, wie ſie kulturell vorher wohl noch niemand in Leipzig innegehabt hat. Da er

aber das Beste will, wird er mit den richtigen Helfern schon das Richtige zu finden wissen. Man kann über die Leipziger Bevölkerung denken, wie man will: musikliebend ist sie, hochmusikalische Menschen finden sich hier in schweren Mengen; es kommt nur darauf an, sie geschickt zu erfassen und erstklassig ausgeführte Musik aller Art in der richtigen Form an sie heranzubringen.

Landeskonservatorium. Zu einer Gedächtnisfeier für Stephan Krehl hatte das Landeskonservatorium anläßlich des 10. Todestages seines früheren Lehrers und Direktors eingeladen. Sie erhielt ihr Gepräge in erster Linie durch die Gedächtnisrede von Geheimrat Richard Schmidt. Der verdiente Rechtslehrer unserer Universität konnte aus dem Erinnerungsbestand einer jahrzehntelangen Freundschaft mit dem Verewigten schöpfen; er entwarf deshalb ein Charakterbild, das durch zahllose persönliche Züge belebt wurde. Nachdenklich stimmte vor allem die Schilderung, unter welch ungesicherten Verhältnissen trotz aller scheinbaren Blüte das Institut in den ersten Nachkriegsjahren zu leiden hatte. Diese Betrachtungen haben ja bedauerlicherweise nicht nur historischen Wert; es bleibt aber die Hoffnung, daß der kulturelle Aufbau — vielleicht im Zuge der kommenden Reichsreform — der größten mitteldeutschen Musikhochschule jene gesunde staatliche Basis schafft, ohne die auf die Dauer ein fruchtbares Arbeiten wohl kaum möglich ist.

Von Krehls Kompositionen hörte man in dieser Gedächtnisfeier leider nur das hochpoetische Vorspiel zu „Hanneles Himmelfahrt“, das vom Institutsorchester unter Walter Davisson sauber, wenn auch ohne wirklich zusammenfassende Kraft gespielt wurde. Läßt es sich nicht ermöglichen, im nächsten Winter einmal einen gut zusammengestellten Ausschnitt aus Krehls Schaffen zu geben? Das Landeskonservatorium hat unter seinen früheren Lehrern so viel schöpferisch wertvolle Kräfte gehabt, daß man die Pflege dieser reichen Schätze stets als Ehrenpflicht betrachten sollte.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Der Sommer bringt in Köln, der Metropole der Provinz der Chorvereine meist Jubiläumsfeiern in Fülle: so beging die Klettenberger Liedertafel mit ihrem Dirigenten L. J. Kauffmann unter Heranziehung der Dürener Chöre ihr 25. Stiftungsfest; der Kölner Liederkranz unter Musikdir. Peter Haas gab auf der Rheinterrasse ein Sängerfest, der Kölner Männergesangverein, der nach besonderer Abmachung bis auf weiteres seinen Chormeister Richard Trunk behalten wird, feierte sein Sommerfest einmal durch einen Ausflug zum Rheinhotel Dreesen, dem Lieblingsaufenthalt Adolf Hitlers, wo dieser vor einem Jahr sich so begeistert über die Leistungen des Vereins aussprach und dessen Saar-Reise anregte, dann aber auch durch ein Fest im Freien im Zoologischen Garten mit erlesenen Vorträgen. Anstelle Trunks trat als neuer Gauchormeister des Rheinischen Sängerbundes Dr. Ferdinand Collignon in Koblenz, ein Schüler des Bonner Musikhistorikers Schiedermair und erfahrener Chorleiter. Die Hochschule für Musik ließ in drei Abschlußkonzerten herangereifte Meisterschüler Zeugnis ihres Könnens ablegen. Man erlebte konzertfertige Leistungen in Konzertwerken und Arien von Bach, Mozart, Beethoven, Dvorak, Richard Strauß u. a., wobei sich insbesondere hervortaten die aus der Klasse Bram Elderings hervorgegangenen Geiger Hermann Baron, August Kreuter, Oskar Lefers, J. E. Kiskemper, Fritz Dettenborn, die von Eduard Erdmann und Peter Dahm geschulten Pianisten Savo Savoff, Otto Maier, Erwin Bischoff, Joe Hoffmann und Rudolf Hartmann, die von Maria Philippi und Gertrud Förstel zur Konzertreife gebrachten Sänger und Sängerinnen Helmut Bökemeier, Lisa Kessemeier, Helma Hellmich, Liselotte Enk, der von Hühnerfürst herangezogene Fagottist Emil Schamberg, der von Gloger unterwiesene Klarinettist Walter Krausnick und die aus der Kompositionsklasse Philipp Jarnachs stammenden A. Jenny (mit einem klangvollen „Kyrie“) und A. Schäfer (mit Liedern für Gesang, Geige, Klarinette und Klavier). Als Begleitdiri-

genten walteten mit voller Überlegenheit ihres Amtes an der Spitze des Anſtaltsorcheſters Guſtav Claſſens und an der des Chors und Orcheſters Richard Trunk, ebenſo wie kurz vorher Prof. Ehrenberg ſeine Neubearbeitung der Mozartſchen „Zaide“ mit den Angehörigen der Hochſchule zur höchſt wirkungsvollen Wiedergabe hatte gelangen laſſen. Trunks Abſchied von Köln wurde zu einem beſonderen Ereignis: dem Scheidenden gaben die Spitzen der Gauleitung, der Stadtverwaltung wie der Parteipreſſe das Geleit, und ein wertvoller Originalſtich Dürers, die „Huldigung der Muſik“ darſtellend, wurde ihm als Gedenkgabe überreicht. Die beſten Wünſche aller begleiteten ihn an ſeinen neuen Wirkungsort als Präſident der Münchener Akademie der Tonkunſt. Als Gäſte kamen nach Köln auch die Mitglieder der Leibſtandarte des Führers unter ihrem Dirigenten Hermann Müller-John, deren muſikaliſche Darbietungen von hohem Können und gediegenſter muſikaliſcher Kultur zeugten. Im Reichsſender Köln vollzog ſich ein Wechſel in der oberſten Leitung: an die Stelle des Intendanten Dr. Glasmeier trat der bisherige Hamburger Sendeleiter Hartſeil, der ſich raſch durch zielbewußte und künſtleriſch ernſte Anordnungen die Sympathie und das Vertrauen ſeiner Angeſtellten wie ſeiner Hörer erwarb. Zu den Preisträgern des Wettbewerbs der beſten Rundfunkſprecher redete Reichsſendeleiter Hadamovſky und legte deutlich den Gegenſatz von Preſſe und Funk dar, ebenſo wie er in Düſſeldorf vor der NSDAP die Neuordnung der Funkfachabteilungen aus 15 in 4 erläuterte, die nunmehr heißen ſollen: Unterhaltung, Zeitfunk, Kunſt und Weltanſchauung. Aus dem Programm: Die Kölner Violen-Vereinigung unter dem Geiger Kunkel, die Wiedergabe von Regers Streichtrio op. 77a, des Weberſchen Turandotvorſpiels und Harfenſoli von Weſſel, die Schallplattenſerie „Es war einmal“ von Kalthoff, dem Leiter der einſchlägigen Abteilung des Rundfunks, endlich der Verſuch, Muſſorgſkys „Bilder einer Ausſtellung“ durch verbindende Worte (von Goswin O. Gath) dem Hörer näherzubringen. Bochum bot anläßlich der „Deutſchen Woche“ und „Braunen Meſſe“ ein Sonderkonzert des Städt. Orcheſters mit Werken von Vivaldi, Mozart, Beethoven, Haydn, Wagner unter Reichwein unter Mitwirkung der Sänger Ewald Kaldeweier und Loni Geiſtfeld. In Duisburg erlebte man einen Tanzabend des nach Frankfurt ſich verabſchiedenden Tanzmeiſter Walter Junk und Urſel Weismann, die nach Dortmund gehen wird, weiter Milewa Avrams und Eugen Poranſkys, der die Leitung der Stuttgarter Tanzſchule übernehmen wird. Unter Joells muſikaliſcher Leitung ſah man vorzügliche ſoliſtiſche Leiſtungen vor einem ausverkauften Hauſe, das den ſcheidenden Künſtlern lebhafte Huldigungen bereitete. Die Theatergemeinſchaft Duisburg und Bochum iſt nunmehr verlängert worden. Sie beſtand nun ſchon 13 Jahre und wird vorläufig auf weitere 2 Jahre fortgeſetzt werden. In Frankfurt erſchien Pfitzners „Paleſtrina“ in einer umfaſſenden Neugeſtaltung unter Dr. Wälterlins ſzeniſcher und Wetzelsbergers muſikaliſcher Leitung, welche die bisherige, vom Komponiſten mißbilligte Einteilung des Konzilaktes in drei Abſchnitte wieder aufgab und auch Striche wieder aufmachte. In Krefeld hörte man Gerſters „Madame Liſelotte“ unter Söllners Direktion mit beſtem Eindruck. In Münſter bot die Studentenſchaft unter der Deviſe „Werbung für den deutſchen Geiſt“ Bachs „Muſikaliſches Opfer“ in der Bearbeitung von Dr. Beſſeler-Heidelberg als ſtarkes Erlebnis. In Solingen gab der Weſtdeutſche Chorverband ſein 2. Verbandsfeſt mit zwei Chorabenden, aus deren überreicher Vortragsfolge ſich doch eine Reihe, die Ziele der neuen Zeit geſtaltender Einzelwerke abhoben.

* * *

RICHARD WAGNER ſtellt in „Deutſche Kunſt und Deutſche Politik“ den Satz auf: „Die franzöſiſche Civiliſation ſei ohne das Volk, die deutſche Kunſt ohne die Fürſten entſtanden; die erſtere könne zu keiner gemütlichen Tiefe gelangen, weil ſie das Volk nur überkleide, nicht aber ihm in das Herz dringe; der zweiten gebräche es dagegen an Macht und adeliger Vollendung, weil ſie die Höfe der Fürſten noch nicht erreichen und die Herzen der Herrſcher dem deutſchen Geiſt noch nicht erſchließen konnte“.

MUSIK IM RUNDFUNK

Die Bayreuther Übertragung des „Ring des Nibelungen".

Von Wolfgang v. Bartels, München.

Im Sinne des Wortes: Wahrste Sendung an die gesamte Kulturwelt. Im Geist durch die Tat. Denn neben vielen europäischen Sendern übernahm auch Übersee die kostbare Gabe. Mit dieser Sendung wurde eine deutsche Werkleistung vollbracht, auf die nicht nur Bayreuth und alle seine Helfer stolz sein können. Daß diese Tat auch dem Auslande von deutscher Kunst künden konnte, ist mit das Verdienst auch des deutschen Rundfunks und seiner technisch makellosen Spitzenleistung. Wir haben diese Großsendung vom rein funkischen Standpunkt aus zu würdigen. Diese Würdigung teilt sich zwanglos in die beiden Abschnitte: das Hörbild der Übertragung selbst und das Auffüllungsexperiment der durch die Bayreuther Tradition notwendigen (einstündigen) Pausen.

Das Hörbild: Da ist an erster Stelle das Orchester zu nennen. Es klingt — ohne naheliegenden Vergleich zum Bayerischen Staatstheaterorchester ziehen zu wollen — auffallend rund und weich; erstaunlich in der Klangfülle. Dabei von filigranartiger Durchsichtigkeit in der Stimmführung, ohne daß jedoch die große Linie verloren geht. Ein Wunder bleibt, wieso es möglich, aus einzelnen gewählten Künstlern einen derartig homogen geschliffenen Klangkörper zur absoluten Einheit zusammenzuschweißen. Funkisch klangen hervorragend die Bässe, Hörner und Pauken, bekanntlich sonst mehr als notwendig Sorgenkinder der Funktonmeister! Auffallend die klassisch fließenden Tempi Karl Elmendorffs, der dramatisch vorwärtszutreiben versteht. Die letzte, an Wagners Philosophie rührende Tiefe wird nicht immer erreicht (Wotanszenen!). Elmendorff „begleitet" dann mehr, als er „deutet".

Solist in Bayreuth sein zu dürfen, ist eine Ehre. Und verpflichtet zur Hergabe höchsten Könnens. Was Wunder also, daß auch übers Mikrophon die solistischen Leistungen — was phänomenales Stimmaterial und überzeugendes Ausdrucksfluidum betrifft — fast durchwegs von höchster Kultur getragen waren. Ein Beispiel: Völckers wunderbarer Siegmund; seine echte, dabei doch zarte Leidenschaft; wahres Empfinden und die herrliche Stimme. Dann der dämonische Alberich Burgs, die Sieglinde Maria Müllers, die Brünnhilde Frieda Leiders, der Waldvogel Käthe Heidersbachs. Wir müssen uns bescheiden, nur einige Namen aus der Fülle kostbarer Stimmen zu nennen. Funkisch wiederum verstand man jedes Wort. Auch ohne Textbuch wird jeder einigermaßen aufmerksame Funkhörer imstande gewesen sein, der Handlung folgen zu können. Vielleicht sogar mehr, als wenn er im Zuschauerraum gesessen wäre! Denn die Mikrophone waren äußerst geschickt und günstig aufgestellt worden. Was das tatsächliche Hörbild anbelangt, so ist zu dokumentieren, daß die Funkplastik der Handlung durch die farbig illustrierende, leitmotivische Führung ins Ungemessene gehoben wurde. Die Phantasie des Funkhörers konnte sich voll entfalten, zauberte phantastische (Bühnen-) Bilder vor das geistige Auge: eine irreal anmutende Realität der Geschehnisse zwang den Funkhörer in den Bann. Zusammenfassend: Nicht nur der eingeschworene Liebhaber und Verehrer der Kunst Wagners wird übers Mikrophon Erfüllung seiner Wunschträume finden. Wichtig zu konstatieren ist, daß diese Kolossalübertragung weiteste Kreise neu an das Werk Wagners heranführte und — wenn auch noch nicht Verständnis —, so doch Interesse zu wekken imstande ist. Diesem Interesse wird dann die Liebe zu Wagner folgen! Damit ist der eine Zweck solcher Übertragungen in hohem Maße erfüllt.

Noch Eines aber ist bemerkenswert: Das Ruhemoment in den Hörfolgen ist wieder einmal positiv bewiesen worden. Der Funkhörer stellt sich für Stunden auf den Genuß einer bestimmten Sendung ein, wird nicht abgelenkt. Für die Sender ergibt sich also von neuem die wertvolle Tatsache, daß man sehr wohl, auch zeitlich große Werke zu senden vermag, ohne befürchten zu müssen, daß Langeweile nervös abschaltet!! Weil breite Hörerschichten schnell und abwechslungsreich bedient zu werden gewohnt waren!

Damit kommen wir auf die wichtige, nicht zu unterschätzende Frage: Was soll mit und in den Pausen geschehen? Wir glauben mit der Reichssendeleitung im Ergebnis einig zu sein: daß das Auffüllen der Pausen mit ernstester Musik nicht am Platze war. Der Funkhörer steht nach jedem Aktschlusse noch vollständig unter dem Eindruck der musikdramatischen Gedankenwelt Wagners. Wenige unter den Millionen Funkhörern werden sich sofort auf die gänzlich anders gelagerten Tonwelten Beethovens oder Schuberts haben umstellen können. Vor allem — und das ist wiederum wichtig, voranzustellen — wenn diese Welten so vollendet zwingend und packend zugleich geboten wurden, wie es durch das Spiel Elly Neys geschah. (Denselben Eindruck vermittelte das von Köln aus gesendete Forellenquintett Schuberts.) Es ergab sich also das Paradoxon: Die künstlerische Werkvollendung Wagners vertrug sich nicht mit der künstlerischen Werkvollendung der Tonwelten Beethovens und Schuberts. Die Reichssendeleitung wird also gut daran tun, bei zukünftiger Auffüllung der Pausen entweder Funkstille oder aber das Wort — sei es dichterisch oder politisch oder lediglich als Nachricht geprägt — walten zu lassen. Denn das Wort neutralisiert, gibt wiederum ausruhende Erholung, geistige Erfrischung dazu. Die Mehrzahl der Funkhörer wird Musik jeder Art in den Pausen unbedingt störend empfunden haben.

Wenn wir das Pausenexperiment so eingehend in die Diskussion und Würdigung der Gesamtübertragung einbezogen haben, so deswegen, weil diese Frage für die künstlerische Gesamtgestaltung dieser Art von Großsendungen von nicht zu umgehender, bedeutungsvoller Wichtigkeit ist, soll deren, auch kulturell wirksames Ergebnis restlos befriedigen. Und die „Ring“-übertragung aus Bayreuth war in Gänze so einzigartig geglückt, war in der technischen Funkleistung solch Meisterstück, daß für die Zukunft auch das „Nebenbei“ der Pausenauffüllung nicht experimentierendes Problem bleiben soll, sondern zielbewußt in die Gesamtwirkung eingebaut werden muß.

Die Bildung fester Sendeopernverbände am deutschen Rundfunk.

Von Horst Büttner, Altenburg.

Die Tatsache, daß durch zielbewußte Pflege der Sendeoper dem Rundfunk große Wirkungsmöglichkeiten eröffnet werden können, ist ebenso einleuchtend wie die Feststellung, daß der heutige Stand der Sendeoper im deutschen Rundfunk unbefriedigend ist. Einigermaßen planmäßig scheint nur der Reichssender München zu arbeiten, doch entfernt er sich auch nicht allzuweit vom gängigen Werkbestand der Bühnen. Große Sendeopern-Ereignisse wie die Leipziger „Euryanthe“-Sendung gehören vollends zu den Seltenheiten. In der Sendeoperette ist die Lage nicht viel anders; nur selten trifft man einmal eine Operette an, die im Bühnenspielplan nicht üblich ist, musikalisch ergiebige Werkgruppen wie z. B. die Operetten von Karl Michael Ziehrer sind für den deutschen Rundfunk kaum vorhanden. Dabei wäre neben einer gründlichen Reform der Unterhaltungsmusik nichts geeigneter, dem Rundfunk einen neuen Auftrieb und damit neue Hörer zu verschaffen als der tatkräftige Aufbau der Sendeoper an allen deutschen Sendern. Die Mittel, die man hierfür freimachen müßte, würden sich durch erhöhten Eingang von Rundfunkgebühren in kurzer Zeit doppelt und dreifach bezahlt machen. Man kann mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß die Gewinnung neuer Hörermassen durch die großartige politische Aktivierung des deutschen Rundfunks in den letzten anderthalb Jahren abgeschlossen ist. Mit der gleichen Gewißheit kann man aber annehmen, daß die mögliche Höchstzahl der Rundfunkteilnehmer mit reichlich fünf Millionen Hörern noch lange nicht erreicht ist; selbst eine vorsichtige Schätzung wird hier auf mindestens die doppelte Zahl kommen müssen. Diese Hörer wird man nur durch künstlerische Aktivierung des Rundfunks gewinnen können. Da aber der Rundfunk vom Volk in allererster Linie als Musikinstrument betrachtet wird, werden sich diese neuen Hörer nur

einfinden, wenn auf Grund bahnbrechender Leistungen die Überzeugung Platz greift, daß die Rundfunkmusik besser wird.

Es ist an dieser Stelle schon mehrfach darauf hingewiesen worden, daß für den Aufbau eines Sendeopern-Werkbestandes die üblichen Werke des Theaterspielplans erst in zweiter Linie heranzuziehen sind. Eine von Zeit zu Zeit erfolgende Sendung einer bekannten Theateroper in erstklassiger Ausführung, wird trotz fehlenden Bühnenbildes sicher immer ihre zahlreichen Liebhaber finden. Mit dieser Nachahmung des Theaters ist der arteigenen Entwicklung des Rundfunks aber herzlich wenig gedient. Die Hauptaufgabe besteht darin, aus wertvollen Opern, die vom Theater wenig oder gar nicht gepflegt werden, einen Sendeopernbestand nach den Gesetzen der musikalischen Funkdramaturgie aufzubauen. Man wird manchen Versuch anstellen müssen, bis sich die funkeigene Form einzelner Werke und damit allmählich ein sich fortlaufend erweiternder Bestand von Sendeopern herausbildet, der für den Funk ebenso charakteristisch ist wie es die heute bekannten Opern für das Theater sind. Geht man aber wirklich planmäßig an diese Aufgaben heran, dann genügt die gelegentliche Verpflichtung von Gesangskräften nicht mehr; man wird dazu übergehen müssen, feste Verbände für die Sendeopern aufzustellen, damit eine einigermaßen solide Arbeit auf längere Sicht auch tatsächlich möglich ist.

Die ständige Wirksamkeit vor dem Mikrophon bringt den Verzicht auf die sichtbare Gemeinde der Zuhörer mit sich. Sänger und Sängerinnen, die dauernd im Rundfunk arbeiten wollen, müssen sich deshalb ziemlich umstellen; vielen wird es schwer fallen, auf die Dauer vielleicht sogar unmöglich sein, ohne das optisch-darstellerische Element zu wirken, das man vom Opernsänger meist nicht abtrennen kann. Schon dieser Umstand bedingt eine gewisse Auslese. Durch das Gefühl, vor der unendlichen Gemeinde des Rundfunks zu singen, kann dieser Verzicht bei entsprechend veranlagten Künstlern sehr leicht werden. Eine weitere Auslese ergibt sich durch die erfahrungsmäßig festgelegte Tatsache, daß sich nur gewisse Stimmen zum Singen vor dem Mikrophon eignen. Gerade kleine, aber gut durchgebildete und klare Stimmen, die im Theater oder Konzertsaal wenig von sich machen, klingen im Lautsprecher oft überraschend schön; ihnen eröffnet sich im Rundfunk ein weites Feld künstlerischer Möglichkeiten. Schließlich werden auch an die geistigen Fähigkeiten des Rundfunk-Opernsängers im Durchschnitt höhere Anforderungen gestellt werden müssen. Er hat einmal die üblichen Opern des Theaterspielplans zu beherrschen, dann aber auch jene Werke, aus denen sich in Zukunft der Bestand an Sendeopern vorzugsweise zusammensetzen soll. Er muß auch seine Partien selbständig studieren, denn dem Rundfunk ist es bei dem Massenverbrauch an Musik nicht möglich, einen Korrepetitoren-Betrieb einzurichten. Er muß von seinen Sängern verlangen, daß sie schon auf die erste Probe mit tadellos sitzenden Partien kommen, ohne daß er sich vorher um die Einstudierung zu kümmern brauchte. Schließlich wird die Mehrzahl dieser Solokräfte auch noch in der Lage sein müssen, die Operettensendungen mit zu bestreiten.

Für alle diese besonderen Anforderungen, vor allem für die Erarbeitung eines vom Bühnenspielplan abweichenden Werkbestandes, muß aber der Rundfunk früher oder später eine Gegenleistung bieten in Gestalt besserer wirtschaftlicher Sicherung der Sendeopernkräfte. Hat sich ein Sänger oder eine Sängerin einmal für die Sendeoper bewährt — daß eine scharfe Auswahl getroffen werden muß, versteht sich von selbst —, dann verpflichte man ihn nicht nur von Fall zu Fall, sondern fessele ihn durch wenigstens einjährige Verträge an den betreffenden Sender. Durch einen derart fest verpflichteten Verband wird einmal eine größere Stetigkeit in der Sendeopernarbeit gewährleistet; dann wird aber auch die Anerkennung, die durch die Verpflichtung für die betreffende Kraft zum Ausdruck kommt, diese sicher zu gesteigertem Eifer anspornen. Schließlich würde durch die Schaffung solcher Verbände die Arbeitsbeschaffung endlich auch einmal auf den Künstler ausgedehnt werden, und zwar in einer Form, die wirklich dauernden Wert hätte. Kommt der deutsche Rundfunk im Lauf einiger Jahre soweit, daß auf Grund eines Werkbestandes von achtzig bis hundert Werken jeder

Sender in jeder Woche eine Sendeoper oder -operette bietet, dann wird das Rundfunkprogramm ein ganz anderes Ausſehen haben als heute. Die ſchöpferiſchen Kräfte der Gegenwart werden dann auch allmählich den Mut bekommen, ſich mit der Sendeoper zu beſchäftigen und dieſe Gattung durch originale, ausdrücklich für den Rundfunk geſchriebene Werke zu bereichern. Der Schrei nach der originalen Rundfunkoper iſt faſt ſo alt wie der Rundfunk ſelbſt, nur haben die Rundfunk-Mozarts die üble Angewohnheit, ausgerechnet dann nicht zu erſcheinen, wenn man am lauteſten nach ihnen ruft. Wird aber erſt einmal an Vorhandenes angeknüpft und der Weg durch ſolide Arbeit in dem oben geſchilderten Sinne bereitet, dann werden unſere jungen Talente ſchon für das Weitere ſorgen.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

von W. Schaun, Dortmund (Juniheft).

Aus den aufgeführten Silben waren die folgenden Worte zu finden:

1) **s**ivor**i**	8) **r**ückgan**g**
2) **n**orlin**d**	9) **i**nterludiu**m**
3) **e**rlebac**h**	10) **e**xpreſſio**n**
4) **a**lbinu**s**	11) **o**chetu**s**
5) **s**anglo**t**	12) **r**ipien**o**
6) **m**achad**o**	13) **t**eſtor**e**
7) **d**eſſa**u**	14) **t**impani

Die Anfangs- und Endbuchſtaben der ungeraden Wörter und darauf der geraden und der Anfangsbuchſtabe des 14. Wortes ergeben den Anfang des nationalſozialiſtiſchen Kampfliedes:

„Siehſt du im Oſten das Morgenrot?“

von dem Dichter und Komponiſten Arno Pardun.

Aus den eingegangenen richtigen Löſungen entſchied das Los:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für H. Stiffer, Oberprimaner, Nordhauſen/H.;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Hans Porzig, cand phil., Jena;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Joſef Schuder, Lehrer, Kötzting;

je einen Troſtpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Pianiſt Kaſpar Heßler-Gronau i. W., Nany Intrator-Leipzig, Hanna Tiedemann-Wiesbaden, Kantor Walter Schiefer-Hohenſtein-Ernſtthal.

Die Urlaubszeit und abſonderliche klimatiſche Einflüſſe, wie ſie die anhaltende Dürre des heurigen Jahres zeitigt, ſcheinen ſich auch in der geringeren Zahl von Einſendungen bemerkbar zu machen. Außer einigen anſprechenden Gedichten und hübſchen Kompoſitionen wurde diesmal nichts beſonders Exquiſites geliefert. Die Entſcheidung fiel nicht ſchwer und da das Preisrichter-Kollegium unter gleichen Erſcheinungen, wie oben erwähnt, zu leiden hatte, wurde ſie einſtimmig und ohne Debatte angenommen.

Einen Bücher-Sonderpreis in der Höhe von Mk. 8.— können wir M. D. Bruno Leipold-Schmalkalden für einen Streichquartett-Variationenſatz über die Melodie „Volk ans Gewehr“ zuerkennen. Die leicht ausführbare Kompoſition ſtellt eine erwünſchte Bereicherung der Quartett-Literatur, ſoweit ſie auf vaterländiſche Melodien Bezug nimmt, dar. Für einſchlägige Veranſtaltungen, denen erweiterte orcheſtrale Mittel nicht zur Verfügung ſtehen, könnte ſie ſogar wertvoll erſcheinen. Vielleicht findet ſich ein Verlag, der das nicht allzugroße Riſiko der Drucklegung übernehmen zu können glaubt. Freilich müßte der Komponiſt ſich dazu verſtehen, ein ähnlich geſetztes Werkchen, der Auswahl halber, beizufügen.

KMD R. Trägner-Chemnitz erhält den ausgeſetzten zweiten Sonder-Bücherpreis im Werte von Mk. 6.— für eine reſpektwürdige, gelungene Klavierfantaſie.

Hübſche Gedichte von Studienrat Emil Lorenz-Zwickau und Karl Schlegel-Recklinghauſen ſeien mit zwei Preiſen im Werte von je Mk. 4.— bedacht.

Hauptlehrer Otto Deger-Neustadt i. Schw., Walter Rau-Chemnitz und Otto Wiegand-Arolsen müssen sich diesmal mit Trostpreisen zu je Mk. 2.— Bücherwert begnügen.

An sonstigen Einsendungen vermerken wir in dankbarer Anerkennung für aufgewandte Mühe die Herren Verfasser:

Max Burger, Hergensweiler —
Walter Georgi, Thum i. Erzg. —
J. Kautz, Offenbach/M. —
MD Hermann Langguth, Meiningen — Arno Laube, Borna —
Wilhelm Steinheuser, Recklinghausen —
Bruno Wamsler, Lauscha.

Richtige Lösungen ohne allen Komfort gingen ein von:

Henry Apelles, Stettin —
Walter Baer, Kantor, Lommatzsch — Hans Bartkowski, Jena — Hans Becker, Lehrer, Unterteutschenthal b. Halle — Clara Brieger, Musiklehrerin, Züllichau —
Paul Döge, Studienrat, Borna b. L. —
Dr. W. Friedrich, Lehrer am Schles. Konservatorium, Breslau —
Dr. Werner Geck, Studienrat, Lüdenscheid —
A. Heller, Karlsruhe/Baden — Gerda Hick-Bodenstein, Soengei Bahasa — Albert Hofmann, Pianist, Wiesbaden — Hilmar Hofmann, Musiklehrer, Nordhausen / H. — Ilse Hoppe, Altenburg / Th. — Frau Professor M. Horand, Purkersdorf bei Wien —
Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer —
Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstadt — Paula Kurth, Heidelberg —
Amadeus Nestler, Leipzig —
Dr. H. Oertel, Oberstudienrat, Schweinfurt —
Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover — Lehrer Max Pfeiffer, Berlin-Neukölln — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Ernst Schumacher, Emden —
Friedrich Stenglein, Nürnberg —
Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden —
Erika Wanderer, Studienreferendarin, Aschersleben.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Fritz von Jan, Hildesheim.

Aus nachstehenden Silben sind 14 Wörter zu bilden, deren Anfangsbuchstaben von oben nach unten einen Opernkomponisten und deren Endbuchstaben von unten nach oben den Titel eines seiner Werke ergeben:

ak — bel — bu — choff — chow — dorff — eu — gou — irm — kord — la — lau — le — ler — li — lu — man — mann — ne — ni — ni — no — nod — o — pho — ran — re — ro — ru — ta — te — te — tel — tisch — um — za.

Die aufzusuchenden Wörter bedeuten:

1. Harmonischer Zusammenklang,
2. Musikinstrument,
3. Italienischer Komponist,
4. Altes Musikinstrument,
5. Kunstrichtung,
6. Deutscher Komponist des 18. Jahrh.,
7. Prähistorisches Musikinstrument,
8. Moderner russischer Komponist,
9. Komponist und Chordirigent in Berlin,
10. Italienischer Tanz,
11. Lehrer Händels,
12. Klavierfabrik,
13. Intervall,
14. Französischer Komponist.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. November 1934 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem

Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Agnes Hundoegger: „Übungen zum Vomblattſingen für Schulen, Singgruppen, Chöre und Muſikſeminare". Ergänzt von ihren Schülern und Mitarbeitern. 52 Seiten, 505 Beiſpiele in allen Tonarten. Preis kartoniert Mk. 1.50. Tonika Do-Verlag, Berlin.

Emil Rödger: „Zwei Kampflieder fürs neue Deutſchland" für Männerchor Op. 22. Partitur Mk. 1.20, Stimmen je Mk. —.20. Thüringer Muſik-Verlag (R. Wiether), Ohrdruf.

Karl Grunsky: Volkstum und Muſik. 54 Seit. Mk. —.80. Burgbücherei, Eßlingen a. N.

Karl Grunsky: Muſikaliſche Erziehung am Klavier. 50 Seiten. Mk. —.80. Burgbücherei, Eßlingen a. N.

F. A. Meyer: Die Zoppoter Waldoper. Ein neuer Weg des Feſtſpielgedankens. Band 8 der Schlieffen-Bücherei: Geiſt von Potsdam. 63 S. mit zahlreichen Bildern. Kart. Mk. 2.—, Ganzleinen Mk. 4.—. Schlieffen-Verlag, Berlin.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

RAIMUND ZODER: Altöſterreichiſche Volkstänze, mit Beſchreibung und Noten. 4. Teil. (Wien 1934.) S 2.80.

Der um die Erforſchung und Pflege des Volkslieds in Öſterreich hochverdiente Verfaſſer darf auf dem Gebiete des öſterreichiſchen Volkstanzes als führende Autorität gelten, zumal die Bewegung in Öſterreich ſeiner Initiative und ſeiner unausgeſetzten Tatkraft zu danken iſt und ſich in zahlreichen Volkstanzgruppen auswirkt, unter denen z. B. das Land Niederöſterreich allein gegenwärtig bereits über 200 zählt. Heute, wo man — mit gutem Grund — mehr als früher auf die rettende Pflege ſolch koſtbaren Kulturgutes bedacht iſt, kann die Wiederbelebung der ſonſt dem Vergeſſen anheimfallenden Stücke gar nicht hoch genug geprieſen werden. Hier ſetzen die Taten Raimund Zoders ein, und zu ihnen gehört es auch, daß er aus dem reichen Schatz öſterreichiſcher Volkstänze, der ihm von begeiſterten Adepten und Freunden in ſpontanen Aufzeichnungen beſorgt und zugeführt wird, in ſeiner ſeit 1921 erſcheinenden Sammlung „Altöſterreichiſche Volkstänze" Beſtes und Bleibendes mit genauen, aber leicht verſtändlichen Tanzbeſchreibungen und mit den begleitenden Melodien zugänglich macht. Die Muſik iſt, zur unmittelbaren praktiſchen Ausführung, im Satz für 2 Geigen beigegeben. Gemäß der planmäßigen und wohlbedachten Anlage der Zoderſchen Sammlung enthält dieſer 4. Teil ſchon zum Teil ſchwierigere und Figurentänze, wie den „Sechſertanz" aus dem Bregenzerwald, dem oſtſteiriſchen „Landler" oder den aus 20 Figuren beſtehenden kärntneriſchen „Ländler". Eine beſondere Koſtbarkeit ſtellt Nr. 2 dar: rein tänzeriſch betrachtet, ein einfaches Durchſchreiten des von den aufgehobenen Händen der andern Paare gebildeten Torbogens, ſymboliſiert dieſer ernſte und würdevolle Tanz das vorübergehende Verſtecken der Sonne hinter den Wolken, was ihm auch ſeinen eigentümlichen Namen „Sunn-a-zucken" eingetragen hat. Es iſt nur zu wünſchen, daß auch dieſes Heft die verdiente Anerkennung finde und — wie die vorhergehenden — in praktiſcher Übung aufgegriffen werde. Victor Junk.

FRITZ TUTENBERG: „Munteres Handbüchlein des Opernregiſſeurs". Band 41 der Sammlung „Von deutſcher Muſik". Geh. Mk. —.90, Ballonlein. geb. Mk. 1.80. Verlag Guſtav Boſſe, Regensburg.

Ein durch ſeine Offenheit herzerfriſchendes Büchlein. Wer nicht ſelbſt „vom Bau" iſt, tut durch die Sachkenntnis, mit der der Verfaſſer von den tauſend Fährlichkeiten und Ärgerniſſen ſeines Berufes handelt, einen tiefen Blick in die

geheimnisvolle Welt hinter den Kulissen und kann — insbesondere, sofern er sich kritisch mit dem Geschehen „auf den Brettern, die die Welt bedeuten", befassen muß — sein gehörig Teil aus diesem „Leitfaden" lernen. Wer aber selber in der einen oder anderen Weise zum Theater gehört oder darnach strebt, ihm anzugehören, der wird erst recht Gewinn aus Tutenbergs vielfältigen Erfahrungen ziehen. Daß der Verfasser sich nicht in trockener „Lehrbuchweis'" äußert und daß ihm gelegentlich Spott und Hohn die Feder führen, schadet der vorgetragenen Sache nicht im geringsten. Jedenfalls ist es Tutenberg selber bluternst mit seinem Berufe. Daß er mit beiden Füßen im geistigen Nährboden der Gegenwart steht, macht seine Darstellung noch um ein Gewichtiges wertvoller, als sie es rein vom Stoffe aus ohnehin ist. R. Zimmermann.

VERA MEYER-OLBERSLEBEN: Carl Müllerhartung. Verlag Panse, Weimar. Mk. —.50.

Am 19. Mai konnte das musikalische Weimar den 100. Geburtstag Carl Müllerhartung's, des Begründers und ersten Direktors der heutigen Weimarer „Hochschule für Musik" feiern. Das 1872 als „Großherzogliche Orchesterschule" gegründete Institut war die erste Orchesterschule Deutschlands, nach deren Vorbild die Orchesterklassen der übrigen Musiklehranstalten entstanden. Müllerhartung hatte erkannt, daß die bis dahin allein übliche Ausbildung der Orchestermusiker, besonders der Bläser, in den Lehrlingskapellen keineswegs mehr den Anforderungen genügten, die die Partituren eines Berlioz, Liszt und Wagner an sie stellten. Müllerhartung hat sich mit der Gründung des Weimarer Instituts unsterblich gemacht.

Vera Meyer-Olbersleben (Tochter des vor wenig Jahren verschiedenen Würzburger Konservatoriumsdirektors) gab zum 100. Geburtstag Müllerhartungs in Panses Verlag, Weimar, ein „Gedenkblatt" heraus, in dem sie die organisatorische, künstlerische und menschliche Bedeutung Müllerhartungs trefflich schildert. Ihrem Vater war Müllerhartung seit seiner Schülerzeit am Gymnasium in Weimar, an dem der Vielseitige und Vielbeschäftigte als Musiklehrer wirkte, ein väterlicher Freund. In der Festschrift zur Feier des 50jährigen Bestehens des Weimarer Institutes berichtete Meyer-Olbersleben anschaulich über das schöne Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler, der nach seinem Schulbesuch in Weimar in München Musik studierte und dann bis zu seiner Berufung nach Würzburg zu den ersten Lehrern der Weimarer „Orchester- und Musikschule" gehörte. Die Tochter, die sich nun wieder der mütterlichen Freundschaft von Müllerhartungs Tochter, der Kammersängerin Julie Müllerhartung, erfreuen kann, ist also besonders berufen und geeignet für ein Müllerhartung-Gedenkblatt.

Möchte das Heftchen, das natürlich auch biographische Taten enthält und mit Bildern reich geschmückt ist, weite Verbreitung finden. Bechler.

BAYREUTHER FESTSPIEL-FÜHRER 1934. Verlag Georg Niehrenheim, Bayreuth.

Der Festspielführer wurde auch in diesem Jahre im Auftrage der Festspielleitung vom Wahnfried-archivar Dr. Otto Strobel herausgegeben. Der in seinem Text — und Bildteil überaus reichhaltig ausgestattete Band gruppiert seine Beiträge um das Hauptthema „Parsifal", was aus der szenisch-dekorativen Neufassung des Bühnenweihfestspiels im gegenwärtigen Festspielsommer gerechtfertigt ist. In diesem Abschnitt, der u. a. noch Aufsätze von Robert Petsch (Innerer Aufbau der dramatischen Handlung im „Parsifal"), Karl Alfons Meyer (Naturgefühl im „P."), Hans von Wolzogen (Pfingsten im „P.") enthält, beanspruchen jedoch die aus ungedruckten Briefen Wagners an König Ludwig II. von Bayern gewonnenen Bekenntnisse des „Parsifal"-Schöpfers das wesentlichste Interesse. Nur mit Ergriffenheit liest man diese — übrigens manch neuere Legendenbildung gründlich zerstörende! — Zwiesprache zwischen dem schaffenden Genie und dem tiefverstehenden Freund auf dem Fürstenthron. Diese neuen Nachrichten über den Werdegang des Bühnenweihfestspiels liefern der Forschung ein wichtigstes Material, das einen Wunsch wachruft: könnte nicht zum Jubiläumsfestspieljahre 1936 (dem 60jährigen Bestehen der Bayreuther Bühne), das uns zugleich auch an den 50. Todestag Ludwigs II. erinnert, die Veröffentlichung des im Wahnfried-Archiv ruhenden Briefwechsels zwischen Wagner und dem Bayernkönig seitens des berufenen Forschers Dr. Otto Strobel erfolgen?!

Kaum ein anderer war berufener als Dr. Georg Schott, der ausgezeichnete Kenner des Lebenswerkes H. St. Chamberlains und der Verfasser eines leider noch viel zu wenig in die breiteren Massen gedrungenen „Volksbuches vom Hitler", für den allgemein-bayreuthischen Teil den Leitaufsatz zu schreiben. In seinem Beitrag „R. Wagner und das neue Deutschland" huldigt er — unter sinniger Bezugnahme auf die ethische Grundidee des „Ringes" und des „Parsifal" — dem Bayreuther Meister als dem „Vorkämpfer der Weltanschauung, welche nach Jahrzehnten gründlicher Verkennung im Jahre 1933 in Deutschland zum siegreichen Durchbruch gelangt ist". Karl Richard Ganzer, der soeben mit dem wichtigen Buche „R. Wagner als Revolutionär gegen das 19. Jahrhundert" (vgl. die Goltherſche Besprechung im August-Heft der ZFM) hervorgetreten ist, steuert den Aufsatz „Wagners Kulturidee als schöpferischer Protest" bei, der Wagners tragische Stellung zum Bismarckschen Zweiten Reich der Deutschen

aufzeichnet. Dr. Strobel rückt die hervorragende Bedeutung der Bühnenmodell- und Handschriften-Sammlung der R. Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth ins verdiente Licht. Mit einer fesselnden Studie über Wagners „Braunes Buch" führt uns der Wahnfried-Archivar in die hinterlassenen Tagebuchschätze des Meisters ein. Aus diesen herrlichen Aufzeichnungen seien diese Bekenntnisworte des Bayreuther Genius mitgeteilt: „Ich bin der deutscheste Mensch, ich bin der deutsche Geist. Fragt den unvergleichlichen Zauber meiner Werke, haltet sie mit allem Übrigen zusammen: Ihr könnt für jetzt nichts anderes sagen, als — es ist deutsch. Aber was ist dieses Deutsch? Es muß doch etwas wunderbares sein, denn es ist menschlich schöner als alles Übrige! — O Himmel! Sollte dieses „Deutsche" einen Boden haben! Sollte ich mein Volk finden können! Welch herrliches Volk müßte das werden? Nur diesem Volke könnte ich aber angehören." (11. Sept. 1865.) Schließlich wartet Dr. Strobel noch mit einer überraschenden Kostbarkeit aus seinem Forschungsgebiet auf: er veröffentlicht im Faksimile das Porazzi-Thema und erhellt seinen seltsamen Werdegang. Diese im $^4/_4$ Takt aufgezeichnete As-dur-Melodie wurde im Jahre 1931 Arturo Toscanini nach der ersten von ihm geleiteten „Parsifal"-Aufführung von Frau Eva Chamberlain zum Geschenk gemacht. Sie ist nach dem Urteil Strobels zu Wagners tiefsten musikalischen Eingebungen zu zählen. Die Schicksalsverschlingungen um Niederschrift und Wandlung dieses Manuskripts restlos aufzuklären, ist dem Archivar des Hauses Wahnfried auch an diesem Beispiel seiner Forschungsarbeit gelungen.

Karl Grunsky weist mit Herzenswärme und Fachwissen auf „Wege zu Wagner". Aus seinem weitgespannten Forschungsgebiet spendet W. Golther einen Beitrag über Schiller und Wagner (der übrigens in ausführlicher Textfassung in seinem Buche „Aus deutscher Sage und Dichtung" zu lesen steht). Alfred Weidemann deckt die Berührungspunkte zwischen Wagner und Mozart in klug abwägenden Darlegungen auf, und Otto Baensch charakterisiert in seinem Aufsatz „Beethoven und Wagner" den Bayreuther Meister mit Hinweisen auf überraschende Parallelen als Schöpfer des symphonischen Tondramas. Karl Wörner spürt in einer scharfsinnigen Untersuchung über „Die Evolution als gestaltendes Prinzip des „Rheingold"-Vorspiels" den Keimen nach, aus denen die musikalische Gestaltung der 136 Einleitungstakte der „Rheingold"musik erwuchs. Über „Form und Erlebnis" weiß Hans Alfred Grunsky mit der ihm eigenen Note Gehaltvolles zu sagen. Seine Ausführungen, die in einer Huldigung für Alfred Lorenz ausklingen, leiten unmittelbar zu dessen eigenem Beitrag („Orchestervorspiele der Festspielwerke 1934") über — ein Aufsatz, der den tiefer in die Welt des Wagnerschen Schaffensgeheimnisses Eindringenden Wege bedeutsamster Erkenntnisse vermittelt. Als Verfasser dieser Ankündigung darf ich mich zu dem Beitrag „Anton Bruckner, Hugo Wolf und Max Reger als Bayreuther Festspielgäste" bekennen.

Die vom Herausgeber stammende literarische Umschau, die Bildfolge der am Festspielwerk beteiligten Kunstkräfte, der Überblick über die Mitwirkenden während der Bayreuther Bühnenfestspiele von 1876—1933 sowie die heimatkundlichen Hinweise auf die Wagnerstadt und ihre nähere Umgebung vervollständigen diesen prächtigen Band, der wiederum allen Festspielbesuchern und Bayreuth-Freunden ein unentbehrliches Handbuch bedeutet, der Wagnerforschung aber als augenblicklich einziger Mittelpunkt dient.

Dr. Paul Bülow (Lübeck).

WILHELM MÜLLER-WALBAUM: Vom ewigen Gral. (306 Seiten, Großoktav.) Verlag von Kurt Stenger, Erfurt.

Zur diesjährigen Wiederkehr der Bayreuther Festspiele sei die Aufmerksamkeit aller ernsten Wagnerforscher auf dieses tiefgründige Werk gelenkt. Es bringt eine Sammlung von grundlegenden Beobachtungen philosophischer Art, die sich um den Gestaltenkreis von Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal" gruppieren lassen. Der Verfasser bekämpft den Rationalismus Otto Weiningers in dessen willkürlicher Deutung der Gestalt der Kundry und sucht im Sinne Wagners, „des genialen Künders des reinen Heldentums", Probleme des allgemeinen Denkens, sowie das der Willenserneuerung, „mit dem sich Wagner eindringender, als alle Denker auseinandersetzte", und der brennnenden Fragen der Gegenwart zu lösen. Müller-Walbaums philosophisch-psychologische Erkenntnisse bilden eine Weltanschauung, die in ihrer wissenschaftlichen Darstellung von den Gestalten der „Parsifal"-Dichtung durchzogen wird. Aber er weist die zünftige Richtung der Philosophie, die dem Kunstwerk und dem religiösen Ausdruck der Menschheit nur eine Nebenordnung gegen sie zugesteht, in ihre Schranken zurück und der Wissenschaft die Aufgabe zu, „lediglich in dem wertsetzenden Hinweis auf die im Künstler nachwirkenden Urgestalten und auf ihre Sinnbildlichkeit rein menschlichen Ausdrucks" zu erblicken, Urgestalten, deren Tiefe, Umfang, Klarheit und Reinheit sie niemals erreichen wird." Wagner, der Denker, hat diese Erfahrung einmal selbst eingestanden in der wundervollen, „seinem hochgeliebten jungen Freunde (dem damals 19jährigen König Ludwig II. von Bayern") gewidmeten Schrift: „Über Staat und Religion" (1864) Schriften, Band VIII², S. 6: „Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens

der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewußten Erkenntniß".*) — Die eigentliche Gestaltung des Weltgeheimnißes sehen wir also am Ende doch im Werke des Künstlers, in dem „urgewaltigen Mysterium" des „Parsifal" und wir erkennen, daß das Weltgeheimnis nicht beruht auf einem Weltzwiespalt (zwei „Tiefenpolen" oder „Tiefenschichten") zwischen Natur und Geist, in deren Vereinigung sich erst das wahre Christentum erfüllt: Siegfried und der Gral vereinigen sich zur Gestalt des Parsifal. Die Naturwelt ist zur Geisteswelt zu steigern, im Menschen, in der Menschheit. Diese ethische Hochsteigerung, wobei der Held zum Heiligen wird, vollzieht sich aber nicht in der Zeit, als Entwicklung zu einer endlichen Zukunft, wo die „Zivilisation" obenauf schwimmt und das Judentum seinen Fischzug tut. Das 3. Kapitel des 1. Teiles des Buches „Das Judentum" ist allein für sich eine außerordentliche Leistung des scharfsinnigen Verfassers. Es stellt ihn der Zivilisation, der künstlich konstruierten „verschweißten Feindschaft", der Kultur entgegen, der „organisch geformte Gemeinschaft", eine Gegenüberstellung beider Begriffe, wie wir sie, was lange nicht genug bekannt ist, zuerst bei R. Wagner bereits finden, der in seiner tiefsinnigen Abhandlung aus dem Geiste seines „Parsifal" heraus: „Religion und Kunst" (Schriften, Bd. X[2], S. 234) hervorhebt: „Die Gewalt kann zivilisieren, die Kultur muß dagegen aus dem Boden des Friedens sproßen, wie sie schon ihren Namen von der Pflege des eigentlichen Bodengrundes herführt." Diese Wagnersche Begriffsgegenüberstellung sei hier hervorgehoben, da wir immer wieder diese beiden Begriffe auch in der Gegenwart, doch nicht immer so klar wie bei Wagner, zusammengestellt finden. — Die Kapitel des 2. Teiles des Buches, das vom Weg der Erlösung handelt, „Vom Held zum Heiland", „das Schulderlebniß", „Religion und Kunst" seien für die Leser des Werkes besonders empfohlen, wie auch das letzte ahnungsvolle Wort Müller-Wallbaums, das gerade in diesem Jahre der angekündigten, erneuten Bayreuther Festspiele besonders mahnend an unser wiedererwecktes Volk sich richtet: „So wendet sich schließlich der Ruf der Bayreuther Kunst vor allem an die Einsamen und Einzelnen, die das geistige Volkstum zu tragen und zu führen berufen sind, an alle diejenigen, die mit dem fortschreitenden Verfall auch die Schuld in sich wachsen fühlen. Wenn sich erst bei wenigen Einzelnen der Sinn dieser Zeit und die Notwendigkeit einer Kulturerneuerung erschlossen hat, dann werden wie von selbst neue Mittelpunkte sich formen, welche mit lebenerweckender Kraft in die Ferne strahlen und so befähigt werden, die kranke Übergangsstimmung unseres gequälten und sich quälenden Zeitalters in eine gläubige Selbstgewißheit umwandeln. Möge Bayreuth, wie der heilige Gralstempel, den es von neuem offenbaren will, zu einem Symbol, zu einem Mysterium der Wandlung und Wiedergeburt werden! Arthur Prüfer.

*) Auch Hans von Wolzogen's Auswahl von Wagners Schriften über Staat, Kunst, Religion von 1864—81, Leipzig, 2. Aufl. Breitkopf und Härtel und Kistner und Siegel.

KATALOG DER ORCHESTER-BIBLIOTHEK. Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Der Musik-Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig legt der musikalischen Welt den Katalog seiner „Orchester-Bibliothek" diesmal in einer Gestalt vor, welche in ihrer Eigenart eine Sonderstellung im Katalogwesen der Musik einnimmt. Dem ausführlichen Vorwort ist zu entnehmen, und es sei dies dem Verlage gern bestätigt, daß damit ein Nachschlagwerk für das gesamte Gebiet der Orchester-Musik vorliegt, das sowohl dem Verbraucherkreis, wie den Dirigenten, Konzertvereinen, der Schallplatten-, Film- und Tonfilmindustrie neue und wichtige Anregungen geben, und zugleich auch dem Musikhandel im engeren Sinne wertvolle Dienste erweisen kann. Es genüge dies hier nur anzudeuten und zu empfehlen, sich von den großen Vorzügen dieser einzigartigen Erscheinung nicht nur selbst zu überzeugen, sondern dieselbe sich wirksam dienstbar zu machen. Der Verlag Friedrich Hofmeister sei dabei an einen Mann erinnert, der im Verein mit seiner Lebensgefährtin jahrzehntelang diesen Katalog vorbildlich bearbeitet, und in selbstlos bescheidener Weise sich nie in den Vordergrund gedrängt hat: Franz Jost, Musikalienhändler vom Peterssteinweg 1 in Leipzig. Wohl sämtliche Schüler des Leipziger Konservatoriums kannten und verehrten diesen gütigen, humorvoll lieben Menschen. Aber auch alle großen Künstler aus dem Schattenreich der Toten wie Siloti, Reisenauer, Nikisch, Sitt, Klengel, Felix Berber, und noch viele andere von einst suchten von Zeit zu Zeit unsern Franz Jost zu einem Plauderstündchen auf, und verehrten ihm ihr Bild. Auch wir rufen diesem seltenen Manne einen Dankesgruß in die Ewigkeit zu. Der Verlag kann stolz auf diesen einstigen Mitarbeiter sein, und sollte nicht verfehlen, seiner im nächsten Katalog zu gedenken. R. Hgl.

WALTER RAU: Geschichte der Chemnitzer Stadtpfeifer. Sonderdruck aus den Mitteilungen des Vereins für Chemnitzer Geschichte. Verlag von Johannes Müller, Chemnitz.

Die Vorläufer der Chemnitzer Städtischen Kapelle waren die Stadtpfeifer. Ihre Geschichte stellt Walter Rau in einer Studie von 36 Seiten auf Grund genauer Durchforschung der Ratsprotokolle, Stadtpfeiferakten, Rechnungen und Chroniken eben-

so erschöpfend wie fesselnd dar. In acht Kapiteln untersucht er die zunftliche Ordnung, die Rechte und Pflichten, die Einkünfte und die wirtschaftlichen Kämpfe, die musikalische Betätigung der Stadtpfeifer und hellt so die ältere Chemnitzer Musikgeschichte auf, die eng verzahnt ist mit der Chemnitzer Stadtgeschichte, aber auch mit der allgemeinen deutschen Kulturgeschichte. E. P.

WALTER RAU: Hundert Jahre Städtische Kapelle Chemnitz. Verlag von Johannes Müller, Chemnitz.

Diese Schrift ist mehr als eine Festgabe, „aus Liebe zur Heimat und Musik der Städtischen Kapelle in Chemnitz zu ihrer Jahrhundertfeier dargebracht"; sie ist eine kulturgeschichtliche Monographie, die aus gründlichem Studium und methodischer Zusammenschau aller einschlägigen Urkunden, Akten des Ratsarchivs, Protokolle der Kapelle, Zeitungsberichte und Programmsammlungen entstanden ist. In lebendiger Darstellung ergibt sich nicht nur ein anschauliches Bild des Werdens der Chemnitzer Kapelle von bescheidenen Anfängen bis zu ihrer heutigen Höhe, sondern auch ein aufschlußreiches Stück Musikgeschichte eines Gemeinwesens, das sich von einer Kleinstadt von 18 000 zu einer Großstadt von 360 000 Einwohnern entwickelte. Die sich daraus ergebenden soziologischen Fragen sind mit der gleichen Liebe behandelt wie die kulturpolitischen. Von besonderem Interesse sind die Kapitel, in denen die Führer des Musikchors von Wilhelm August Mejo bis Oscar Malata gewürdigt werden; unter ihnen sind so bekannte Persönlichkeiten wie Alexander Ritter, Hans Sitt, Fritz Scheel und Max Pohle, Musiker, deren Namen als Vorkämpfer der Neudeutschen einen weithin hallenden Klang hatten. E. P.

Musikalien:

für Klavier

MAX HAEFELIN: Variationen über das Wiegenlied von Joh. Brahms für Klavier. — Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig. Mk. 1.50.

Der Deutsch-Schweizer verleugnet die Weimarer Rich. Wetz- und Erika von Binzer-Schule weder in der klavieristisch entzückenden Fassung des Themas, noch im „Brahmsischen" Stil und Satz, im metrischen und rhythmischen Kleinleben der Variationen. Mit kluger Einsicht verzichtet der Komponist von vornherein darauf, das Thema durch eine lange Variationenkette in entlegenste Stimmungen und Empfindungen abzuwandeln; nur fünf Variationen halten sich bei aller Kontrastierung und wechselnden Beleuchtung untereinander durchaus innerhalb des sinnigen, lyrisch-idyllischen, wie vom zarten Abendrot überstrahlten Empfindungs- und Stilkreises des Themas. Das in seiner Art vollendete, seiner mäßigen Schwierigkeit nach schon dem tüchtigen Liebhaber zugängliche, poesievolle Werkchen sei nicht nur allen Brahmsfreunden, sondern auch allen Pianisten, die ja immer jammern, daß in der zeitgenössischen deutschen Klaviermusik „nichts da sei", herzlich empfohlen. Dr. Walter Niemann.

WALTER CROPP: Zwei Klavierstücke. — Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler m. b. H., Mainz. Mk. 1.50.

Die beiden, schon in der in gelegentlichen Winken eingestreuten „Instrumentierung" (Horn — Bläser — Bratsch., Fag.) sichtlich mehr für Orchester, als für Klavier konzipierten Musenkindlein haben zwei, alles überschattende Paten übers Taufbecken gehalten: J. S. Bach mit seiner Air der ersten D-dur-Suite („Air") und Ravel mit seiner Pavane sur une infante défunte („Pavane"). Die beiden Paten machen dabei sorgenvolle Mienen; denn, den vortrefflichen, in Pirmasens „palatinisierten" Hamburger in allen Ehren: es sind bei aller sauberen Tonsatzkunst zwei gar zu patenähnliche, blasse, blutarme Täuflinge, ohne den rechten Klavierklang, als daß ich ihnen ein längeres Eigenleben prophezeien könnte. Als private Studien des Komponisten dagegen lass' ich sie gern gelten. Dr. Walter Niemann.

CARL AUGUST FRANZ: Sechs Konzert-Etüden für Klavier (2 Hefte). — Carl Merseburger, Leipzig.

Wer bei Konzert-Etüden nicht gerade an Schumanns, Chopins oder Liszts große Etüden-Dichtungen denkt, sondern eher an Hummel, Keßler, Moscheles, Löschhorn, Kullak, an Rheinberger, Ruthardt, Georg Schümann oder vor allem an des Autors ehemaligen Lehrer Wilhelm Berger, wird diese Konzert-Etüden als bürgerlich-solide, wohlgeformte, in Satz und Klang handfeste Etüden oder Studien mit ehrendem Respekt anzeigen. Poesie ist nicht darin. Wohl aber — namentlich in den kürzeren und besten Nummern (1, 3, 4, 6) — klarer Verstand und Formsinn, gesundes musikalisches Empfinden, scharfe klavierpädagogische und durch des Autors frühere Studien bei Leschetizky und Stavenhagen vertiefte Einsicht in die technischen Sonderzwecke jeder Etüde. Neues auch nicht: sie sind durchaus norddeutsche, teilweise (Nr. 2, 5) formell etwas gar zu breit entwickelte Nachromantik klassischer Form. Daher scheint mir mehr das Studierzimmer und der Konservatoriumssaal, als der Konzertsaal ihr richtiger Platz zu sein. Hier aber können sie ihre technischen Bildungszwecke ausgezeichnet erfüllen. Dr. Walter Niemann.

für Schul- und Hausmusik

ANTON BAUER: Bayerische Volkstänze, Tanzweisen, mit Tanzbeschreibungen versehen, gesammelt und herausgegeben. („Deutsche Volkstänze"

des Bärenreiter-Verlags zu Kassel, Heft 8, Kassel, 1934). Kartoniert Mk. —.80.

Die im Auftrag des „Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde“ und des Reichsbundes „Volkstum und Heimat“ durch Oswald Fladerer, John Meier, Bernhard v. Peinen, Erich Seemann, Wilhelm Stahl und Raimund Zoder herausgegebene Reihe der „Deutschen Volkstänze“ ist mit der Veröffentlichung sudetendeutscher, oberösterreichischer, burgenländischer und hessischer Tänze bis zum 10. Heft gediehen; die Lücke des 8. Heftes schließt sich nun durch eine der wichtigsten Teilpublikationen, nämlich durch die Tänze jenes deutschen Volksstammes, den man als einen der tanzfreudigsten und tanzbegabtesten ansprechen muß: des bayerischen. In Bezug auf die Zahl der Tänze, aber auch auf den Reichtum und die Eigenart der Tanzformen kann sich kaum ein andrer deutscher Stamm mit ihm messen. Und kein besserer Bearbeiter dieses Heftes könnte gefunden werden als Anton Bauer, der Freisinger Tanzforscher, der sich um die Kenntnis der bayerischen Volkstänze schon durch mehrfache Veröffentlichungen, durch Erstausgaben (in der Zeitschrift für Musikwissenschaft und an anderen Orten) sowie durch praktische Bearbeitungen verdient gemacht hat.

Gleich die erste Nummer seiner vorliegenden Sammlung, der sogenannte „Jägermarsch“ (der auch als „Bauern-Française“ bekannt ist), ist ein wertvoller Beleg für die immer mehr durchdringende Ansicht von der Priorität der Volkstanzformen vor den (erst daraus entstandenen) Formen des sogenannten Gesellschaftstanzes: er zeigt nämlich die sehr altertümliche Form des „Tanzpaares“ mit dem ruhig geschrittenen Vor- und dem lebhaften Walzer-Nachtanz, wobei in der begleitenden Musik die Melodie „à double emploi“ verwendet wird. Es wird keinem ernsten Beobachter dieses Tanzes einfallen, seine Form als „gesunkenes Kulturgut“ ansehen zu wollen, vielmehr werden wir hier, an diesem prächtigen Beispiel, ganz offenbar an die Wurzel einer Formbildung geführt, die dann für den kunstmäßigen Tanz der Gesellschaft und für die Entwicklung der Kunstmusik von so großer Bedeutung geworden ist. — Walzer-Nachtanz an sich ist auch sonst nicht selten; in unsrer Sammlung gehören dazu der „Ochsentreiber“ und der „Haderlump“. Dieser letztgenannte kommt aus der vielverzweigten und speziell auf bayrisch-österreichischem Gebiet in mannigfachen Varianten ausgeführten Gruppe der Buhltänze (Liebeswerbetänze), bei denen der Bursch das Mädchen werbend umtanzt, die zum Schein Fliehende zu haschen sucht und endlich sich, im gemeinsamen Walzer-Rundtanz, mit ihr tatsächlich vereint. Die Ausführung im „Haderlump“, wie der Bursch „sorglos in die Hände klatscht und übermütig dem Mädchen nachhüpft“, stellt eine besonders reizvolle, neckische Spielart aus dem Viechtal dar. — Die interessantesten und charakteristischsten Stücke der neuen Bauerschen Ausgabe sind aber die letzten drei Nummern: der „Bärenjäger“, das „Bachmühlerl“ und der „Kartoffel-Bauer“; sie gehören dem ureigensten bayerischen Heimatsgut an, denn es sind dies taktwechselnde Tänze, sogenannte „Zwiefache“, bei denen Walzerschritte mit Dreherschritten, also ungerade mit geraden Takten in bestimmtem regelmäßigem Wechsel sich ablösen, — eine Tanzweise, die ihren Entstehungskern in Bayern bzw. in der Oberpfalz hat und von da aus strahlenförmig vereinzelte Ausläufer nach Osten, Süden und Westen ausgesendet hat. Auf dem Felde der Erforschung dieser „Zwiefachen“ ist der Name Anton Bauers als eines der tätigsten und umsichtigsten jedem Kenner des Gegenstandes längst bekannt.

Die vorliegende Sammlung wird von allen Freunden echter Volkskunst freudig begrüßt werden. Ihr Erscheinen löst in uns aber auch den Wunsch aus, daß die großen, bisher nur handschriftlich aufgezeichneten Sammlungen, die Anton Bauer von diesen, von den Musikern meist nur auswendig gespielten und daher nicht festgehaltenen Tänzen angelegt hat (so insbesondere die große Sammlung der „100 bayr. Tänze“, deren Manuskript der Historische Verein in Freising verwahrt und von der bisher bloß — das Vorwort erscheinen konnte!), endlich durch den Druck der Öffentlichkeit zugänglich und so dem wirklichen Leben zurückgegeben werden mögen. Victor Junk.

GEORG NELLIUS: Op. 30. Lusteg Laierbauk viär kläine un gräute Kinger nach Gedichten von Christine Koch. Verlag W. Crüwell, Dortmund. Preis Mk. 2.50.

Nellius gibt hiermit eine wertvolle Bereicherung der plattdeutschen Lieder. Er lehnt sich teils an das deutsche Kinderlied an, um dann sich aber auch wieder dem Kunstlied zu nähern. Sein Bestreben, stets vom Worte auszugehen, führt ihn hin und wieder an die Grenzen der Lautmalerei. Er wird jedoch nicht oberflächlich, dazu ist Nellius ein zu feiner und ernster Musiker. Kleine Kabinettstückchen sind einige Klavierbegleitungen, sie sind auch ohne den Gesang wirkungsvoll. Die beigegebene hochdeutsche Übersetzung wird zum besseren Verständnis der Lieder sehr gut sein, man wende sie aber nicht an. Sie wirkt störend! Es wird gut sein, wenn in den verschiedensten Gegenden des niederdeutschen Sprachgebietes jeder Sänger sich seine Worte in seine Mundart übersetzt. Den Schulen, besonders den niederdeutschen, seien diese Lieder besonders empfohlen.

H. M. Gärtner.

HUGO DISTLER: Der Jahrkreis. Eine Sammlung von 52 zwei- und dreistimmigen geistlichen Chormusiken zum Gebrauche in Kirchen-, Schulen- und Laienchören. Bärenreiter-Verlag Kassel-Wilhelmshöhe.

Eine hocherfreuliche Sammlung, die aus der Praxis für die Praxis kommt. Die Sätze sind schlicht und einfach und vermeiden alle Süßlichkeit, die sehr oft von kleinen Kirchenchören betont wird. Und gerade diese Sammlung ist für die kleinen Chöre auf dem Lande bestimmt; denn ihre Zwei- und Dreistimmigkeit ist auch ein Vorzug, den kleinen Chören zu dienen.

H. M. Gärtner.

MARKUS KOCH und HANS LANG: Die Singlade. Sammlung von Gesängen für die Schule. 5. Heft: Vaterland. Verlag Tonger, Köln. Das Heft Mk. 1.80, jede einzelne Singpartitur Mk. —.10.

Dieses Heft wird den Schulmusikern höchst willkommen sein, bringt es doch 18 vaterländische Lieder lebender Komponisten, unter ihnen Siegl, Grabner, Lemacher usw. Es sind durchweg gute, sangbare Lieder, von denen einige bestimmt ihren Weg machen werden. H. M. Gärtner.

HERMANN SIMON: Chorlieder für Frauen- und Kinderchor. Heft 1 u. 2 dreistimmig. Heft 1: „Zwei Jahreslieder" Part. Mk. —.60, Stimmen Mk. —.15, Heft 2: „Vier Neckmärchen" Partitur Mk. —.60, St. Mk. —.20, Heft 3 vierstimmig: „Butzelmann" Part. Mk. —.80, St. Mk. —.15. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Eine etwas herbe und spröde Musik, die den Kindern nicht entgegenkommt. Schon wegen der tiefen Stimmführung ist alles wohl mehr für Frauenchor berechnet, dem diese Lieder auch besser liegen. Für Leiter dieser Chöre lohnt es, sich mit ihnen auseinander zu setzen.

H. M. Gärtner.

SCHWEIZER SING- UND SPIELMUSIK. Heft 11: Alte Wiegenlieder. Verlag Gebr. Hug, Zürich und Leipzig.

Ganz reizende Kinderwiegenlieder! Hinzu treten Geige, Cello oder Bratsche. Alles einfach und schlicht! Zwei hübsche Kinderlieder aus der französischen Schweiz werden unsern Zehn- und Elfjährigen Freude machen. H. M. Gärtner.

für Orgel

MAX MARTIN STEIN: Tokkata und Fuge d-moll op. 1. Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Ein ausgezeichnetes Erstlingswerk! Es schadet dem Werke nichts, daß man die Vorbilder in der Form erkennt. Die Tokkata ist mit so vorzüglicher Kanontechnik gebaut, fließt in selbstverständlichem, ununterbrochenem Flusse dahin und klingt vor allem echt orgelmäßig. Die Fuge besteht aus zwei Teilen, deren erster ein BACH-ähnliches Thema durchführt und deren zweiter das Thema der Tokkata zu diesem Fugenthema kontrapunktiert. Dabei ergeben sich sehr wirksame harmonische Spannungen. Dem ganzen Werk wohnt neben allem Können so viel Empfindung inne, daß sich die Organisten über diese wertvolle Bereicherung ihres Vortragsschatzes herzlich freuen können. Das Publikum aber auch!

Friedrich Högner.

PAUL KICKSTAT: Vorspielbuch zum Stamm einheitlicher Melodien (Band III der Choralvorspiele), Heft III. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin.

Die Kickstatschen Choralvorspiele, entstanden aus den praktischen Bedürfnissen der Organisten, die den Choral in seiner rhythmischen Fassung behandeln wollen, sind feine, geschmackvolle Figurationsvorspiele mit selbständiger Belehrung einer jeden der meist wenigen Stimmen. Gebrauchsmusik im besten Sinne des Wortes, können fast alle auf der einfachsten Orgel ausgeführt werden, zum Teil solcher ohne Pedal. Einfache, leicht spielbare und dabei künstlerisch wertvolle Musik!

Friedrich Högner.

IM. J. KAMMERER: Suite für Orgel nach Texten der heiligen Schrift, op. 10. Kommissionsverlag von Gebr. Hug und Co., Zürich und Leipzig.

Eine wenig bedeutende, durchaus epigonale Musik, die durch Anklänge an Kirchenliedmelodien die sonst recht äußerliche Illustration der textlichen Vorlagen ins Geistliche zu ziehen versucht. Die ins Breite gezogene imitatorische Weiterspinnung verschiedener Motive kann über die geringe kontrapunktische Kunst nicht hinwegtrösten. Mit Registercrescendowirkungen wird reichlich gearbeitet; so kann diese Suite auf einen heute nicht mehr zeitgemäßen Geschmack des Orgelpublikums vielleicht noch wirken, zumal man diese Art Orgelmusik nicht geistig zu hören braucht um sie zu verstehen. Friedrich Högner.

für Harfe

HANS KLEEMANN: Präludium und Chaconne c-moll für Harfe solo. op. 29 (1933). Im Kommissionsverlag W. Zimmermann, Leipzig.

Daß einmal auch eine Chaconne als dankbare Variationsform für Harfe geschrieben werden mußte, lag auf der Hand. Das Kleemannsche Werk, in der Anlage nach klassischen Vorbildern gefaßt, bedeutet nach Form und Ausdruck für die originale Harfenmusik unserer Zeit etwas Neues. Dem vorbereitenden Praeludium folgt das Thema mit 11 Veränderungen und Coda. Der

Komponist hat sich mit spürbarer Liebe in die Harfenspielart versenkt und einen klanglich und technisch günstigen Satz geschrieben. Die noch etwas vorsichtige Ausnutzung des Instruments und eine gewisse Begrenztheit der spielartlichen Mittel mag der Harfenist vielleicht bedauernd empfinden; doch wird er die Komposition gern verwenden. Dr. H. J. Zingel.

KREUZ UND QUER

Karl Kämpf zum 60. Geburtstag.

Von Gerh. F. Wehle, Berlin.

Karl Kämpf wird am 31. August 60 Jahre alt — was ihm niemand ansieht! Er hat sich auf dem Gebiete des Männerchor-Gesanges unstreitig große Verdienste erworben, indem er schon in jungen Jahren versuchte den Liedertafelstil zu überwinden. Er stellte die Gesangvereine gleich vor schwere, aber hohe künstlerische Aufgaben. Sein prächtiger a cappella-Chor „Morgen an der Ostsee" zeugt beredt davon. Es dauerte dafür auch lange, bis dieser Chor aufgeführt wurde. Aber Kämpf hat sich dadurch nicht irre machen lassen, sondern hat die diesbezügliche Literatur um zahlreiche wertvolle Kompositionen bereichert. Auch seine Chöre mit Orchester zeigen hohe Meisterschaft in satztechnischer und rein musikalischer Hinsicht; so seine groß angelegte Sinfonie „Die Macht des Liedes" (mit Sopransolo), die „Thüringer Kantate" und die „Rheinische Kantate", beide ebenfalls unter Verwendung von Solostimmen, Frauen- und Kinderchor. Kämpf hat aber auch den kleinen strebsamen Vereinen sog. Gebrauchschöre geschenkt, die auf Niveau halten. Als Dirigent der „Liedertafel" in M.-Gladbach machte er sich einen weithin geachteten Namen. Er ist ein ebenso vorzüglicher Chorerzieher wie umsichtiger Dirigent, der den umfangreichsten Apparat sicher beherrscht.

Doch auch auf allen anderen Gebieten, mit Ausnahme der Oper, betätigte sich Kämpf. Werke für Klavier, Violine, Cello, Normalharmonium, Streichorchester und großes Orchester stammen aus seiner Feder. Von letzteren sind am bekanntesten geworden seine farbenprächtigen, formal übersichtlich angelegten Suiten „Andersens Märchen", „Aus baltischen Landen", „Hiawatha". Er instrumentiert glänzend, ohne Strauß nachzuahmen. Die früher verpönte Harmoniumliteratur verdankt seiner Eingebung manchen schönen Fund („Die heiligen drei Brunnen von Trafvi), Hausmusik im besten Sinne des Wortes. Schließlich sei auch noch erwähnt, daß Kämpf auch als Konzertbegleiter, Harmoniumvirtuose und Musikschriftsteller hohe Qualitäten aufweist und als Lehrer einen ausgezeichneten Ruf genießt. Seine echt deutsche Gesinnung und Geradlinigkeit sichern ihm die Achtung seiner Standesgenossen. Möchten seine mit heißem Herzen geschriebenen Werke auch weiterhin ihren aufwärtsgerichteten Weg gehen.

Mehr Bruckner auf Schallplatten!

Eine Anregung zu Anton Bruckners 110. Geburtstag.

Von Friedrich Oswald, Wteln bei Brüx, C.S.R.

Diese Zeilen knüpfen an ein Erlebnis im Rundfunk, das mit zu den allerstärksten Eindrücken gehört, die ich je auf musikalischem Gebiete empfangen habe. Es war das letzte europäische Konzert aus Wien, das Franz Schalk, schon als kranker Mann, dirigiert hat. Auf dem Programm standen Beethovens Sechste und Bruckners Vierte. Der zweite Satz der Pastorale klang eigentlich schon wie aus einer anderen Welt. Ich dachte damals immer: wenn man so etwas nur festhalten könnte, um es auch anderen Menschen, die nicht dabei sein konnten, zu vermitteln.

Ich denke weiter an ähnliche, starke Erlebnisse: so einmal an die Aufführung von Beethovens Pastorale unter Hans Pfitzner im Gewandhuas zu Leipzig, von Bruckners Siebenter im Rundfunk unter Karl Muck und an die meisten der Brucknersymphonien unter Franz Schalk.

Nun, wir haben zwar Schallplattenwiedergaben von Beethovens Pastorale sowohl unter Pfitzner als auch unter Schalk, aber wir haben keine einzige Schallplatte eines Brucknerwerkes unter Schalk, der doch Bruckner selbst noch gekannt hat und ihm persönlich nahegestanden ist. Und das ist sehr schade!

Als ich im Herbst 1933 wieder Gelegenheit hatte, die Übertragung von Bruckners Siebenter unter Karl Muck aus dem Gewandhaus zu hören, da tauchte wieder ganz stark der Gedanke in mir auf: wird man auch diesen großen Dirigenten, der noch so enge Beziehungen zu Bruckner selbst hatte, aus unserer Mitte scheiden lassen, ohne daß man ein bleibendes Andenken an seine große Kunst der Wiedergabe von Werken Bruckners geschaffen hat?

Ich verstehe nichts von Schallplattenherstellung und weiß auch nicht, von wann an dies einträglich wird; aber, obzwar ich gerne zugebe, daß so eine Schallplattenfirma nicht vom Idealismus allein bestehen kann, so kann ich doch nicht glauben, daß das Geschäft mit Wiedergabe solcher Werke gar so hoffnungslos wäre. Sollte es aber dennoch der Fall sein, so ist der Zweck der vorliegenden Zeilen, vielleicht doch an eine solche Stelle oder an solche Menschen zu gelangen, die hierin etwas unternehmen oder die wenigstens wieder maßgebende Faktoren darauf hinlenken könnten. Ich denke, wenn man etwas will, muß man es sagen, auch laut sagen und immer wieder von neuem wiederholen, dann wird einen doch einmal jemand hören, der helfen kann.

In Bezug auf Bruckner scheint es in der letzten Zeit nicht einmal so ganz aussichtslos zu sein. Es sind in der letzten Zeit drei neue Platten herausgekommen, und zwar die Scherzis aus der nullten, der ersten und der zweiten Symphonie. Mit den bereits vorher erschienenen Scherzis der dritten, vierten und siebenten sind also schon sechs Scherzis erschienen. Danach wäre also Bruckner der Mann der Scherzi. Das ergibt allerdings ein falsches Bild von Bruckner und es sei mir gestattet, im Folgenden einen kurzen Hinweis zu geben, was hier zu tun wäre.

Zu der idealen Forderung einer Wiedergabe sämtlicher Sätze aller Symphonien wollen wir uns vorläufig noch nicht versteigen, aber außer der siebenten Symphonie und den fünf anderen Scherzis gehören meiner Meinung nach mindestens noch zwei Werke vollständig wiedergegeben. Das sind die Neunte und die Vierte. Bei der Neunten könnte man gleich zwei Fliegen mit einem Schlag treffen, indem man sie in der Urfassung bringt, und bei der Vierten könnte man das Scherzo sparen, das meines Wissens schon zweimal erschienen ist.

Eine weitere wichtige Forderung ist das Finale der Fünften. Wird halbwegs darauf gesehen, daß die gewaltige Schlußsteigerung auf der Platte zur Geltung kommt, so ist das bestimmt ein Satz, der immer die große Wirkung auf die Zuhörer haben wird, und der übrigens mit zum Bedeutendsten nicht nur im Schaffen Bruckners, sondern im gesamten symphonischen Schaffen überhaupt gehört.

Ein ganz besonderer Herzenswunsch von mir wäre dann eine Wiedergabe des sechsten Adagios. Die Sechste ist die am meisten vernachlässigte und zurückgestellte unter allen Brucknersymphonien und doch weiß ich, daß ich mit meiner Wertschätzung dieser Symphonie und ihres langsamen Satzes nicht allein dastehe. Durch seine Geschlossenheit wirkt dieser Satz wie nicht gleich ein anderer Brucknersatz als alleiniges Konzertstück überaus konzis, und was den Inhalt betrifft, so glaube ich, daß kaum ein anderer Satz Bruckners dessen übergroße Güte so himmlisch rein offenbart wie dieses verklärte Adagio.

Professor Richard Wetz hat diesen Satz einmal seinem Requiem vorangestellt, Hans Weisbach brachte ihn als Abschluß eines Weihnachtskonzertes und der Frankfurter Sender hat von ihm eine eigene Schallplattenaufnahme für interne Zwecke des Senders gemacht. Nach all dem kann die Prognose für eine solche Schallplatte doch nicht so ganz aussichtslos sein!

Auch der langsame Satz des Streichquintettes würde sicher viele Freunde finden und gut in den Rahmen der getroffenen Auswahl hineinpassen.

Von den Symphonien wären nun alle, wenigstens mit Teilstücken, vertreten, bis auf die achte. Hier muß ich offen gestehen, daß mir die Beschränkung auf einen Satz oder auf zwei

am schwersten fällt, doch erkenne ich wegen der großen Ausmaße die Schwierigkeiten für eine Gesamtwiedergabe des Werkes durchaus an. Wenn ich also die Frage der teilweisen oder ganzen Wiedergabe der Achten vorläufig offen lasse, so bietet dieser Umstand vielleicht Anlaß zu einer Gegenäußerung oder einer weiteren Erörterung dieser Angelegenheit, und damit wäre der Zweck dieser Zeilen, eine Sache in Bewegung zu bringen, die für unsere deutsche Kunst und für das deutsche Wesen von großer Wichtigkeit ist, erreicht.

Kraft durch die — Matthäus-Passion.

Peter Raabe erzählt in seinem Vortrag in Wiesbaden, ZFM Heft 7 abgedruckt, wie die Organisation „Kraft durch Freude" Arbeiterscharen einer rheinischen Stadt in die Matthäus-Passion geführt hat und von der dabei erlebten Wirkung. Ich hatte vor wenigen Jahren in einer Kleinstadt am Rande des Erzgebirges einen ganz anderen Eindruck von der Wirkung der Matthäus-Passion auf einfache, musikalisch ganz unvorgebildete Menschen. Den selbstlosen Bemühungen des dortigen Domkantors war es gelungen durch niedrigste Eintrittspreise und Einlegen eines verbilligten Sonderzuges Scharen von ländlichen Besuchern zu seiner Aufführung zu bekommen. Der Dom war übervoll, so daß mancher Zuhörer stehend und viele eng und unbequem sitzend der wenig gekürzten Aufführung lauschten — nicht nur in musterhafter Stille, sondern sichtlich ergriffen und andächtig. Gespräche während der Heimfahrt ließen spüren, daß die Mehrzahl der Zuhörer und am meisten die solchen Erlebens ungewohnten seelisch Großes erlebt hatten und vielleicht tiefer gepackt waren als mancher kunstverständige Zuhörer. Ähnliche Eindrücke berichtete mir vor Jahren eine Sängerin, die in einer kleinen norddeutschen Stadt die Sopransoli gesungen hatte. Diese Zuhörer sprachen nicht — wie wir vielleicht — von der Wirkung des Chores oder von den Eigenschaften der Solisten, auch nicht von Kunst und Kunstgeschehen — sie hatten das Leiden und Sterben des Heilandes auf eine neue Art erzählt bekommen und miterlebt. Musik hören, schreibt Rosenberg heißt einen Formwillen erleben. Ich glaube, was Bach formen wollte, haben diese Zuhörer erlebt.

Der Gedanke, Kraft durch das Anhören der Matthäus-Passion zu vermitteln, muß doch vielleicht nicht immer und überall verfehlt sein, wenn es sich nicht um Zuhörer handelt, wie die jener rheinischen Stadt, denen das Evangelium, die Choralworte und Melodien und der Glaube eines Johann Sebastian Bach ganz fremd sind. Dora Schubert, Mulda i. Sa.

Hierzu schreibt uns GMD Prof. Dr. Peter Raabe, Aachen:

Ich sehe, daß ich in Wiesbaden ein falsches Beispiel gewählt habe: bei der Passion, besonders wenn sie in der Kirche aufgeführt wird, spielt die religiöse Empfindung — übrigens die beider Konfessionen — eine ebenso große, bei manchen eine größere Rolle als die künstlerische. Ich hätte also lieber Beethovens letzte Quartette nennen sollen, oder die Kunst der Fuge, oder sonst etwas. Für den Gedanken, um den es sich handelt, ist das ganz gleichgültig. Es kommt nur darauf an, zu erfassen, daß wir uns auch durch Gutgemeintes nicht verlocken lassen sollen, das gefährliche Gebiet zu betreten, auf dem schließlich der kommunistische Gedanke siegt, daß alles Allen zugänglich sein müsse, und daß man sich an den im täglichen Leben mit einfachen Dingen beschäftigten Menschen versündige, wenn man ihnen nicht dasselbe zu lesen und zu hören gibt wie denen, deren Vorbildung und beständige Geistesbeschäftigung ihnen ermöglicht, auch schwere Kost nutzbringend zu verarbeiten.

Die Gleichmacherei geht in unserer Zeit um wie ein Gespenst. Es haben zu viele durch sie Aussicht auf unverdienten Gewinn. Also hüten wir uns vor ihr! Dr. Peter Raabe.

Zur Jahrhundertfeier der Schumannschen „Papillons".

Von Dr. Hermann Güttler, Königsberg.

Das Auftreten Robert Schumanns als Komponist seiner Klavierstücke op. 1—10 erregte vor hundert Jahren bekanntlich einiges Aufsehen. Nicht etwa, daß dem Musikpublikum von damals die innere Größe der poetischen Darstellungskraft alsobald aufgegangen wäre. Es

war mehr das Aphoristische, Bizarre dieser Kunst, das sich zu einem nicht geschlossenen Gesamteindruck gegenüber der immer wieder als maßvoll und formvollendet gepriesenen Kunst der Klassiker abhebt. Es ist für diese Auffassung charakteristisch, wie ein formalistischer Geist wie Gottfried Weber (1779—1839), der ja der Welt gute theoretische Lehrbücher und auch exakte Mozartforschung geschenkt hat, gegen die romantische Aphoristik anrennt. Seine Besprechung der ersten im Druck vorliegenden Kompositionen Rob. Schumanns in der „Caecilia" vom Jahre 1834 stößt sich an dem, was gerade gegen den Schlendrian der Tage anrennt. Robert Schumann begann in diesem Jahre an der eben neu ins Leben gerufenen „Zeitschrift für Musik" für die bewußte Tendenz freiheitlicher Formgestaltung einzutreten, als die Verleger Fr. Kistner und Fr. Hofmeister die ersten praktischen Versuche des Fortschrittsmannes vorlegten: Die „Papillons", das „Thème varié", die „Intermezzi" und das „Impromptu sur une Romance de Clara Wieck". Das erste, was ihm auffällt, ist der Schluß aus den niedrigen Opuszahlen 1—5 auf das jugendliche Alter des Komponisten. „Nach den Titelblättern zu schließen, haben wir hier erste Arbeiten eines noch jungen Mannes vor uns liegen; denn die Zahl seiner Opera erstreckt sich erst bis auf op. 5." Jetzt geht er nun ins Besondere: „Wenden wir aber von den Titelblättern den Blick auf die Notenblätter, so tritt uns auf jeder Blattseite ein ganzes Heer von kühnen Neuheiten, Besonderheiten, Ungewöhnlichkeiten, mitunter auch wirklichen Bizarrerien entgegen und selbst von à la Beethoven dem Publikum hingeworfenen Gedankenspähnen, Bagatellen, hier ‚Papillons' genannt" ... er bringt merkwürdigerweise ein Notenbeispiel der bekannten Walzermelodie, die sich doch gerade so stark in unsre Herzen hineingesungen hat.

Nun heißt es weiter: „Wenn es wahr ist, daß über fünf mit fast lauter ungewöhnlichen Dingen angefüllte Notenhefte, sollte man ins Einzelne gehen, mehr gesagt werden müßte, als über das hundertfache Volumen anderer Kompositionen — .... so ist das einleuchtend, daß es hier so an Raum, wie an Zeit gebricht." Hier also hat die sonst so fleißige Hand des Recensenten Ruhepause, die sonst über platte Alltäglichkeiten Seiten über Seiten häufte! „Nicht versagen aber darf ich dem (wie ich wiederholt voraussetze, jungen) Komponisten das Zeugnis, daß aus seinen nicht sowohl unreifen, als vielmehr im Treibhaus vorzeitigen Haschens nach Außerordentlichkeit gereiften Produktionen dennoch soviel Genialität hervorblickt, daß man gar nicht wissen kann, ob er nicht aus dem gegenwärtigen Gewirre abenteuerlicher Tongebilde seinen Weg zur Einfachheit und Natürlichkeit zurück oder von da zur Höhe der Kunst finden wird."

Als nachahmenswertes Beispiel völliger Abgeklärtheit wird dem jungen Tondichter Mozart vorgehalten, der ja nach Auffassung der romantischen Kritik bemüht gewesen ist, mit den Jahren sein Werk immer mehr von Schlacken zu befreien und der absoluten Reinheit nahe zu kommen. „Ich habe schon oft daran erinnert und es jungen Tondichtern als Studienplan zur Nachahmung empfohlen, daß das höchste Musikgenie aller Zeiten Mozart mit ganz einfachen, ja bis zur Trivialität einfachen, nur immer auf Wohlklang berechneten Kompositionen angefangen und so, von unten anfangend, die höchste Stufe erstiegen hat, auf welcher er sich dann erst erlaubte, dem Gehöre mitunter auch wohl einmal etwas Ungewöhnliches und Herbes zu bieten, was er in seiner vollendeten klassischen letzten Epoche sogar wieder gänzlich unterließ! — Die Introduktion zum C-dur-Quartett war das Letzte, was er sich in dieser Art erlaubt hatte. Unsere heutige Generation aber will es nicht machen wie Mozart, will nicht von unten, sondern gleich oben, und allerwenigstens mit dem anfangen, was Mozart auf seiner Höhe sich erlaubt, noch höher aber sogar wieder aufgegeben hat.

Doch auch diesem Bildungsgange wollen wir keineswegs das Verdammungsurteil sprechen; auch er kann durch Umwege, namentlich durch Umwege, namentlich durch den des Zurückkehrens zur Natürlichkeit und Einfachheit, ans Ziel führen, — und ich wiederhole es: wer weiß, was aus einem, wenn auch allzu vorzeitig wilde Funken sprühenden jungen Künstler, wie Herr Schumann, noch werden kann? Wir wenigstens wollen ihm das beste Glück nicht nur wünschen, sondern wir dürfen es auch hoffen, indem ihm an manchen Orten, wo das

ewige Beſtreben, ganz außerordentlich genial und original zu ſein, ihn vorübergehend zu verlaſſen ſcheint, gar Manches recht lobenswert gelingt."

Wie wenig dem gelehrten Verfaſſer irgend etwas von Schumanns Eigenart, die doch aus dieſen Jugendwerken uns ſo unvermittelt anſpricht, aufgegangen iſt, erſcheint bemerkenswert. Seine Worte leiten den Kampf der Formaliſten gegen die Ausdrucksmuſik ein, die in Gemeinſchaft mit den Niederungen der Salonkunſt lange Jahre die edelſten Kräfte der Tonkunſt darniederhielten. Es gab noch bis in die ſechziger Jahre Zirkel, in denen Schumann-Spiel verpönt war. Der Weg zur Kleinkunſt ging ja überhaupt erſt über das Verſtändnis des Schubertſchen Liedes. Hier offenbarten ſich die Ausdruckswerte, die der Höhenkunſt des 19. Jahrhunderts allgemeine Geltung verſchafften.

Die Buchausſtellung in Rom.

Von Dr. E. J. Luin, Rom.

In der Akademie von S. Lucca iſt gegenwärtig eine Ausſtellung zu ſehen, die, veranlaßt durch das Unterrichtsminiſterium, einen Teil der Schenkungen und Neuerwerbungen zur Schau bringt, die während der faſchiſtiſchen Regierung in den letzten zehn Jahren in die Staats-, Stadt- und Kommunalbibliotheken gekommen ſind. In dem für dieſe Ausſtellung gedruckten Katalog iſt mitgeteilt, daß in dem Zeitraum von zehn Jahren die Bibliotheken einen Zuwachs von 1 036 434 Werken bekommen haben in einem Werte von 21 146 334 Lire; davon ſind 14 980 Manuſkript, 89 698 Autographen und Dokumente, 3360 Raritäten (Inkunabeln) usw.

Von dieſen Neuerwerbungen ſind naturgemäß auch eine ſtattliche Zahl Muſikhandſchriften, ſeltene Drucke, Briefe von Muſikern uſw. Beſonders ſtark treten hervor die Bibliotheken Turin, durch die Schenkungen „Foa" und „Giordano", die Bibliotheken Marziana Venedig, Casanatense Rom und die Abteilung Muſik der Bibliothek des Archäologiſchen Inſtituts in Rom. Ausgeſtellt iſt: Caffi: Geſammelte Notizen über die Theatergeſchichte Venedigs. Eine Fundgrube von archivaliſchem Material, das leider noch immer ungedruckt iſt. Weiter 2 Briefe Spartarus anno 1533 (Bibl. Lic. mus. Bologna). Brief von Fulvio Teſti 1645 mit Canzonette (Bibl. Modena). Ein Magnificat (Autograph) von Arnerio (Bolog. L. M.). Arienſammlung des XVII. Jahrhunderts: C. A. Benati, Perti, Piſtocchi, Soſi, Bononcini uſw. (Bibl. Turin). Canzoni spagnoli = Juan Pujol, Juan Arañes, Ignazio Mur, Machado, M. Romero Capitan uſw. (Rom, Casanatense) und eine beſonders intereſſante Handſchrift mit ſehr ſchönen Initialen: „18 Canzonette", von der die Vermutung beſteht, daß es eine Originalhandſchrift von Salvator Roſa ſei (Bibl. Arch. Roma). Marziani glaubt, daß Muſik, Poeſie und Initialen von einer Hand ſtammen, ebenſo Roſa. Die gleiche Bibliothek ſtellt aus: „Liſzt, Angelus per Harmonium, Autogr., von dem Komponiſten ſigniert: Villa d'Este, 15. VIII. 1877".

Aus der Bibl. Turin: Caluppi: Oratorium „Adam und Eva". Ben. Marcello: Drama Engelberta (beides unbekannte Werke nach Elsner). Stradella: 2 Partituren Serenaden. Traetta: Enea e Lavinia. Vivaldi: Opera sacra und „Griselda" 1735, Rosmira Fedele 1730. Alles Handſchriften, von dem verſtorbenen ſo verdienſtvollen Freund der Muſikgeſchichte Torri gefunden und durch die Stiftungen „Foa" und „Giordano" Turin erhalten. Unbekannt ſind auch die von der Nat.-Bibliothek Rom ausgeſtellten Autograph.: „Petrella Erico il Portatore d'Acqua" und „Cantaten spirituale" von Volpi Giamb. (Rovettino).

Endlich ganz beſonders intereſſant ſind: Ven. Bibliot. Marciana: Raccolta di frottole, villotte des 16. und 16. Jahr. und eine Partitur (Manuſkript), von Torri noch auf ſeinem Krankenbett feſtgeſtellt durch Vergleich von Libretto als Marazzoli, Marco Drama sacra S. Eustachio poesie, Card. Giulio Rospiglioso (Bibl. Turin) und endlich die herrlichen, in Konſtantinopel 1933 erworbenen 3 Sammlungen griechiſcher Muſik, heute in der Bibliot. Badia Greca di Grotta Ferrata und 1 Liber musices graeco aus der Univerſitätsbibl. Meſſina.

Aus der Fülle des Materials mögen diese wenigen Angaben genügen, um einen Begriff zu geben von den vielen kostbaren Zuwendungen und Neuerwerbungen der letzten zehn Jahre. Es ist besonders erfreulich, daß die musikalischen Manuskripte dabei eine wichtige Rolle gespielt haben. Die italienischen Bibliotheken sind an sich schon fast überreich an Material, dennoch gibt es in Italien noch immer eine Menge ungehobener Schätze, und da gerade der „Duce" selbst so viel Interesse an Musik hat, dürfte es auch für die Zukunft gesichert sein daß man für Schenkungen und Zuwendungen musikalischen Materials an die Bibliotheken Mittel und Verständnis bewahrt.

25 Jahre „Assoziazione dei Musicologi Italiani.

Von Dr. E. J. Luin, Rom.

Wer in Italien auf den Bibliotheken nach den Beständen der Musikmanuskripte suchen muß, der weiß, was für eine Freude es ist, wenn es heißt: „Wir haben einen Katalog von Gasperini". Gute, saubere und genaue Arbeit ist da immer zu erwarten. Was aber Prof. Gasperini und seine Mitarbeiter im Laufe der Jahre geleistet haben, das ersehen wir aus der kleinen Festschrift, die zum 25jährigen Jubiläum der „Assoziazione dei Musicologi Italiani" — „l'Opera compiuta dall Assoziazione dei Musicologi Italiani nel I. venticinquennio della sua vita 1908—1933" — von ihrem Gründer und Präsidenten „Prof. Gasperini" soeben veröffentlicht worden ist.

Bei der Gründung der italienischen musikwissenschaftlichen Gesellschaft in Ferrara im Frühjahr 1908 kam als Ziel und Aufgabe in erster Linie die Katalogisierung der italienischen Bibliotheken in Betracht. Als zweites wurde angestrebt, die musikalischen Schätze Italiens zu erhalten und dem Studium der Fachleute zugänglich zu machen, weiter sollten die musikalischen Monumente (Opernpartituren, Oratorien und Vokalwerke) wieder ausgegraben und veröffentlicht werden und mit den vorhandenen Mitteln der Gesellschaft das Studium der Musikwissenschaft gepflegt und verbreitet werden.

Die große Arbeit des Ordnens der Bestände der Bibliotheken und Archive wurde auch tatsächlich begonnen und im Laufe von 25 Jahren sind in 13 Serien erschienen die Kataloge von Parma, Reggio, Emilia, Bologna, Milano, Firenze, Roma, Venezia, Vicenza, Genova, Modena, Ferrara, Napoli, Assisi, Torino und Pisa. Die Publikationen dieser genannten Städte sind aber bis heute nur teilweise vollständig, so fehlen z. B. bei Bologna noch die Bestände von St. Petronio, auch S. Marco-Venedig und S. Cecilia-Rom sind noch nicht vollendet, dagegen aber sind die Bestände von Modena (561 Druckseiten!!) vollständig katalogisiert, ebenso Neapel, Florenz und Parma.

An Neuausgaben haben wir der Gesellschaft zu danken: die schönen Klavierauszüge von Pergolesi „Olimpiade" und Paisiello „Socrate imaginario", dann einige 5stimmige Madrigale von Vincenzo Galilei und einstimmige von Frescobaldi.

Die italienische musikwissenschaftliche Gesellschaft hat trotz der mancherlei Schwierigkeiten während der Kriegs- und Nachkriegszeit, wie Beschaffung von Papier etc. ihre Tätigkeit doch nie ganz eingestellt und in zäher Arbeit ihre Ziele verfolgt und erreicht. Die Gesellschaft hat heute nicht nur in Italien sondern auch im Ausland warme Freunde und Gönner und ihre Mitglieder sind bis im fernen Südamerika zu finden.

Zu dem Jubiläum der italienischen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft möchte man ein gutes Gedeihen und Fortbestehen wünschen und hoffen, daß die bewährten Leiter: Präsident Prof. Gasperini und die Vicepräsidenten Prof. Buonaventuri und Conte Vatielli in den nächsten 25 Jahren die Freude des Ausbauens, der fruchtbaren Weiterentwicklung der Gesellschaft erleben und die Veröffentlichung von vielen Katalogen und die Herausgabe bedeutender Musikwerke früherer Jahrhunderte veranlassen.

„Deutſches Theater".

Bemerkungen zur Spielzeit 1933/34.

Von Karl Schönemann, Kaſſel.

Unſere nationalſozialiſtiſche Staatsleitung hat ſchon viel zur Bereinigung der Spielpläne getan und manchen Weg zu deutſcher Kunſt gewieſen. Erfreulich iſt die ſtattliche Zahl der Uraufführungen, die den Bühnen wenigſtens friſches Leben, wenn auch nicht immer wertvolle Kunſt zuführen.

Aber vieles liegt noch im Argen, bedingt durch die Urteilsloſigkeit der Theaterbeſucher oder durch die Intendanten ſelbſt, denen es um volle Kaſſen, aber nicht um deutſche Kunſt geht. Es iſt wohl der Gipfel der Verantwortungsloſigkeit, wenn das deutſche Nationaltheater in Weimar noch mitten in dieſer Spielzeit das „Weiße Röß'l", die jüdiſche Kitſchoperette von Benatzky, auf die Bühne zerrt. Einige Male ſogar in geſchloſſenen Vorſtellungen für die N. S. Kriegsopferverſorgung.

Ein widerdeutſches Gebaren iſt auch das Bearbeiten von älteren Operetten, die durch Vermanſchen der Handlung und durch Jazz-Zutaten in der Muſik ihrer natürlichen Fröhlichkeit beraubt werden. Sie verbilden den Hörer und verführen ihn zu einer falſchen Kunſtauffaſſung. Warum muß Robert Stolz die „Zwei Herzen im 3/4-Takt" auch noch als „Verlorenen Walzer" auf der Bühne erſcheinen laſſen? Iſt das vielleicht Kunſt? Iſt eine Operette nur dann gut, wenn ſie länger als 3 Stunden dauert, nach einem (gewöhnlich beſſeren) Vorbild gearbeitet iſt und möglichſt viel Ausſtattung mit Ballett bringt?

Dieſe „Tanzeinlagen" ſind auch eine Streitfrage des gegenwärtigen Theater. Nackte Beine und Körperverrenkungen im Jazzrhythmus ſind doch wahrlich in einem deutſchen Theater nicht mehr nötig.

Kaſſel bringt „Angelina", eine Buffo-Oper von Roſſini in der Bearbeitung von Hugo Röhr. Wenn überhaupt ſchon ausgegraben werden muß, ſollte man es doch bei deutſchen Meiſtern tun. Die Handlung der „Angelina" erinnert an das Märchen vom Aſchenbrödel; hier dem deutſchen Empfinden völlig entrückt durch alberne Rollen und flache Muſik. Um damit den Abend zu füllen, bringt das letzte Bild großes Ballett. Die Muſik hierzu ſtammt von dem italieniſchen Zeitgenoſſen Reſpighi. Neuzeitliche Aufmachung und rauh inſtrumentierte Klänge ſchaffen einen unerträglichen Stilmiſchmaſch. Das Tollſte iſt, daß auch noch Kinder um 22 Uhr 15 tanzen und das erſtaunte Volk erheitern müſſen; man ſollte ſie lieber ſchlafen laſſen! Solche verſtaubten fremden Werke im Stilgemiſch verſchiedener Zeiten müſſen rückſichtslos abgelehnt werden. Für die Koſten ihrer Drucklegung konnte ſchon wieder ein Werk eines ringenden ernſt ſtrebenden zeitgenöſſiſchen Tondichters veröffentlicht werden. Dadurch würde der Arbeitseifer der jungen Künſtler geſtärkt, ihre Lebensgrundlage gebeſſert; den deutſchen Bühnen würde manch wertvolles Gut zugeführt.

Das Theater im dritten Reich iſt Erziehungsſtätte! Mögen alle Theaterleiter ſich deſſen bewußt ſein und ihren Spielplan danach geſtalten.

„Deutſche Opernfeſtſpiele".

Eine Anregung von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Wieder werden in dieſem Sommer die Feſtſpiele in Bayreuth zahlreiche Beſucher nach jenem ehrwürdigen Städtchen hinziehen, das durch den Geiſt eines Richard Wagner geheiligt iſt. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß hier kein anderer Komponiſt zu Worte kommen darf als Richard Wagner.

Trotzdem fehlt uns aber in der Tat neben dem Bayreuth Wagners noch ein zweites Bayreuth, das der ganz beſonderen Pflege nationaler Opernkunſt dient. Wenn kürzlich der Gedanke auftauchte, den „Parſifal" wieder allein auf Bayreuth zu beſchränken, ſo ging dieſer Plan von der Erwägung aus, daß ein derart weihevolles Werk wie der „Parſifal" nicht zu

jeder Stunde und an jedem Ort dasjenige Publikum antreffen kann, das für den Genuß dieser Oper eine genügend andächtige Stimmung mitbringt.

Ist der „Parsifal“ das einzige nationaldeutsche Werk, das eine derartige Ausnahmestellung unter den deutschen Bühnenschöpfungen verdienen würde? Ist der deutsche Opernspielplan nicht reich an Meisterwerken, die sich nur schwerlich einordnen lassen in ein Allerwelts-Repertoire, das Hohes und Tiefes, Seichtes und Gehaltvolles bunt nebeneinanderstellt? Könnte man dieses Durcheinander der gegensätzlichsten Werke nicht in gewissem Sinne mitverantwortlich machen für die Gleichgültigkeit des Theaterfreundes gegenüber den höchsten und letzten Kunstoffenbarungen?

Wir besitzen in Donaustauf bei Regensburg eine Ehrenhalle deutscher Geistesgrößen, die hier mit ihren Büsten zum ewigen Andenken, zum ständigen Vorbild vertreten sind. Wo aber bleibt die „tönende“ Ehrenhalle für besonders verdiente deutsche Opernschöpfer, deren Werke sich weit über den Durchschnitt alltäglicher Kunstleistungen erheben? Wäre es so schwierig, hierfür einen Rahmen zu finden, der dem musikalischen Inhalt und der besonderen volkserzieherischen Bedeutung solcher Werke angemessen ist? Wäre es nicht auch für die Lebenden ein besonderer Anreiz, wenn eine besondere Kommission jährlich die wertvollsten Werke der musikalischen Nationalliteratur auswählen und mit besonderen Preisen oder Ehrenurkunden bedenken würde, und wenn die so ausgezeichneten Opern zusammengefaßt würden zu besonderen „Deutschen Opernfestspielen“ an einer weihevollen Stätte, die einem Bayreuth ebenbürtig wäre und die eine Ergänzung zu den Wagner-Festspielen bieten würde?

Man untersuche und überprüfe doch einmal den deutschen Opernspielplan nach rassischen, völkischen Gesichtspunkten und hebe an sichtbarster Stelle des deutschen Musiklebens diejenigen Werke auf den Ehrenschild, die eine Ausnahmestellung verdienen und in ihrem Wesen wirklich geeignet erscheinen, um dem Volke höchste Werte zu vermitteln. Man möge doch einmal davon absehen, einseitige künstlerische Gesichtspunkte wahrzunehmen und möge das Gesamtwerk in seinen ethischen, rassischen, völkischen Auswirkungen einer Prüfung unterziehen. Dann wird man zu einer ganz neuen Spielplangestaltung kommen. Beginnen könnte man bei Chr. W. Gluck, den Eichenauer in seinem Werk „Musik und Rasse“ als den Prototyp des nordischen Musikers bezeichnet. Diese Linie völkisch-nationaler Höchstleistungen würde über Mozarts „Zauberflöte“ bis in die Gegenwart hineinführen, wobei allerdings Richard Strauß mit seinen jüdischen Libretti etwas schlecht wegkommen würde, dagegen Hans Pfitzner mit seinen kerndeutschen Meisterwerken „Der arme Heinrich“, „Palestrina“, „Christelflein“ usw. den verdienten Ehrenplatz erhalten dürfte. Werke reinrassisch-nordischen Gepräges sind in der jüngsten Zeit allerdings selten, doch könnte Vollerthuns Oper „Islandsaga“ zweifellos in diese Zusammenstellung aufgenommen werden.

Und dann suche man für diese Opern ein besonderes, den „Tempeln der Kunst“ des klassischen Griechenlands angenähertes „Deutsches Opern-Festspielhaus“, wo nur Höchstleistungen deutscher Opernkunst geboten werden — das würde auch im Volke den Sinn für die höchsten Ziele musikalischer Entwicklung wecken!

Erste Schulmusikwoche des „Lübecker Staatskonservatoriums und Hochschule für Musik“.

Diese erste, Anfang März 1934 stattgehabte musikpädagogische Veranstaltung der Schulmusikabteilung des im letzten Herbst begründeten und in bemerkenswertem Aufstieg befindlichen Lübecker Staatskonservatoriums vermittelte einen fesselnden Überblick über die mannigfaltigen Arbeitsgebiete des neuzeitlichen Schulmusikunterrichts. Im Mittelpunkt der reichhaltigen praktischen und theoretischen Lehrgänge, die ausschließlich von den eigenen Lehrkräften des Instituts geleitet wurden, standen die Erörterungen über Ton- und Lautbildung (Hermann Fey). Weitere Lehrgänge umfaßten u. a. die Gebiete des Musikdiktats und der Musikgeschichte, der Volksliedpflege. In geschickter Abwechselung zwischen grundlegenden theoreti-

ſchen Vorträgen und praktiſchen muſikaliſchen Vorführungen ſuchte die anregende Tagung den Belangen der Volks- und auch der höheren Schule gerecht zu werden. Dr. Paul Bülow.

Edwin Fiſcher ſpielt vor der Lübecker Schuljugend!

Im Zyklus der dieswinterlichen Schülerkonzerte, die jeweilig vormittags als Hauptproben zu den acht volkstümlichen Sinfoniekonzerten (Entwicklung der deutſchen Muſik von Bach bis zur Gegenwart) ſtattfinden, bot die lübeckiſche Kultusverwaltung zuſammen mit dem Kampfbund für deutſche Kultur der reiferen Jugend einen ihr ſonſt wohl nur ſelten zugänglichen Kunſtgenuß. Der dem Lübecker Muſikleben ſeit Jahren naheſtehende Pianiſt Prof. Edwin Fiſcher (Berlin) ſpielte vor 1500 Schülern und Schülerinnen Mozarts A-dur Sonate und Beethovens Sonate pathétique in c-moll. Seinem Vortrag ſchickte er einige einführende Worte voraus, um dieſe beiden von ihm ungemein anſchaulich erläuterten Schöpfungen dem Verſtändnis der Jugend nahezubringen. So ſpielte in dieſer herrlichen Feierſtunde einer der bedeutendſten Klaviervirtuoſen der Gegenwart vor einer Schuljugend, die dieſen Kunſtdarbietung völlig u n e n t g e l t l i c h beiwohnen durfte! Wahrhaft eine ideale Tat behördlicher Kunſtpflege. Sie iſt ein bezwingender Beweis dafür, wie auf dem Gebiete des lübiſchen Konzertweſens die kulturpolitiſchen Forderungen der Gegenwart inbezug auf die muſiſche Erziehung der Jugend in vollem Umfange eingelöſt werden. Der ſtürmiſche Beifallsausbruch der im Innerſten gebannt dem Spiel lauſchenden Jugend mag Herrn Prof. Fiſcher der überzeugendſte Beweis für den Widerhall aus jener Feierſtunde geweſen ſein, die er der Lübecker Schülerſchaft als künſtleriſches Seltenheitserlebnis beſcherte. Dr. Paul Bülow.

Friedemann Bach-Ehrung.

Von F r i t z M ü l l e r, Chemnitz.

Friedemann Bach, der am 1. Juli 1784 ſtarb, war von 1733—1747 Organiſt an der Sophienkirche, der heutigen Domkirche, zu Dresden. Wenn auch die Orgel 1875 innerhalb dieſer Kirche an einen anderen Platz kam und dabei ein wenig verändert*) wurde, ſo iſt ſie doch in der Hauptſache das herrliche Silbermannſche Werk, das der Meiſter 1720 erbaut, und das Friedemann Bach 14 Jahre lang geſpielt hat. Am 1. Juli gedachte Oberkirchenrat F r ö h l i c h nach der Predigt Friedemann Bachs und zeigte, daß die Dresdener Jahre die glücklichſte Zeit im Leben des ſpäter ſo unglücklichen Sohnes des großen Joh. Seb. Bach waren. Darnach ſpielte Domkantor und -organiſt H e i n t z e die Tripelfuge in F-dur von Friedemann Bach. Das ſchwungvolle Werk brachte er mit glücklicher Regiſtrierung und mit überlegener Beherrſchung des Techniſchen wirkungsvoll zu Gehör. Der junge Künſtler, der ſchon vorher durch ſeine Abendmuſiken die wohltönende Silbermannorgel ins Dresdener Muſikleben eingeführt hat, will in einer Abendmuſik im September Friedemann Bachs Kantate „Heilig iſt Gott der Herr" aufführen. Vor dem Gottesdienſt war an der Orgel eine ovale S i l b e r p l a k e t t e mit folgender Inſchrift angebracht worden:

„An dieſer Orgel wirkte Friedemann Bach 1733—1747.
Die Domkirche gedenkt ſeiner an ſeinem 150. Todestage."

Von der Kuffſteiner Helden-Orgel.

Niemand kann ſich dem tiefen Eindrucke entziehen, den beim erſtmaligen Hören das Spiel der im Bürgerturm der Feſte Geroldseck 80—100 m über der Stadt Kufſtein aufgeſtellten, aus freiwilligen Spenden beſchafften und von der deutſchen Orgelbaufirma C. F. Walcker-Ludwigsburg im Frühjahr des Jahres 1931 erbauten und feierlich eingeweihten „Heldenorgel des deutſchen Volkes" auf Jeden ausübt: Trotzdem je nach der herrſchenden Windrichtung

*) Die Manualkoppel wurde moderniſiert. Ferner erhielt das Werk eine Pedalkoppel und in den Manualen und im Pedal das Cis, das auf allen Silbermannorgeln fehlt.

und Windſtärke die Klangreichweite mindeſtens 6 km in der Runde beträgt (beſonders nach Norden und Oſten liegen die Verhältniſſe am günſtigſten), ja trotzdem bereits die Klänge dieſer erſten bis jetzt einzigartigen „Freiluftorgel" der Welt bis zu 16 km Luftlinienentfernung in abgelegenen Hochgebirgstälern des Kaiſergebirges gehört worden ſind, wäre nichts falſcher als die wiederholt bereits in Laien- und Fachkreiſen geäußerte Meinung, es handle ſich um ein „Radau-Inſtrument", das lediglich eine fremdenverkehrstechniſche Attraktion Kufſteins darſtelle. Ganz abgeſehen von der hohen ethiſchen Idee, die den Daſeinszweck dieſer in Dispoſition und ſpieltechniſcher Ausſtattung ganz modernen Orgel adelt, iſt dieſer Vorwurf objektiv unbegründet: Das volle Werk, in dem natürlich Hochdruck- und Zungenſtimmen eine wichtige Rolle ſpielen müſſen, klingt herrlich und packend, edel, wuchtig und feierlich, vor allem fehlen aber auch nicht trefflich in Intonation und Anſprache geglückte Soloſtimmen (es ſei die 8'-Trompete des II. Manuals hervorgehoben), die das Spiel farbig und abwechſlungsreich geſtalten, trotzdem die bisherige ſpieltechniſche Geſamtanlage keineswegs umfangreich ausgefallen iſt: 2 Manuale, Pedal, 28 Stimmen.

Nun wäre es freilich falſch, wenn man annehmen wollte, die Spielweiſe dieſes Inſtruments unterſcheide ſich in nichts von derjenigen einer beliebigen größeren oder kleineren Kirchen- oder Konzertorgel. Mancher Spieler, der ein Sonderkonzert in Kufſtein durchführte, hat das zu ſpüren bekommen: Die geradezu unheimlich präziſe Anſprache der einzelnen Taſten (elektriſche Traktur) erfordert peinlich korrekte Spieltechnik. Die klangliche Kontrolle des Spiels durch den Organiſten iſt trotz der räumlichen Diſtanz zwiſchen Spieltiſch und Spielwerk leicht und ſicher (ein „Blindſpielen" alſo nur kaum merklich erforderlich), aber die Unmöglichkeit vorangehenden ausgedehnten Probeſpiels (an dem die ganze Umgebung unfreiwillig teilnehmen müßte, ſelbſt wenn nur einer der beiden Windmotore eingeſchaltet wird und die Schweller-Jalouſien geſchloſſen gehalten werden) verlangt einen gewandten und geiſtesgegenwärtigen, regiſtriertechnich ſouveränen Spieler. Hinzu kommt noch der Umſtand, daß auf einem ſolchen Freiluftinſtrument die den akuſtiſchen Verhältniſſen der Fernwirkung gut anzupaſſende Wahl der Vortragsſtücke eine gewiſſe ernſthafte Selbſtbeſcheidung des Organiſten dringend erfordert. Am packendſten und tief ergreifend wirken immer die ganz einfachen deutſchen Volks- und geiſtlichen Lieder, wuchtige Choräle, langſame, feierlich und feſtlich regiſtrierte, vorwiegend homophon geſetzte Werke. Es iſt ein ganz eigenartiger, ſeltener und zu Herzen gehender Zauber, der vom Spiel der Heldenorgel in den Abendſtunden ausgeht, dem ſich auch das verhärtetſte Alltagsgemüt nicht entziehen kann.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Emil Rödger: „Zwei Kampflieder fürs neue Deutſchland" für Männerchor (Altenburg).

Günther Raphael: „Die Verſuchung Jeſu" für 4—8ſt. Chor a cappella (Leipzig).

Gerhard Meyer-Kirchheim: Sonate für V.-C. und Kl., und

Franz König: Lieder von Schirach (Stuttgart, Rundfunk).

Bruno Stürmer: „Vorſpiel für Orcheſter" und Kantate „Der ſteile Weg",

Rudolf Buck: „Fanfare" für Chor, Orch., Trommeln, und

Wolfgang Scheiger: Chöre mit Orcheſter (Heilbronn).

Wolfgang Fortner: Soloſuite (München).

Hanns Schindler: Geiſtliche Geſänge für Sopr. und Orgel.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Erich Sehlbach: „Die Stadt", Oper (Krefeld).

Monjusko: „Halka", Oper (Hamburg).

Ernſt Richter: „Taras Bulba", Oper (Stettin, 10. Nov.).

Ludwig Heß: „Trianion oder das Hausgeſpenſt", Buffo-Oper (Bonn).

Arthur Grübner: „Donna Diana", Oper (Deſſau).

Zehnter: „Amfeld, der Söldner", und

Haug: „Tartüffe" (nach Molière) — (Baſel).

Konzertwerke:

Miklos Rosza: Thema, Variationen und Finale für gr. Orchester (8. Okt., Duisburg, unter GMD Otto Volkmann).

Friedrich Leipold: Horst Wessel-Zyklus für gem. Chor u. Männerchor (Naumburg).

Joseph Haas: „Das Lebensbuch Gottes" f. Chor (Essen).

Ernst Schliepe: Stabat Mater für gem. Chor, Soli, Streichorchester und Orgel (Wiesbaden, Schuricht).

Georges Bizet: Sinfonie (Basel).

Robert Tank: Violinkonzert (München).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

HISTORISCHE KONZERTE IN BRUCHSAL.

Von Dr. Karl Preisendanz, Karlsruhe.

Den Historischen Konzerten im Fürstensaal des Bruchsaler Schlosses, in dem einst die Speyerer Fürstbischöfe residierten, hat auch in diesem Juni starker Zuspruch aus der weiten Umgebung nicht gefehlt, und auch die Badische Regierung hat wieder ihre Vertreter zu einem der drei Abende entsandt. Eine Fülle unbekannter Musik der Barock- und Rokokozeiten kam durch das diesjährige Programm zutage: sechs ansprechende Nummern hat Fritz Zobeley (Heidelberg) aus dem Schönbornschen Musikarchiv gezogen und für die Wiedergabe zurecht gemacht. Man darf nicht verlangen, daß alljährlich unter diesen „Ausgrabungen" sich mindestens eine fulminante Entdeckung befände; man wird sich gern bescheiden, wenn die Tafelmusik der alten bezopften Herren nicht ausschließlich nach dem Schema angelegt ist, sondern aus dem Durchschnitt sich ein wenig abhebt. Und diese Voraussetzung traf auch diesmal wieder erfreulich zu. Was man von Joh. Sigism. Kusser, Joh. Christ. Schickhardt, von Righini und Caldara zu hören bekam, machte alles einen sehr frischen, lebendigen Eindruck nicht nur auf den Musikhistoriker, sondern wirkte so auch auf den unbefangenen Konzertbesucher; und man hätte sich durch ihre Gedanken auch ohne die reizvolle, zeitangepaßte Umgebung mit flackernden Kerzen und kostümierten Pagen wie Musikern gern anregen lassen. Die Sorgfalt der stilgemäßen Wiedergabe sprach für das sachkundige Interesse, mit dem Musikdirektor Friedr. Hunkler (Bruchsal) sein kleines ausgewähltes Kammerorchester (Musikverein Bruchsal) in eine ferne Kunstwelt einzuführen verstand. Ellen Büchler-Kratzmeier sang wie im Vorjahr ansprechend, mit hübscher Koloraturtechnik, Arien von Paër und Ignaz Holzbauer, der für seinen „Günther von Schwarzburg" allerdings eine Sopranistin mit pompöserem Stimmmaterial voraussetzt; Werner Laukisch spielte als Solo-Cellist musikalisch und technisch befriedigend eine Sonate von Antonio Caldara (1735), die thematisch mit zum Besten des Abends gehörte, und von Haydn lernte man eine gedrungene Flötenkomposition kennen (Konzert in F-Dur), die wie manches andere der zahlreichen Flauto-Soli dieses Konzertes von einem gutgeschulten Flötisten des Orchesters, Dr. Katz, volltönig und frisch exekutiert wurde. Alles in allem brachten die „Historischen Konzerte" aufs neue reichen Genuß und gleiche Fülle der Anregung.

GÖTTINGER HÄNDEL-FEST 1934.

Von Werner Promnitz, Göttingen.

Zur traditionellen Fortführung der „Göttinger Händel-Opernfestspiele" veranstaltete die „Göttinger Händelgesellschaft e. V." in Gemeinschaft mit der „Akademischen Orchestervereinigung" in der ersten Juliwoche Festspiele in neuer Richtung.

Der erste Abend im Stadtpark enthielt G. F. Händels Pastoral „Acis und Galates" als szenisches Oratorium nach der Originalfassung und der Textbearbeitung Dr. Friedrich Chrysanders, jene unvergängliche antike Fabel des im 3. Jahrh. v. Chr. lebenden griechischen Idyllendichter Theokritus, die dem Meister der großen biblischen Oratorien hier auf dem gänzlich anderen Felde poetischer Naturfreude und barocken Humors in derselben Größe zeigt. Neu und gewagt war für unser Konzertpublikum die szenische Auflösung des Werkes. Daß der Stil des „Acis" gewahrt wurde — denn dieses Pastoral ist eine der Reformopern Händels, welche den Grundstock des heutigen weltlichen Oratoriums mit bilden — ist der sachkundigen Assistenz unseres hiesigen Musikwissenschaftlers Dr. Hermann Zenck, der dem künstlerischen Beirat der Händelgesellschaft angehörend, an den Vorarbeiten teilnahm, zu verdanken. Ohne jegliche rhythmische Überbetonung des Bühnenspiels, wie es früher die speziell tänzerischen Experimente des Oberspielleiter Dr. Hans Niedecken-Gebhard, zeigten, wurden die Handlungsvorgänge und die dramatische Darstellung der Solisten von einem Tänzerpaar und einem Bewegungschor pan-

tomimiſch auf dem zwar ſehr beengten Bühnenraum im urſprünglichſten Sinne ausgefüllt. Mit wenigen und doch anſprechenden Mitteln ſchuf Anneliefe Feiſtkorn-Göttingen das Bühnenbild und Koſtüme. Spielleiter Felix Dolling mit ſeinen Aſſiſtenten vom Stadttheater, Bühneninſpektor Otto Cruſius und Beleuchtungsmeiſter Bruno Säurig, verſtanden es, die z. T. vom Konzertpodium kommenden Soliſten für die bühnenmäßige Wiedergabe in wenigen Tagen geeignet zu machen. In gelöſtem Darſtellungsſtil hatte Mino Buſcha-Göttingen mit ihrem Kreis und Iril Gadescov — uns von ſeinem Gaſtſpiel in der „Joſephslegende“ in beſter Erinnerung — die Aufführung choreographiſch bereichert. Für dies Jahr mußten wir uns jedenfalls bei der größten Zeitknappheit aller Beteiligten — mit dem Erreichten begnügen!

Die Solopartien lagen in den Händen von Adelheid Armhold-Berlin (Galatea), Hans Jürgen Walter-Berlin (Acis), Kammerſänger Bruno Bergmann-Dortmund (Polyphem) und Martha Maria Rahmſtorf-Göttingen (Damon) gut zueinander und zu dem Charakter des Werkes paſſend. Die Galatea zärtlich, weich und duftig, der Acis von vornehmem Gehalt und erſt recht ergreifend in der kurzen Sterbeſzene. Die im gewiſſen Sinne auch muſikaliſch dankbar behandelten Figuren des Polyphem und des Damon wurden durch Bruno Bergmann draſtiſch-wirkſam verkörpert und durch Maria Rahmſtorf, deren Hirte Damon in dem Werk die Stellung der Vorſehung übernimmt, geſanglich vollendet geboten. Mit außerordentlicher Friſche und hemmungsloſer ſtimmlicher Elaſtizität fanden ſich Galatea, Acis und Polyphem im zweiten Akt zu der dramatiſch bedeutendſten Szene, die in dem köſtlichen Terzett „Dem Berge mag die Herde“ ihren Ausklang findet, ein.

Für die muſikaliſche Geſamtleiſtung verantwortlich zeichnete der durch ſein langjähriges Wirken hier rühmlichſt bekannte KM Fritz Lehmann-Hannover, zu dem die Händelgeſellſchaft dank der alten Beziehungen für ihr diesjähriges Programm vollſtes Vertrauen hatte. Fritz Lehmann war nach einigen Tagen in der Lage, in ſeiner überaus feinſinnigen und nicht weniger umſichtigen Art, dieſes liebenswürdigſte und ſtimmungsreichſte Oratorium des Meiſters in allen ſeinen Teilen und Abſchnitten gleich gut zu erſchöpfen und dieſen hier erſtmalig wieder fundamentierten Geſamtapparat zu einem prächtig künſtleriſchen Einvernehmen zu führen. In der einſätzigen Ouvertüre ließ der Dirigent Frohſinn und Übermut entſtehen. Oboen- und Flötenſoli wurden im Verlauf des Werkes trefflich gehandhabt. Die aus dem Orcheſter humoriſtiſch aufklingenden oder klagenden Chöre, darunter die lebensvollſten Bilder unſerer klaſſiſchen Chorliteratur, kamen mit Begeiſterung zu Gehör. Am Continuocello machte ſich Andreas Lahrs verdient und nicht zuletzt am Cembalo KM Ludwig Dietz vom Stadttheater Göttingen, deſſen Einſtudierung von Chor und Orcheſter einen ihm und allen Beteiligten ſicheren Erfolg erbrachte. Der Beifall, den das unmittelbar anſprechende Werk, insbeſondere auch bei der Wiederholung erfuhr, war demgemäß ebenſo herzlich wie reichlich bemeſſen.

Am zweiten Abend gelangten auf der Freilichtbühne des „Kaiſer Wilhelm-Parks“ Werke der bedeutendſten Zeitgenoſſen Händels zur Aufführung. Die Vortragsfolge „Meiſter des Barock“ wurde mit Joh. Seb. Bach h-moll-Ouvertüre für Flöte und Streichorcheſter eingeleitet. Auch hier war man beſtrebt an Hand der Originale ganze Arbeit zu leiſten. Hatten wir uns ſchon am vergangenen Abend über den Stand des Orcheſters freuen können, ſo wurden auch diesmal die einzelnen Sätze, nebſt der verdienſtvollen Ausführung der Flöten-Partie durch Erich Meyer-Hannover, trefflich wiedergegeben.

An Arien Händels hörten wir aus „Semele“, dem zweiten der großen weltlichen Oratorien des Meiſters, „O holder Schlaf“ und Rezitativ mit Arie (leider durch eigenmächtige Umſtellungen nicht ganz vollſtändig) aus dem Londoner Oratorium „Il pensioroso id il moderato“, „Schaut, ſie naht“, deren Dolmetſch Adelheid Armhold mit ſüßer, wohlklingender Stimme wurde. Hans Jürgen Walter, ein auch techniſch beſchlagener Soloflötiſt, vermittelte mit weichem Anſatz die charakteriſtiſche Begleitung. Für zwei ergreifende Arien aus „Deborah“, „Baraks Begrüßung durch Abinoam“ und „Dank ſei Dir, Herr“, ſetzte Bruno Bergmann die ganze Fülle ſeines gewaltigen Baſſes ein. Sehr bedauerlich war, daß man bei vorſtehenden Arien auf die Orcheſterbegleitung verzichtete, da ſich bei der Cembalobegleitung namentlich im Freien ein ganz offenbarer Mangel an Schattierungsvermögen bemerkbar machte.

Von Agoſtino Steffani, der vor Händel in Hannover als Hofkapellmeiſter gewirkt hatte, und von Claudio Monteverdi boten Martha Maria Rahmſtorf und Hans Jürgen Walter eindrucksvolle Proben reifſter Kunſt dieſer einſt berühmten Ausländer, warmherzige italieniſche Kammerduette „Dolce è per voi soffrire“ und „Bel pastor“, in echter Lyrik jubilierende herrliche Gaben. Am von der Firma I. C. Neupert-Nürnberg zur Verfügung geſtellten Cembalo wirkten mit Verſtändnis Dr. Wilhelm Neukeshoven und KM Ludwig Dietz ſelbſt, der im

Verein mit dem ersten Konzertmeister Walter Pfeiffer-Göttingen, Erich Meyer und Andreas Lahrs, Continuo, das Kammertrio Nr. 7 c-moll Händels spielte. Bei dieser Aufführung wie noch in einer ganzen Reihe Orchestersoli kamen die Mitglieder dazu, ihre Kunst an sichtbarer Stelle zu zeigen. Gleichwie das durch Liebhaber und die wichtigsten Bläser verstärkte Orchester den anspruchsvollen Begleitpart zu „Acis" nach sorgfältiger mühevoller Vorarbeit des Dirigenten dynamisch, rhythmisch und klanglich ziemlich einwandfrei herausbrachte, konnte man auch mit Freude den herrlichen Vortrag von G. Ph. Telemanns Orchestersuite D-dur für Streicher — Stücke von hoher Satz- und Klangkultur — anerkennen. Bis auf ein zu starkes Volumen der Bässe, bildete dies Werk einen in verschiedenen Sätzen feingesponnenen aber auch eindringlichen Abschluß, für den KM Dietz noch einmal alle Kräfte des Orchesters zusammenzufassen wußte. So ging das Konzert mit Schwung und Klang zu Ende, mit ihm das diesmal so kurze Fest. Die Zuhörerschaft brachte den ausgezeichneten Solisten, dem Dirigenten und dem Orchester lebhaft anhaltende Ovationen, reichlich Blumen und Kränze.

Es wäre jetzt an der Zeit, in Verbindung mit der Organisation „Kraft durch Freude" das Erlebnis des zum größten Teil viel zu wenig ins Volk gedrungenen Händelschen Schaffens auch weitesten Kreisen zu vermitteln durch ein Sonderkonzert zu einem billigen Einheitspreise, das für jedermann zugänglich wäre und worin in der Hauptsache größere Gesangs- und Instrumentalwerke wiederholt werden könnten. Ein hochherziger sozialer Gedanke würde dadurch verwirklicht. Auch müßten noch aus den umliegenden Städten günstigere Zugsverbindungen hier mehr und mehr auswärtige Besucher vereinigen.

Die Händelgesellschaft verspricht uns für die Zukunft Vorbereitungen wertvoller Opern-Uraufführungen. Möge unsere Göttinger Händelgemeinde in der hohen Erkenntnis der unvergleichlichen Werte und reichen Schönheiten Händelscher Musik fürderhin mit warmer, aber auch stilvoller Anteilnahme treu zur großen Sache stehen!

MUSIK ZU DEN HEIDELBERGER REICHSFESTSPIELEN.
(15. Juli—15. August 1934.)

Von Direktor Otto Seelig, Heidelberg.

Es ist selbstverständlich, daß bei den Schauspielaufführungen der Reichsfestspiele im Heidelberger Schloßhofe auch der Musik eine nicht unerhebliche Rolle zufallen mußte. Denn von der geschickten Verwendung einer geeigneten musikalischen Untermalung hängt bei solchen außerhalb des gewohnten Rahmen stehenden viel von der beabsichtigten Wirkung ab, und die Schwierigkeit einer zu treffenden Wahl ist unleugbar. Eine verhältnismäßig einfache Aufgabe ergab sich bei Shakespeares „Sommernachtstraum". Man hatte von der Mendelsohn'schen Musik abgesehen, die seit hundert Jahren mit dem Shakespearschen Märchenspiele untrennbar verbunden schien und ähnlich wie Beethovens Egmontmusik, Schumanns Musik zu Byrons „Manfred" oder Griegs Komposition zu Ibsens „Peer Gynt" einen kongenialen Bestandteil der jeweiligen Schauspieldichtung bildet. Statt dessen hatte man die zahlreichen Stellen, die nach des Dichters Angabe der Musik benötigen, mit Bruchstücken aus Werken Henry Purcell's, eines Zeitgenossen Shakespeares, ausgestattet, wodurch zweifellos eine erfreuliche Stileinheit erreicht wurde. Besonders war dies der Fall bei den pathetischen Szenen der Handlung, auch bei dem Bergamaskertanz der Handwerker, weniger bei den romantischen Titaniaszenen, am wenigsten bei dem Epiloge der Elfen, der die unsterbliche Dichtung so stimmungsvoll beschließt.

Was für den „Sommernachtstraum" eine Notwendigkeit ist, eine weitgehende musikalische Begleitung, das kommt für Goethes „Götz von Berlichingen" kaum in Betracht. Vielleicht schien bei den szenischen Verhältnissen einer Freiluftaufführung, wohl auch zur Überbrückung der dadurch bedingten zahlreichen Striche in der Dichtung, auch für das Goethe'sche Drama eine weitgehendere Bühnenmusik angebracht, obwohl gerade die hier in Frage kommende Urfassung des „Götz" nicht sehr geeignet ist. Die Musik von Leo Spieß sucht der Verbindung von Wort und Ton nach Möglichkeit gerecht zu werden. Ein kurzes Vorspiel, zusammengesetzt aus Elementen vorbachischer Kontrapunktik und modernster Harmonik, leitet in das Drama ein. Bei der starken Hervorhebung nach außen wirkender Szenen (am Bischofshofe zu Bamberg, beim Reichstag zu Augsburg, bei den Kämpfen des Exekutionszuges und des Bauernaufstandes) hat der Komponist Gelegenheit, sowohl als Schilderer prangender Festklänge, als auch melodramatisch untermalend zu wirken. Auch fehlt es nicht an Gelegenheit zur Verwendung von Tanzmusik, die jedoch nicht ganz dem Stil der Zeitbegebnisse entspricht, und zur Benützung alter Liedweisen zur Hebung einzelner Stimmungsmomente.

Die Musik zu Rich. Euringer's Mysterienspiel „Passion 1933", das leider aus technischen Gründen von der Thingstätte am heiligen Berg in den dafür nicht sehr geeigneten Schloßhof verlegt werden mußte, hat Herbert Windt geschrieben. Sie wurde durch Schallplatten übertragen, was ihr nicht gerade zum Vorteil gereichte. Soweit sie danach beurteilt werden kann, gelingt

es dem Komponiſten, in dem düſter gefärbten Vorſpiel mit ſeinen unheimlich grellen Fanfaren, in den die einzelnen Teile verbindenden und die jeweiligen Stimmungen wiedergebenden Sätzen, ſowie in der volkstümlich gehaltenen Schluß-Apotheoſe durchaus die Dichtung zu ſtützen und zu heben.

Sehr fein war der muſikaliſche Untergrund, welchen Leo Spieß der entzückenden altflämiſchen Dichtung von „Lanzelot und Sanderein" gab, welche in dem neuhergerichteten Bandhausſaal des Schloſſes eine vollendete Wiedergabe fand. Die Muſik paßt ſich dem Zeitſtile des Werkes, ohne übertrieben zu archaiſieren, glücklich an, beſchränkt ſich in vornehmer Zurückhaltung mit ihrer zarten kammermuſikaliſchen Beſetzung in der Hauptſache auf eine diskrete Begleitung der Auftritt- und Abgangſzenen und wirkt ſo von allen muſikaliſchen Darbietungen der Feſtſpiele weitaus am harmoniſchſten.

Die Leitung der jeweiligen Orcheſterbegleitungen war in den Händen der Herren Kapellmeiſter Herbert Haarth und Müller-Kray beſtens aufgehoben.

LIEDERFEST DES SCHWÄB. SÄNGERBUNDES zu HEILBRONN a/N.

Von P. Roos, Heilbronn a/N.

Vom 27. bis 30. Juli fand hier das 33. Allgemeine Liederfeſt des Schwäb. Sängerbundes — das erſte im neuen nationalſozialiſtiſchen Reich (was gebührend hervorgehoben wurde) — ſtatt, das ſchon rein äußerlich betrachtet glänzend in die Erſcheinung trat (herrliches Feſtwetter, reicher Schmuck der Straßen und Plätze, prächtiger Feſtzug von 6,5 km Länge, begeiſterte Teilnahme der Einwohnerſchaft und der etwa 40 000 auswärtigen Beſucher), aber auch muſikaliſch auf bedeutender Höhe ſtand. Das Wertungsſingen (105 Vereine im einfachen, 91 im gehobenen Volksgeſang, 46 im einfachen und 15 im ſchwierigen Kunſtgeſang) bewies, wie gründlich und erfolgreich im ganzen Land gearbeitet worden war, wobei die wertvolle Mitarbeit der ſchwäbiſchen Lehrerſchaft beſonders hervorgehoben werden darf. Rege Teilnahme wurde dem ſchwierigen Kunſtgeſang entgegengebracht, der faſt durchweg hervorragende ja vollendete Leiſtungen bot; nur die Auswahl der Chöre befriedigte nicht immer. An der Spitze marſchierten: „Sängerkranz Heidenheim", „Teutonia Ulm" und „Liederkranz Ulm-Söflingen". Der Ehrengeſang des Stuttgarter Liederkranzes (Muſikdirektor Kieß): „Feier der neuen Front" von R. Trunk (Worte von B. v. Schirach) brachte auch dem Tonſetzer begeiſterten Beifall. Das Begrüßungs-Konzert am Freitag Abend hatte inſofern einen ganz beſonderen Charakter, als nur Werke lebender Komponiſten zur Aufführung kamen, wie ja auch ſonſt der Leiter des Abends, Kreischormeiſter Zipperer, offenſichtlich neuere Muſik bevorzugt. Allerdings muß geſagt werden, daß das einleitende Orcheſtervorſpiel (Introduktion, Paſſacaglia und Fuge) von Bruno Stürmer doch wohl fehl am Ort war; es wollte ſich weder für die feſtliche Gelegenheit noch für die Zuhörerſchaft noch für den allzugroßen Raum recht eignen. Dagegen brachte die eigens für unſer Feſt geſchriebene Kantate op. 81 „Der ſteile Weg" (für Sopran- und Baritonſolo, Männer- und Kinderchor und Orcheſter) des gleichen Komponiſten dieſem und dem Leiter lebhaften und ehrlichen Beifall und gab der ganzen Aufführung die notwendige Steigerung und den erwünſchten Höhepunkt. Die Leiſtung aller Ausführenden, des wagemutigen, anfeuernden und zuſammenhaltenden Dirigenten, des mächtigen, 1200 Perſonen umfaſſenden Chors, der die Schwierigkeit des eigenartigen polyphonen Werks ſiegreich überwand, der Soliſten (Magda Schier-Kaſſel; Eugen Grimm-Stuttgart) und des Staatstheaterorcheſters Stuttgart muß voll anerkannt werden. Ein für dieſen Zweck ſehr geeignetes Chorwerk von Rud. Buck „Fanfare" (für Männerchor, Orcheſter und Trommler) wurde freudig aufgenommen. Anſprachen des Vorſitzenden des Feſtausſchuſſes Vogel, des Bundesführers Staatsminiſters Dr. Schmid und des Oberbürgermeiſters Gültig wechſelten mit Liedern und Sprechchören des Jungvolks ab. Die Hauptaufführung am Sonntag unter der Leitung von Bundeschormeiſter MD W. Nagel brachte mit einem Einſatz von annähernd 20 000 Sängern den äußeren Höhepunkt des ganzen Feſtes. Den Anfang machte die „Jubelouvertüre" von C. M. v. Weber, den Schluß bildete „Wach auf!" und „Ehrt eure deutſchen Meiſter" von R. Wagner. Dazwiſchen hörte man Chorwerke von Mozart (Hymne an Deutſchland), Reger (An die Hoffnung), Bruckner (Das deutſche Lied) und Brahms (Rhapſodie), an deren Gelingen außer Chor und Orcheſter die Altiſtin Margarete Kloſe, Berlin hervorragenden Anteil hatte, ſodann „Zeitlieder" (Gaußen, Simon, Erdlen) und einfache a cappella-Chöre. Und dann die ſchwäb. Volkslieder! Wie wurden ſie aus vollem, heißen Herzen als Bekenntnis zur ſchwäbiſchen und deutſchen Heimat geſungen, nein — gejubelt! Das war naive unverfälſchte Freude am Volkslied, am bodenſtändigen Singen und Muſizieren. Kein Wunder, daß ſie auch das beſte Echo in den Herzen der Zuhörer weckten und den herzlichſten Beifall auslöſten! — An die Hauptaufführung ſchloß ſich eine Kundgebung für das neu erſtandene Deutſchland und für die deutſche Saar (aus der 2800 Sänger hieher gekommen waren) verbunden mit einer Gefalle-

nenehrung an. Während des Wertungssingens am Samstag veranstalteten einige größere Chorvereinigungen gut gelungene Sonderkonzerte, die wohl geeignet waren, den zahlreichen Besuchern aus dem Land Beispiel und Anregung zu geben. In der Kilianskirche hörte man nach einem einleitenden Orgelvortrag von Prof. Schäffer (J. S. Bach, Präludium und Fuge in C-dur) die „Deutsche Kantate“ op. 6 von Hugo Herrmann und den „Psalm der Befreiung“ op. 75 von Erwin Lendvai in vortrefflicher Wiedergabe durch die vereinigten Männerchöre „Liedertafel Reutlingen“ und „Frohsinn Heilbronn“ (Leiter Hugo Herrmann und Karl Walz; Solistin: Hedwig Cantz). Der weite Raum der Kilianskirche erwies sich als fast zu klein für die machtvolle Fülle des Chor- und Orchesterklangs. — Die „Liedertafel Göppingen“ und die „Madrigalvereinigung des Sängerbundes Göppingen“ (Leiter: E. Huttenlocher und K. Schmidt) brachten im Stadttheater Werke von Alfons Schmidt und Madrigale von Haßler, Meiland, Frank und Gastoldi zur Aufführung. — Vor einem vollen Haus sangen im Stadttheater die „Liedertafel Ulm“ (Fritz Hayn) und der „Singkranz Heilbronn“ (Dr. Ernst Müller). Die Ulmer brachten ein Variationenwerk „Klingendes Jahr“ op. 81 für Männerchor, Sopransolo (Magda Schier-Kassel), Streichorchester und Klavier (Hanne Stark-Ulm) von Otto Siegl. Dem Chor waren in diesem fast romantisch anmutenden Werk Aufgaben gestellt, die Äußerstes an Musikalität und rhythmischer Bestimmtheit verlangten, und er löste sie unter der sicheren Leitung seines Dirigenten glänzend. Im zweiten Teil sang der „Singkranz Heilbronn“ Werke von Hugo Wolf („Der Feuerreiter“, „Morgenhymnus“) und Wolfgang Scheiger (zwei 7stimmige Hymnen: „Heimat und Vaterland“, „Deutsches Heimatland“ und das 4stimmige „Und hat die Ferne gleißend Gold“, mit musikalischem Feuer, rhythmischer Sicherheit, wohlabgewogener Dynamik und kultivierter Gesangstechnik. Begreiflicherweise war man besonders auf die Werke unseres einheimischen Tonsetzers Wolfgang Scheiger gespannt, die zum erstenmal in einer größeren Öffentlichkeit erklangen. Der sich immer mehr steigernde Beifall, der den Komponisten auf das Podium rief, bewies, wie stark seine Schöpfungen angesprochen hatten. — Den Beschluß machte der Lehrergesangverein zusammen mit dem Philharmonischen Chor Stuttgart (GMD Prof. Leonhardt) mit der Aufführung von Teilen der Konzertkantate „Aus Deutschlands großer Zeit“ op. 25 des Stuttgarter Tonsetzers Ernst Seyffardt (Solisten: Marianne Welsch, Karlsruhe; Elisa Keller, Stuttgart; E. Grimm, Stuttgart). Wenn auch das Werk einer vergangenen Zeit mit teilweise andrer musikalischer Stilrichtung entstammt, so rechtfertigt doch sein innerer musikalischer Wert die Aufführung jederzeit. Der Wiedergabe muß uneingeschränktes Lob gezollt werden, das allen Mitwirkenden gleichmäßig gebührt.

Der Montag war dann noch geselligen Veranstaltungen (u. a. ein „Heilbronner Herbst“ mit Feuerwerk) vorbehalten.

MÜNCHENER FESTSPIELE 1934.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Die Münchener Festspiele boten in diesem Jahr, nachdem nun auch die noch ausstehende Neuinszenierung des „Rheingolds“ Tatsache geworden war, das geschlossene Bild einer vollständigen dekorativen, kostümlichen und regielichen Gesamterneuerung des „Rings des Nibelungen“. Klar und eindeutig, dem Zuschauer sehr einprägsam, hob sich der leitende Gedanke solcher Neugestaltung heraus: er bestand in der heute wieder Allgemeingültigkeit gewinnenden Erkenntnis, daß es ein Ding der Unmöglichkeit ist, Richard Wagners Kunstwerk jeder Stilbewegung, wo nicht gar einer augenblicklichen Zeit- oder Modeströmung dienstbar zu machen. Die Neuinszenierung, die der Bühnenbildner Adolf Linnebach in enger Zusammenarbeit mit der ergänzenden Tätigkeit des Spielleiters Kurt Barré und der technischen Leitung von Oberbaurat August Rall geschaffen hat, sieht ihr höchstes werkdienendes Ziel darin, der Tetralogie jene szenische Gestalt und Erscheinungsform zu sichern, wie sie Richard Wagner selbst als Idealbild vor Augen stand. Die Lösung der Aufgabe ist in hohem Maße geglückt, am poetischsten und stimmungsechtesten im Waldbilde des zweiten Siegfriedaktes, am kühnsten und großartigsten in der Schlußszene der „Götterdämmerung“, die man in einer derartigen szenischen Klarheit und Vollendung in München bis dahin kaum erlebt hat.

Außer einer zweimaligen Darstellung des „Rings des Nibelungen“ standen von Wagners Meisterwerken noch „Lohengrin“, „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger von Nürnberg“ und „Parsifal“ auf dem Festspielplan. Für jede dieser Schöpfungen vermag der künstlerische Hochstand der Münchener Staatsoper eine Wiedergabe zu verbürgen, die dem stolzen Namen eines „Festspiels“ gerecht wird. Der bewegende Herzschlag der gesamten Aufführungen, die zum überwiegenden Teil seiner Stabführung unterstanden, war Hans Knappertsbusch. Bedenkt man, daß durch die Beurlaubung des Generalintendanten auch noch ein vollgerütteltes Maß der Verwaltungsgeschäfte auf den Schultern des Generalmusikdirektors lastete, dann gewinnt

die künstlerische Hochform, die er in diesen Festwochen ohne jegliche Spur der Ermüdung oder nachlassender Spannkraft bewährte, erhöhte Bedeutung. Eine unmittelbare Wahlverwandtschaft bindet Knappertsbusch an die Werke des Bayreuther Meisters, von denen er jedes in seiner Art mit hinreißender Überzeugungskraft deutet. Es fällt deshalb schwer zu entscheiden, welcher unter seinen Wagnerauslegungen der höchste Preis zuzuerkennen sei. Vielleicht gelangt ein Wesensgrundzug seiner Natur, das Lebensbejahende und Glutvolle seiner Persönlichkeit, deren unversiegliche Jugendlichkeit von Freias Früchten genossen zu haben scheint, in „Siegfried" am strahlendsten zum Ausdruck, ganz gewiß offenbaren die lyrischen Ekstasen von „Tristan und Isolde" den wehenden Atem seines Gefühls und dessen großbogige Spannweite am unmittelbarsten — mit der tiefvergeistigten Deutung von „Parsifal" wächst der Dirigent indeß am ragendsten über diesen Grundcharakter seines Wesens hinaus, um ein anderer, ein Metaphysiker und Herold des Jenseitigen zu werden, den man nicht unmittelbar hinter ihm hätte erwarten dürfen. Neben Knappertsbusch wirkten als vorzüglicher musikalischer Leiter einiger „Meistersinger"-Aufführungen Leipzigs Generalissimus, Paul Schmitz, der ja bis vor kurzem in München tätig war, und der junge temperamentvolle Karl Fischer, den man mit der musikalischen Leitung des „Lohengrin" betraut hatte.

Die Mozartfestspiele im Residenztheater erreichten wiederum mit „Cosi fan tutte" ihren Höhepunkt. Fände dieses Werk überall nur annähernd die gleiche Sorgfalt in der Wiedergabe, ein ähnlich beschwingtes Orchester und derart von übersprudelndem Buffogeiste durchwallte Sängerdarsteller wie in München, wer möchte zweifeln, daß diese Oper schon längst den Platz der Gleichberechtigung neben den volkstümlicheren Schwesterwerken erobert hätte? Auch „Die Entführung aus dem Serail", „Figaros Hochzeit" und „Don Giovanni" befestigten dank ihrer beschwingten und flüssigen Wiedergabe, die nur eine etwas ausgiebigere Probenvorbereitung (die 3 Bühnenorchester im ersten „Don Giovanni"-Finale dürften nicht derart auseinandergeraten wie in der ersten Vorstellung!) noch hätte vervollkommnen können, den Ruf der Münchener Mozartpflege, obwohl wir diesmal auf Richard Strauß am Pulte verzichten mußten. Doch ließen die musikalischen Direktionen von Hans Knappertsbusch, Karl Fischer, Karl Tutein und vor allem von Paul Schmitz das Fehlen dieser Anziehungskraft nicht allzu sehr vermißen. Dringend einer szenischen und musikalischen Erneuerung bedarf „Die Zauberflöte", die trotz mancher bestechenden solistischen Leistung auch in den kleineren Partien in der heutigen Gestalt nicht mehr festspielwürdig genannt werden kann.

Der Ensemblestand der Münchener Staatsoper ist, von einigen fühlbaren Mängeln (hochdramatisches Fach!) abgesehen, gegenwärtig so hervorragend, daß die Heranziehung auswärtiger Gäste bis auf wenige Ausnahmen, bei denen meist Absageteufelchen seine Hand im Spiel hatte, vermieden werden konnten. Als Ehrengäste waren Anni Konetzni (Isolde, Brünnhilde), Franz Völker (Lohengrin, Siegmund) und Taucher (Tristan) gerufen worden, die sämtliche lebhaft, Völker sogar triumphal, gefeiert wurden. Elisabeth Schumann (Susanne, Zerlina, Despina) ist bereits seit einem Jahrzehnt eine Zierde der Münchener Mozartfestspiele und als solche längst mit dem Titel einer Bayerischen Kammersängerin bedacht, so daß diese Vertreterin reinsten Mozartstils kaum mehr als nicht autochthon angesprochen werden darf. Münchens Oper bewährte vor allem wiederum ihren Ruf als Besitzerin erlesener Sopran- und Baritonstimmen. Zu den hervorragenden Vertreterinnen des Sopranfaches Elisabeth Feuge (Eva, Freia, Pamina, Donna Anna, Fiordiligi), Felicie Hüni-Mihascek (Gräfin, Donna Anna, Fiordiligi, Gutrune), Anny van Kruyswyk (Königin der Nacht, Waldvogel), Hildegarde Ranczak-Schaetzler (Donna Elvira, Susanne) traten als vielversprechender jugendlicher Nachwuchs Cäcilie Reich (Sieglinde, Eva), Maria Reining (Elsa, Pamina) und Hedda Helfing (Zerlina, Blonde, Despina). Luise Willer, die wir nach zwanzigjähriger Wirksamkeit leider an Berlin verlieren, zeigte wiederum in überwältigender Weise, daß München durch sie nicht nur um eine einzigartige Vertreterin des Wagnerstils (Fricka, Waltraute, Brangäne), sondern auch um eine Mozartsängerin (Dorabella, Marzelline, 3. Dame) besten Rangs ärmer wird. Ihre Nachfolgerin im Altfache, Maria Olszweska, steht, gerade was die Frage der Stilvollendung anlangt, noch hinter Luise Willer zurück, so starke Eindrücke gesanglichen Könnens und darstellerischer Bühnenblütigkeit ihre Ortrud, Erda, Waltraute auch vermitteln konnte. Wilhelm Rodes packende Gestaltungsmacht erhob seinen Sachs, Wotan und Telramund wiederum zu Gipfelpunkten der heurigen Festspiele. Einen schwer zu entscheidenden Wettkampf an Stimmadel und Stimmschöne lieferten sich Hanns Hermann Nissen (Sachs, Wotan, Kurwenal, Amfortas, Graf Almaviva) und Georg Hann (Amfortas, Kurwenal, Gunther, König Heinrich, Sprecher). Als Mozartbariton läßt sich an Stimmgeschmeidigkeit und federnder Eleganz des Spiels Heinrich Reh-

kemper (Figaro, Almaviva, Papageno, Don Giovanni, Guglielmo) von keinem übertreffen. Von den Tenören überraschte der nimmermüde Fritz Krauß mit einer vorzüglichen Gestaltung des neu übernommenen Loge; der Stimmglanz, den er als Stolzing entfaltete, zeigt auch ihn im Besitze ewiger Jugend. Julius Patzak rechtfertigte seinen weithinhallenden Ruf mit einem vorzüglichen Tamino, Belmonte, Ferrando und Oktavio, dagegen war sein zudem sehr lustlos gestalteter David eine Enttäuschung. Wenn Julius Pölzer (Parsifal, Siegfried) das Idealische seiner Erscheinung und das Hinreißende seiner Darstellung erst mit absoluter Beherrschung des Gesangstechnischen vereinen kann, wird der mit reichsten Natur- und Talentgaben ausgestattete Künstler der deutsche Heldentenor sein. Sehr stark in den Vordergrund getreten ist diesmal der stimmgewaltige Bassist Ludwig Weber, ein idealer Fasolt, herrlicher König Heinrich und erschütternder Hagen. Daneben behauptet sich Paul Bender (Sarastro, Komthur, Gurnemanz, Pogner) noch immer als der bedeutendste „Künstlersänger" der Münchener Oper, die sonst noch mit dem unerhört intensiven Mime Carl Seydels, Adolf Vogel (Beckmesser, Alberich, Figaro), Berthold Sterneck (Leporello, Alfonso, Beckmesser), Hedwig Fichtmüller (Magdalena, Marzelline) und Walter Carnuth (David, Pedrillo) ihren Reichtum an vorzüglichen Buffonisten darzutun vermochte.

UNGARNREISE DES NATIONALSOZIALISTISCHEN REICHS-SYMPHONIE-ORCHESTERS UND DES MÜNCHNER LEHRERGESANGVEREINS.

Von Dr. Erwin Bauer, München.

Das national-sozialistische Reichs-Symphonie-Orchester hat seine zweite Auslandsreise, die es nach Ungarn führte, nicht allein durchgeführt, sondern auf Wunsch der Führer der Münchener Lehrerschaft sich mit dem Münchener Lehrergesangverein zu einer Gemeinschaftsreise verbunden. Das gab der Reise einen pompöseren Anstrich, und da die Teilnahme an dieser Reise von seiten der Lehrerschaft außerordentlich groß war — sie bestand aus insgesamt 650 Personen —, so trat die Reisegesellschaft auch im öffentlichen Leben kräftig in Erscheinung. Der Augenblick der Reise war dem Unternehmen günstig; denn es wurde mit der musikalischen Propaganda, der ja die Reise in erster Linie dienen sollte, auch die politische Werbung und Aufklärung verbunden. Das kam in mehreren Reden des Ehrenführers der Reise, Oberstadtschuldirektor Bauer, zum Ausdruck, der die Gelegenheit ergriff, die ungarische Öffentlichkeit über den wahren Zustand des deutschen innerpolitischen Lebens zu unterrichten: in Budapest vor allem und auch in Szegedin.

Insgesamt wurden vier Konzerte gegeben und zwar in Debrecen, in Szegedin, in Budapest und in Tatovara. Sämtliche Konzerte waren Freikonzerte, das in Debrecen wurde vom NSRSO allein bestritten, in allen übrigen Städten vereinigte es sich zu gemeinsamen Konzerten mit dem Münchner Lehrergesangverein. In Debrecen, einer in wenigen Jahren prächtig erblühten Stadt, waren im Stadion, wo man dem Orchester ein hellerleuchtetes Podium erbaut hatte, 5 000 Menschen versammelt, um einem Programme zu lauschen, das aus Brahms' „Vierter Symphonie" Liszt's „Les Préludes", der Leonoren-Ouvertüre und dem „Meistersinger"-Vorspiel bestand. Der Erfolg war festlich. Die Pressestimmen spiegeln die Leistung wieder, die Kapellmeister Franz Adam mit seinem Orchester auch hier vollbrachte.

Die Debrecener Zeitung „Debreceni Uysak" schreibt über das Konzert: „Was das Orchester betrifft, so können wir nur mit dem größten Entzücken uns äußern. Wir halten dieses Orchester für gleichwertig den besten ungarischen Orchestern." Und über den Dirigenten: „Wir haben seine prachtvolle Auffassung der Werke und ihre prägnante, stilistische Formung kennen gelernt, in der kein Motiv verloren ging, so daß der Hauptgedanke des Schöpfers restlos zum Ausdrucke gelangte. — Es ist ganz unmöglich zu sagen, mit welcher schwebenden Zartheit das feinste pp zur Geltung gebracht wurde."

Die „Tiszantul" berichtet, daß eine ähnliche künstlerische Produktion noch nie in Debrecen gehört worden sei. „Die Aufführung von Liszts „Les Préludes" hatte einen Riesenerfolg. Das Konzert wurde unter der unermüdlichen Ovation des Publikums beendet."

Zum gleichen Konzert bemerkt die Debrecener „Suggetlen Uysay": „Das Orchester hat ein Konzert gegeben, das im Debrecener Musikleben noch sehr lange nachklingen wird. 5000 Personen füllten das Stadion. — Das Publikum war über die Disziplin und die Ausgeglichenheit des Orchesters frappiert. Es wäre schwer festzustellen, welches der Stücke uns am meisten gefallen habe, welches der geniale Dirigent besser gemacht und welches das Orchester besser vorgetragen hätte."

Die eigentliche musikalische Kundgebung der beiden Vereinigungen erfolgte erst in Szegedin, wo in der prunkvollen Votivkirche drei Stücke aus Mozarts Requiem, das „Dies irae" aus dem Requiem von Verdi und Anton Bruckners „Te Deum" vor fast 2000 Menschen erklangen. Die

physischen Anstrengungen für alle Mitwirkenden — es herrschte eine fast unerträgliche Hitze in der Kirche — waren bedeutend. Trotzdem wurde Bewundernswertes geleistet. Das Publikum, das vor und nach dem Konzert in zahlreichen Sympathiekundgebungen die Gäste ehrte, folgte bis zum Schlusse mit starker innerer Anteilnahme dem weihevollen Konzert.

Unter den Solisten, die sich an diesem Abend trefflich bewährten (es waren Andreas Kreuchauff, Anton Gruberbauer, Irma Drummer und Martha Martensen), erregte besonders Martha Martensen durch ihre wohlgebildete und bei aller Leichtigkeit wundervoll tragende Stimme helles Entzücken.

Der Chor erwies, daß er aus vortrefflichen Stimmen sich zusammensetzt und erreichte im abschließenden Tedeum einen leidenschaftlich gesteigerten Höhepunkt seiner geschlossenen und wohl vorbereiteten Leistungen. Die Leitung dieses Konzertes hatte wie in allen übrigen Konzeren Kapellmeister Franz Adam, der auch den Chor in strenger Probenarbeit für die Reise vorbereitet hatte.

Ein zweites gemeinsames Massenkonzert fand am folgenden Tag auf dem Sportplatz des MAC auf der Margaretheninsel in Budapest statt. Liszt „Les Préludes", Wagners „Meistersinger-Vorspiel", Volkslieder von Brahms und der Rakoczy-Marsch spannten den Rahmen um eine nächtliche Feier, die zu einem machtvollen Bekenntnis der anwesenden Ungarn zum neuen Deutschen Reich wurde. Die deutsche Gesandtschaft, die deutschen Kolonien und der Vizebürgermeister der Stadt Budapest waren die Ehrengäste dieses Abends, der 4000 Hörer auf der Tribüne sah. Den beschaulichen Abschluß der sommerlichen Sängerfahrt fanden alle Teilnehmer erst in Tata, wo vor dem Schlosse des Grafen Esterhazy, dem einstigen Wirkungskreis Josef Haydns, das Programm des Budapester Konzertes um den zweiten Satz der Militärsymphonie Haydns erweitert wurde.

FESTSPIELE DER ZOPPOTER WALDOPER.

Von Univ.-Prof. Dr. Gotthold Frotscher, Danzig.

Die Waldoper Zoppot konnte mit ihren diesjährigen Festspielen die Feier ihres 5jährigen Bestehens begehen. Die Aufführungen der „Meistersinger" und der „Walküre" waren in jeder Weise festspielmäßig und konnten eine zahlreiche Gemeinde versammeln, obwohl das Wetter alles andere als günstig war.

Hermann Merz, der langjährige Leiter der Zoppoter Waldoper, der anläßlich des Jubiläums zum Generalintendanten ernannt worden ist, weiß die riesige Bühne bis ins letzte zu beherrschen. In der „Walküre" erreichte er durch sparsame Einbauten ein geschlossenes Bühnenbild; der riesige Bühnenraum ermöglichte es, die einzelnen Teilhandlungen auf verschiedenen Schauplätzen abspielen zu lassen und damit eine Plastik des Geschehens zu erreichen, wie sie auf einer geschlossenen Bühne kaum möglich sein dürfte. Auch für die „Meistersinger" hat Merz eine geschlossene Szenerie aufgebaut, so daß die eigentlich im Innenraum spielenden Szenen durch die Verlegung ins Freie wenig von ihrer Wirkung einbüßten. Den Höhepunkt bildete hier natürlich die Festwiese, für die die 100 Meter tiefe Bühne voll ausgenutzt werden konnte.

Für die Festspiele waren erste Kräfte verpflichtet worden. Dirigenten waren Robert Heger und Karl Tutein; unter den Solisten ragten hervor Rosalind von Schirach und Elsa Wieber als Eva, Göta Ljungberg und Maria Reining als Sieglinde, Margarete Arndt-Ober als Magdalena und Fricka, Nanny Larsén-Todsen als Brünhilde, Fritz Wolff als Siegmund, Ludwig Hofmann und Max Roth als Sachs und Wotan, Hermann Wiedemann als Beckmesser, Carl Jöken als David, Viktor Hospach als Pogner. Das 125 Spieler starke Orchester zeichnete sich durch klangliche Schönheit und rhythmische Präzision aus. Auch der Massenchor hielt sich wacker.

KONZERT UND OPER

ALTENBURG. Der Leiter der Altenburger Oper, Dr. Heinz Drewes, seit November 1933 auch kommissarischer Intendant des Theaters anstelle des ausgeschiedenen Generalintendanten Vollmer, bevorzugte im vergangenen Spieljahr in erster Linie Repertoire-Opern, dann einige Meisterwerke, um schließlich in den Mittelpunkt des Spielplans das Werk Richard Wagners zu stellen. Einmal wurden die „Meistersinger" in eindrucksvoller Neueinstudierung gebracht, außerdem der „Parsifal", der „Ring des Nibelungen", „Siegfried" und „Götterdämmerung". Die Spielzeit fand eine würdige Eröffnung mit Beethovens „Fidelio". Mozart, der die letzten Jahre im Altenburger Spielplan leider fehlte, war mit „Figaros Hochzeit" vertreten. Das „Gegenstück" dazu, Rossinis unverwüstlicher „Barbier von Sevilla", sieht man in guter Aufführung gern wieder. Dies gilt auch für Lortzings „Wildschütz", obwohl hier die Wiedergabe das in dieser Spielzeit sonst übliche Niveau nicht immer wahrte. Anläßlich des 70. Geburtstages von Richard Strauß ging der „Rosenkavalier" in teilweise vorbildlicher

Wiedergabe in Szene. Überraschend gut wurde Verdis „La Traviata" herausgebracht. Bizets „Carmen" fand eine lebendige, temperamentvolle Aufführung.

Die Oper der Gegenwart hätte man freilich gern noch in stärkerem Maße berücksichtigt gesehen. Es gab auf diesem Gebiete nur eine interessante Uraufführung, Friedrich Hölzels musikalisches Mirakelspiel „Das Herzwunder", worüber seinerzeit alles Nähere an dieser Stelle bereits gesagt ist. Sonst gab es nur noch Otto Wartischs nicht gerade kurzweilige „Kaukasische Komödie" und Eugen Bodarts gekonnte und empfundene „Hirtenlegende".

Das gleiche Bild zeigt auch das Programm der Sinfoniekonzerte, ein Überwiegen des Klassischen, Bewährten. An und für sich ist dagegen nichts zu sagen, immerhin wäre es kein Fehler, wenn auch die wertvolle Musik der Gegenwart etwas mehr vertreten wäre. Volle Anerkennung verdient es, wie im letzten Konzert, zwei bisher in Altenburg unbekannte Werke von Richard Wetz zu bringen: Ein fesselndes Violinkonzert (Solist: Konzertmeister Schachtebeck) und das wundervolle Chorwerk „Hyperion" Dr. Drewes erzielte hier mit dem verstärkten Chor und Orchester (nicht zu vergessen der ausgezeichnete lyrische Bariton der Altenburger Oper, Otto Peißner, der das Bariton-Solo wundervoll sang) eine der geschlossensten Leistungen der Spielzeit. Ein Festkonzert zu Ehren Richard Strauß' enthielt an bedeutenden Werken nur den „Till Eulenspiegel", sonst nur belanglosere Kompositionen des jungen Strauß, das immerhin nicht uninteressante „Waldhornkonzert" und die gefällige Serenade in Es-dur, dazu die „Nächtliche Serenade" von Overhoff, immerhin (!) ein Schüler Richard Strauß'. Diesen Abend dirigierte Paul Sixt vom Deutschen Nationaltheater, Weimar. Der Generalintendant der gleichen Bühne, Dr. Ernst Nobbe, hatte als Gastdirigent einen wohlverdienten Erfolg; als Solistin wirkte die unvergleichliche Elly Ney mit, die Beethovens Klavierkonzert in c-moll geradezu genial spielte. Die übrigen Konzerte, von Dr. Drewes sicher und umsichtig geleitet, brachten Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms und Bruckner.

Dr. Drewes erwies sich auch durchweg als überlegener, stilkundiger Operndirigent, der das sehr gute Orchester und die Solisten auf der Bühne gut in Einklang zu bringen wußte. Und ferner hat er, das verdient besondere Erwähnung, jetzt ein sehr gutes Ensemble geschaffen, das erfreulicherweise auch in der nächsten Spielzeit geschlossen wiederverpflichtet wurde. Künstler wie der prächtige lyrische Bariton Otto Peißner, der kultivierte Baß Paul Friebels, die hervorragende Hochdramatische Lydia Günther-Klemann, der ausgezeichnete Heldentenor Fritz Willroth-Schwenck wären in erster Linie zu nennen. So wurde, alles in allem, in der vergangenen Spielzeit erfolgreiche, unbedingt künstlerische und kulturelle Arbeit geleistet, was für das neue Theaterjahr 1934/35 Gutes erhoffen läßt. Dr. Leo Paalhorn.

BREMEN. Die philharmonischen Konzerte der Dienstag-Reihe — nur diese stand mir zur Verfügung — gipfelten in zwei Beethovenabenden, die sich GMD Wendel zur Feier seiner 25jährigen Tätigkeit in Bremen erwählt hatte. Er stellte die 9. Sinfonie in einer Meisterschaft dar, die kaum überboten werden kann. Er ist mit seinem vortrefflichen Orchester so verwachsen, daß er auf ihm spielt wie auf einem Instrumente; technische Schwierigkeiten gibt es nicht, alles wird in den Dienst des seelischen Ausdrucks gestellt. Höchste Kunst, die der Hörer gebührend würdigte. Eine Feierstunde war die Aufführung der Missa solemnis. Chor, Soloquartett (Heidersbach, Schürhoff, Dr. Hoffmann, Drissen) und Orchester wetteiferten in Plastik und Schönheit der Darstellung. Trapps Sinfonie, als Erstaufführung, vermittelte keine tiefen Eindrücke. Die Kammermusikabende der Klingler, Wendling etc. beschränkten sich auf Klassik und Romantik. In die volkstümlichen Orchesterkonzerte teilten sich Wendel, Dammer und Stöver.

Das „Sinfonie-Orchester" hat wieder festere Gestalt angenommen. Carl Dammer ist beauftragt, den Klangkörper zu erziehen und zusammenzuschweißen. Er ist der richtige Mann am Platze. Ein Beethovenabend (der tüchtige Zepernik als Klaviersolist) ließ das Orchester kaum wieder erkennen. Dammer weckte die Kräfte, die im Orchester stecken, und brachte eine Leistung erstaunlicher Reife zustande. Wenn die Instrumente, namentlich die Bläser, nicht die nötige Tonschönheit entwickelten, ist das nicht Schuld des Dirigenten. Liszts Tasso — leider jetzt eine Seltenheit im Konzertsaal — konnte man besonders freudig begrüßen.

Liesche setzte seine „Bremer Musikabende" in einem Bachkonzert fort. Dabei bildeten die „Goldberg"-Variationen unbedingt den Höhepunkt. Was die Interpretin, K. v. Tricht, auf dem Cembalo geistig, technisch und seelisch leistete, ist höchster Bewunderung wert. Die beiden Konzerte, C-dur und a-moll, für 3 Cembali und Streicher ergänzten in ihrer Stilreinheit den freudig aufgenommenen Abend. Eine ergreifende, in Tonschönheit schwelgende Aufführung der Matthäus-Passion beschloß die Haupt-Konzerte Liesches. Einige aufgemachte Arien hemmten den dramatischen Ablauf des zweiten Teiles. Patzak

als Evangelist und Hüsch als Christus sehr schön, Solo-Sopran und -Alt, treten dagegen zurück. Das Konzertieren in Kopenhagen hat unserem Domchor reiche Lorbeeren eingetragen. Und das mit Recht.

Die Solistenkonzerte des Künstlervereins waren wieder Höhepunkte im Bremer Konzertleben. Egon Petri, Lubka Kolessa, Ed. Erdmann mit Alma Moodie, ihre Kollegin Ruth Meister, die feine Gesangskultur Gertrud Pitzingers und die reife Kunst Annemarie Sottmanns mit unserer Meisterorganistin K. v. Tricht zeigten den kulturellen Hochstand dieser Veranstaltungen.

Aus der Fülle sonstiger Konzerte: Eine Orgelstunde des trefflichen W. Evers machte uns mit Werken J. N. Davids und K. Hoyers bekannt. Nach Inhalt und Güte der Darstellung gehörte dieses Konzert zu den interessantesten und genußreichsten, die wir hier von der Orgel hören konnten. W. Hülser unternahm es zum zweiten Male, das gesamte „wohltemperierte Klavier" in Sonntag - Vormittagsstunden zur Freude seiner leider nicht sehr zahlreichen Hörer zu spielen. So etwas sollte „ausverkauft" sein. Auf beachtlicher Höhe steht Marie-L. Philipsens Klavierspiel und S. Plates köstliche Altstimme. Beides Bremer Künstler. Die „Ortsgruppe des Bayreuther Bundes" gab jungen Musikern Gelegenheit, sich öffentlich hören zu lassen. Nicht alle diese Jugendlichen waren für den Zweck tauglich, da sie das Heiligtum des Kunsttempels noch nicht betreten hatten; vielverheißend der Pianist Hans Bähren mit seinen 16 Jahren.

Wieder war unsere Oper sehr fleißig. Mit hohem, künstlerischem Verantwortungsgefühl erschienen in neuer Einstudierung „Kuhreigen", „Oberon", „Freischütz", „Tannhäuser", „Meistersinger", „Waffenschmied". Zweimal Wagners „Ring", zum Teil mit auswärtigen Kräften; das „Rheingold" erhielt eine neue Inszenierung. Als Abschluß der Spielzeit noch Rich. Straußens „Arabella". Als Erstaufführung hörten wir „Godiva", Oper in 3 Akten. Dichtung und Musik von Ludwig Roselius. Der Dichter-Komponist hat sich nach Aufbau und Gliederung ein treffliches Opernbuch geschaffen. Die einzelnen Szenen sind knapp gehalten, dramatische Steigerungen wirksam herausgestellt, Lyrismen sind nicht weitschweifig. Die in der Vorankündigung gepriesene nordisch-deutsche Gedankenwelt der Oper ist nicht allenthalben vorhanden. Gewiß ist die Erlösungsidee, auf der das Ganze basiert, deutsch, Gestalten wie Elfric und Ovgar wollen wir aber anderen Rassen überlassen. Als Komponist kann Roselius sehr, sehr viel. Was Wagner, Strauß und Strawinski an Orchesterfarben geschaffen haben, ist R.'s geistiges Eigentum geworden. Er beherrscht sie souverän. Hinter der Fertigkeit tritt seine Erfindung zurück. Der Hörer empfindet viel als Äußerlichkeit. Selbst dem Bacchanale, das als Gegenstück zur keuschen Heiligkeit der Godiva geschickt gemacht ist, fehlt musikalisch das Aufreizende. Von da an aber fesselt die Musik bis zum Schlusse, der etwas breit geworden ist, unbedingt. Ehrlich ist die Musik. Das schwierige Werk hatten der Intendant Dr. Becker und unser 1. Kapellmeister C. Dammer einstudiert. Eine unendliche Arbeit steckte darin; sie fand ihren Lohn, unterstützt durch das meisterliche Können dieser beiden Führer. Dr. Kratzi.

COBURG. Ein Rückblick auf die verflossene Theaterspielzeit und Konzertsaison veranlaßt wiederum die Feststellung, daß sich unser Musikleben in durchaus beachtlicher Höhe bewegt. Im Mittelpunkt des Interesses der Coburger Musikfreunde wie auch wieder von benachbarten Städten und Ortschaften steht natürlich die Oper des Landestheaters. Es ist auch wirklich anerkennenswert und zeugt von größter Opferfreude, daß Coburg mit seinen nur 25 000 Einwohnern eine auf vielfach anerkannter hoher künstlerischer Stufe stehende Bühne mit ganzjähriger Spielzeit besitzt. Eine allerdings nicht allzubedeutende Entlastung, aber trotzdem zu begrüßen, ist der Umstand, daß auch Bayreuth teilweise bespielt wird. Die Oper brachte fast durchweg erstklassige Aufführungen, besonders in Werken von Wagner, Mozart (Mozartwoche!) und Verdi. Seinem Rufe als besonderer Pflegestätte der Wagnerschen Kunst trug das Landestheater besonders Rechnung dadurch, daß es prominente Gäste engagierte. Im edlen Wettbewerb mit diesem Kunstinstitut und zugleich in gutem Einvernehmen sorgte die „Gesellschaft der Musikfreunde in Coburg" (musikalische Leitung: Hofkapellmeister Fichtner) für manche Stunden edelsten Kunstgenusses, wie schon ihr Programm dartut, nämlich drei Konzerte, gemeinsam mit dem Landestheater, und zwar ein Symphoniekonzert mit Professor Hans Bassermann-Frankfurt, ein anderes mit klassischen und modernen Gesängen, gesungen von Elisabeth Friedrich-Berlin, und ein drittes mit der VII. Symphonie von Anton Bruckner. Die anderen Veranstaltungen bestritten Wilhelm Backhaus am Klavier, die Sänger Marcell Wittrisch, Julius Patzak und die Sängerin Hedda Helsing. In einem Wohltätigkeitskonzert sangen Henny Trundt-München und der Baritonist Domgraf-Faßbänder. — Auch die musikalischen Abende des „Vereins" hatten Höhepunkte mit dem Liederabend von Ria Ginster, den Künstlerkonzerten des Pianisten Winfried Wolf-Berlin und der Violinistin Ed. v. Voigtländer und mit einem Regerabend des Wendlingquartetts. — Der „Sängerkranz", die

Pflegestätte des Männergesangs, steckte sich auch weitere Ziele mit einem Liederabend von P. Lohmann-Berlin und einem prächtigen Volksliederabend. — Auf dem Gebiet der sacra musica verweisen wir noch auf die beliebten Orgelkonzerte in der St. Moriz-Hauptkirche des Kirchenmusikdirektors Schamberger, der Perlen der alten wie neuen Kirchenmusik in prächtiger Form darbietet, wie auf die Darbietungen des Ernst-Albert-Oratorienvereins. Dr. Tr.

DRESDEN. Die schon vor Monaten zu Ende gegangene Konzertzeit war — wie wohl allerorts — gekennzeichnet, durch das Bestreben im Sinne der neuangebahnten kulturellen Entwicklung die Vielheit von neuen Erscheinungen musizierender Künstler durch eine Einheitlichkeit der Programmgebung auszugleichen; in den Orchesterkonzerten — und zwar nicht nur in den Konzerten der Staatskapelle und der Philharmonie — fehlten, von wenigen Ausnahmen abgesehen, neue Namen sowohl wie neue Werke; statt dessen brachte z. B. die Philharmonie in ihren 16 Konzerten alle Beethoven-Symphonien zu Gehör. Dieses Orchester, unter tragischen Umständen seines jungen Führers GMD Werner Ladwig beraubt (der erst 34jährige war nicht nur ein Dirigent ersten Ranges, sondern darüber hinaus ein Künstler, der sich der schweren wirtschaftlichen Sorgen seiner Kapelle in intensiver Weise annahm und auf dem Wege war, die Sanierung des Unternehmens durchzuführen), sah nach Ladwigs Tod eine Reihe von Gastdirigenten am Pult (darunter Gustav Havemann, J. G. Mraczek). Von ihnen wurde Kapellmeister Paul von Kempen (Berlin) nach einer sehr eindrucksvollen, in ihrer Klarheit ungewöhnlich bezwingenden Wiedergabe der neunten Beethoven-Sinfonie als ständiger Dirigent des Orchesters verpflichtet. Die großen Orchester-Konzerte der Philharmonie standen unter der Leitung von Ladwig, Paul Graener, Erich Kleiber; die wohl einzige Uraufführung der Ladwig'schen Konzerte, eine Symphonie von Friedr. Ludw. Biehn, fand eine durch matten Beifall fast verschleierte durchaus verständliche Ablehnung, da die vom Komponisten geübte Vermischung von Brucknerschem Pathos und Puccini-Lyrismen ganz außerhalb einer erstrebenswerten gediegenen musikalischen Entwicklung liegt. In den Konzerten der Staatsoper erschien wiederholt Clemens Krauß (neben den einheimischen Dirigenten Dr. Karl Böhm, Kurt Striegler) als gefeierter Gastdirigent am Pult.

Recht eigentlich im Mittelpunkt des Dresdner Musiklebens steht die Arbeit des Dresdner Kreuzchors unter Rudolf Mauersberger; die allwöchentlichen Vespern geben in ihrer Gesamtheit ein nahezu lückenloses Bild neuzeitlicher Kirchenmusik, das gelegentlich durch hervorragende Aufführungen von Standwerken (Bachs Matthäus-Passion, Weihnachtsoratorium) unterbrochen wird: Mauersbergers Aufführung der Matthäus-Passion nimmt in der Besetzung mit den nur rund 70 Knaben- und Männerstimmen des Kreuzchores und dem normalen Klangkörper des Orchesters (Dresdner Philharmonie) eine Ausnahmestellung gegenüber den verschiedensten Aufführungsformen dieses Werkes ein. In den allwöchentlichen Vespern gelangten zur Aufführung eine Anzahl von Chor- und Orgelkompositionen von Johann Nepomuk David (aus Wels): Werke, in denen die strenge, beinahe altertümelnde Linienführung von zwingender Wirkung ist; Eberhard Wenzels an gleicher Stelle zur Uraufführung gelangtes, dem Führer gewidmetes Kammeroratorium „Emmaus" ist von den uraufgeführten Werken vielleicht das vielseitigste, nicht nur, was die Beherrschung der Form, nein auch, was Reichtum und Tiefe des Stimmungsgehaltes betrifft, der Osterfreude und Karfreitagswehmut in gleichermaßen beherrschter, zwingender musikalischer Form verbindet. Am Vorabend des Heldengedenktages brachte Mauersberger das Klopstock-Triptychon von Hermann Simon (Berlin) zu Gehör: ein „zeitgemäßes" Werk, weil die textliche Vorlage Anlaß zu einer heldisch-deutschen, nicht tränenselig-weichlichen Verherrlichung der Erlösten und des Erlösers gibt; künstlerisch ist das Werk großzügig, beinahe monumental angelegt; allerdings nimmt der Eingangssatz (für gemischten Chor, zwei Trompeten, drei Posaunen und Pauken) den folgenden Sätzen beinahe jede Möglichkeit einer Steigerung.

Eine bedauerliche, angesichts der hervorragenden Leistungen des Kreuzchors geradezu unverantwortliche Erscheinung muß in diesem Zusammenhang erwähnt werden: systematisch wird dieser weltberühmte Chor von der Mitwirkung im Rundfunk ausgeschlossen — wenn man damit die Mitwirkungsziffer z. B. der Thomaner vergleicht, ist klar ersichtlich, daß es sich nicht um einen Mangel an Aufgaben, sondern allein um einen ganz offenen Boykott des Dresdner Chores handeln kann.

Eine Ergänzung der Arbeit des Kreuzchors und Rudolf Mauersbergers gab Alfred Stier mit der Kantorei der Versöhnungskirche durch die Uraufführung einer Choralpassion von Hugo Distler, eines Werkes, das, motivisch einfach fundiert, durch eine ungewöhnlich verfeinerte, nahezu komplizierte Stimmführung ungewöhnliche Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit der Hörer stellt; es ist dennoch von tief ergreifender Wirkung. Die Pflege zeitgenössischer weltlicher Musik blieb, wie schon angedeutet, fast durchweg zu vermissen; die Kammermusikvereinigungen, wie überhaupt die Konzertgebenden, bevor-

zugen gegenwärtig neben den klassischen durchweg die Werke — auch die unbekannteren Werke — der Romantiker: sehr oft zu unserer und der Hörer Freude, denn beispielsweise die Kammermusik von Louis Spohr (dem übrigens eine Gedächnisfeier des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen galt), ist zu unrecht vergessenes urdeutsches musikalisches Gut. Spohrs Violinkonzert (Gesangsszene) spielte im Jubiläums-Konzert aus Anlaß seiner zehnjährigen Tätigkeit als Konzertmeister der Staatsoper Dresden Jan Dahmen, der sich an diesem Ehrenabend besonders nach Beethovens Violin-Konzert stürmisch gefeiert sah und überdies in seinen gemeinsam mit Karl Hesse, Janda und Seifert allwinterlich durchgeführten Kammermusik-Abenden wirkliche musikalische Festtage veranstaltet, die aus dem Konzertleben Dredens nicht wegzudenken sind. Eine wohl einzigartige Reihe von Veranstaltungen führt, nun bereits im dritten oder vierten Jahre, das Lierfch-Quartett durch, das im vorigen Jahre die sämtlichen Streichquartette Haydns, dieses Jahr sämtliche Quartette von Mozart und Beethoven unentgeltlich für jedermann zu Gehör bringt: ein künstlerisch einwandfreies, nachahmenswertes Unternehmen, welches vorerst vergeblich seinesgleichen sucht.

Mit einer Wiedergabe von Regers Klavier-Konzert (im 7. Philharmonischen Konzert), mit der für den erkrankten Operndirektor Kutzschbach übernommenen Leitung des Abschluß-Konzertes der Orchesterschule und bei der Wiedergabe von Bachs C-dur-Konzert für zwei Klaviere (gemeinsam mit Prof. Walter Bachmann im Opernhaus gespielt) stellte der Bachmann-Schüler Karl Weiß sein großes Können erneut und (zumal bei der Darbietung des Konzertes von Reger) eindrucksstark unter Beweis; ebenfalls in der Philharmonie spielte er gleichfalls mit großem Erfolge ein Klavier-Konzert von Mozart.

Gesangsabende von Schlusnus, Lotte Lehmann, Schaljapin trugen das herkömmliche Gepräge großer Abende, deren Rang fast durchweg gleichbleibend, deren Besuch noch immer außergewöhnlich ist und einer Reihe von Veranstaltungen Abbruch tut, die, wie z. B. der Klavier-Abend Dora Haußmanns, oft gleichfalls stärkste Eindrücke einer nur leider weniger stattlichen Hörerzahl vermitteln.

In den Aufführungsabenden des Tonkünstlervereins, der im Juni mit einer Strauß-Feier sein achtzigjähriges Bestehen festlich beging, begegnete man bei Gelegenheit einer Aufführung von Gesängen von Hermann Simon mit Freude dem Dresdner Baritonisten Günther Baum, und in Elfriede Trötzschel lernte man ein ganz junges vielversprechendes Mitglied der Staatsoper erstmalig als Konzertsängerin kennen; zweimal mit Uraufführungen war im gleichen Rahmen vertreten Erwin Dressel, von dem Hermann Kutzschbach eine Kleine Abendmusik für kleines Orchester, ein unproblematisches, sauber geschriebenes Werkchen, zu freundlichem Erfolge brachte.

Über die Arbeit der Staatsoper war im Zusammenhang mit der Reichstheaterfestwoche ausführlich schon früher die Rede. Einschneidende Veränderungen im Personal nach Wiederbeginn der Spielzeit werden dem Institut ein ziemlich neues, verjüngtes Gesicht geben; neben dem neuen Oberspielleiter Hans Strobach werden fürs Erste nicht weniger als acht neue Solistinnen und Solisten in das Ensemble eintreten; neben der Hochdramatischen Lilly Hafgren-Dinkela die Zwischenfachsängerin Marg. Teschemacher, die Koloratursängerin Erna Sack und die Altistinnen Charlotte Klotzsche und Marion Hundt; außerdem die Tenöre Torsten Ralph und Schülke und der Bariton Ahlersmeyer. Gerhard Göhler.

KARLSRUHE. Aus der Spielzeit der Karlsruher Oper ragen verhältnismäßig wenige Höhepunkte auf: man hält mit der Einfuhr von Neuheiten aus Finanzgründen berechtigterweise möglichst zurück. Aber was im Badischen Staatstheater unter der musikalischen Leitung von GMD Klaus Netstraetter in neuer Einstudierung und teilweise auch in bühnentechnischer Auffrischung herausgebracht wurde, all das zeugte von verantwortungsbewußter Sorgfalt und Gründlichkeit. Besonders betont erschien das rein badische, landestümliche kunstschöpferische Moment, dem auch eine eigne „Heimatwoche" des Staatstheaters eingeräumt war. Als Ehrenpflicht mußte hier eine gediegene Aufführung von Konradin Kreutzers „Nachtlager" gelten: sie erhielt zur Belebung der nicht gerade aufregenden Handlung eine unentbehrliche Stütze durch die frische Spielweise und die reizvolle Behandlung des Gesanglichen, mit der Else Blank die allein dankbare Partie der Gabriele ausführte. Wesentlich bemerkenswerter und von reger Teilnahme des weiteren Karlsruher Opernpublikums begleitet, gestaltete sich die Neuaufnahme von Arthur Kusterers Spieloper, die den Text von Shakespeares „Was Ihr wollt" teils musikalisch untermalt, teils voll vertont. Ohne Zweifel hat die Kompositionsanlage des ganzen Versuchs stark gewonnen durch die gründliche Umarbeitung der früheren Form. Man gewinnt jetzt weit mehr den Eindruck eines einheitlichen künstlerischen Wurfes; die burleske Manier hat da und dort einer geschmackvolleren, musikalisch interessierenden Lustig-

keit weichen müssen; alte Härten in der Vertonung des grotesken Elements sind getilgt oder ausgeglichen zu Gunsten eines unterhaltsamen Humors: man langweilt sich nicht eine Minute lang. Nach wie vor sind die erfreulichsten Schönheiten der Komposition in den kammermusikmäßigen Partien zu finden: in ihnen liegen auch die wertvollsten schöpferischen Gedanken verankert. Der Komponist, der für die wirkungsvolle Interpretation dieser Neubearbeitung in Else Schulz (Viola) und Carsten Oerner (Malvolio) besonders hervorragende Solisten fand, wurde von seiner Gemeinde wie vom ganzen, sehr gut besuchten Haus begeistert gefeiert. Eine spätere Wiederholung der zugkräftigen Oper stand unter seiner eignen Stabführung.

Ähnlichen Erfolg konnte Julius Weismann für die ins Tiefe gehende Aufführung seiner Märchenoper „Schwanenweiß" buchen. Auch hier fielen wie schon früher die intim eingestimmten Kammermusikpartien auf, denen der Komponist besondere Liebe zuwandte, wie denn auch die von Kl. Nettstraetter geleitete Wiedergabe — der Intendant, Dr. Thur Himmighofen, übernahm die Regie — auf diese Glanzstücke mit Recht allen Nachdruck legte. Geradezu prädestiniert für die Titelrolle schien Else Blank zu sein: sie allein kam für die Verkörperung und musikalische Ausdeutung der auf zarte Jugendhaftigkeit und Schwärmerei angelegten Partie in Betracht. Ihr und dem Komponisten galt denn auch in der Hauptsache der starke Beifall, den diese sehr verinnerlichte Aufführung auslöste.

Auch Karlsruhe, von jeher eine Stätte der Verehrung für Richard Strauß, hat dem Meister eine Festwoche im Opernspielplan eingeräumt. Werke, die immer wieder ein volles Haus bringen, wurden zur Wiedergabe in ausgesuchter Besetzung gewählt: „Salome", „Arabella", „Rosenkavalier", „Josephslegende". Das Orchester, die Solisten, an ihrer Spitze wieder Else Schulz, der neu aufgehende Stern unserer Oper, der Dirigent Klaus Netstraetter, sie alle mühten sich, erstrangige Leistung zu erzielen, und das ist voll geglückt. Daß gerade Fritz Harlan, ein ganz ausgezeichneter Interpret des Grafen Mandrika, in der Festwoche durch Krankheit verhindert war, empfand man um so schmerzlicher, als der Frankfurter Gast den Ansprüchen dieser wichtigen Rolle in der „Arabella" nicht entsprechen konnte. Im übrigen fand der Festzyklus enthusiastische Resonanz; das Werk von Richard Strauß wie seine Wiedergabe wurde nach jeder Aufführung bejubelt.

Nicht allzusehr belebt war der Konzertsaal. Wir hörten im großen Saal der Festhalle Otto Jochums kosmisch-religiös konzipiertes Werk „Der Jüngste Tag" als den genialischen Wurf eines hochbegabten Tondichters, dem nur noch die innere „Masse" und Ruhe fehlt zur Befähigung, wirklich Bleibendes und Ausgeglichenes zu schaffen. Großes hat hier Jochum mit Hilfe einer hochentwickelten technischen Könnerschaft erreicht; aber um die letzte zwingende Erschütterung zu erzielen, die der Größe des dichterischen Gedankens voll entspricht, dazu fehlt dem jugendlichen Komponisten noch jene künstlerische Ausgereiftheit, die jenseits der persönlichen Musik steht. Die Wiedergabe des schwierigen Werkes durch die vereinigten Karlsruher Chöre, voran den Bachverein unter Musikdirektor Wilh. Rumpf, brachte jedem Hörer ein mächtiges Erlebnis.

Zwei sehr anregende Komponistenabende vermittelten die Kenntnis von Werken zwei ganz verschieden schaffender badischer Tondichter. Schon oft ist man einzelnen Kompositionen von Josef Schelb begegnet, und immer erhielt man den Eindruck: hier ringt eine produktive Persönlichkeit um den ihr eigenen Stil, ohne ihn zunächst noch finden zu können. Und diese Vermutung konnte sich nur verdichten durch eine Übersicht seines bisherigen Schaffens, die das von ausgezeichneten Kammermusikkräften ausgeführte Konzert vom 7. Mai bot. Es ist, als käme J. Schelb unbewußt mit seinem Hebbelzyklus von 1933, der einige Hebbellieder für Mezzosopran (Anne Heidt) klar verständlich in Uraufführung brachte, auf seine allgemein zugängliche Art von 1917 zurück: diese drei Michelangelosonette für Bariton (Paul Sigmund) dokumentieren durchaus sympathisch den innern Verkehr des Tondichters mit großen Vorbildern, ohne ihnen untertan zu werden. Wesentlich schwieriger zu erfassen ist die zwischen diesen Polen liegende Schaffensperiode: sie steht allzu fühlbar unter dem Druck eines schweifenden Suchens nach einem Endziel; dafür liefern die beiden Werke für Violine (O. Schmidt) und Bratsche (G. V. Panzer) sprechende Beweise. Beweise, die reich an Interessantem waren, ohne ans Herz zu fassen. Nicht anders vermag ich mich über das höchst eigenartige, ja eigenwillige Konzert für Baßklarinette (1931) und 10 Soloinstrumente zu äußern: man muß das Opus in seiner sonderbaren Besetzung wohl wiederholt gehört haben, um zu einem abschließenden Urteil zu gelangen. Jedenfalls stand man hier vor einem sehr pikanten instrumentalen Unikum, das die seltene Gelegenheit schuf, die Fähigkeiten der Baßklarinette (Heinz Korte, Frankfurt a. M.) als eines Soloinstrumentes im Konzertsaal zu würdigen. Man möchte dem an Gedanken fruchtbaren Komponisten Josef Schelb wünschen, das problematische Moment seines künstlerischen Schaffens bald völlig überwinden und durch die zielsichere fließende

Linie einer ihm liegenden, in die Tiefe gehenden Lyrik ersetzen zu können, die auf den verschiedensten Gebieten der Kammermusik beheimatet sein mag. Ganz im Gegensatz zu Schelb geht Alexander von Dusch aller Problematik aus dem Weg. Er bebaut die Gefilde einer absolut verständlichen Musik mit vernehmlicher Anlehnung an Vorbilder wie Schumann und Brahms. Was er in seinen Liedern und Sonaten (für Violine, zwei Klaviere) bietet, ist ein Schwimmen in Melodie und Harmonie, ist vornehme und feine Musik, die große seelische Erregungen vermeidet, aber wohl weitesten Kreisen, denen Musik ein Ausruhen und Erholen sein soll, etwas Freundliches zu bieten vermag. Sehr flüssig spielbar und eingängig geschrieben hörte sich die Sonate für 2 Klaviere an, die ungarische Motive sehr hübsch variiert und fugiert. Beide badischen Komponistenabende, von verschieden gearteter Hörerschaft besucht, ganz verschieden sich auswirkend, konnten ehrlichen Beifall verzeichnen. Dr. Karl Preisendanz.

MAGDEBURG. Der Schlußbericht über die Magdeburger Opern- und Konzert-Spielzeit umfaßt die Monate des neuen Jahres. In ihnen bewies der Generalmusikdirektor Erich Böhlke nachdrücklich seine Richard Strauß-Verbundenheit und seine besondere Fähigkeit, diesem größten der lebenden Meister Resonanz zu verschaffen. In der Oper nämlich bildeten die unbestrittenen Höhepunkte: Aufführungen des „Rosenkavalier", des „Intermezzo" und der „Arabella". Das mitreißende Temperament des jungen Dirigenten, der bei allem Elan dennoch nie die Bedeutung sauberer Kleinarbeit unterschätzt, schuf hier festliche Geburtstagsaufführungen, einen würdigen Beitrag des führenden Musikers der Stadt Magdeburg zu einem Jubiläum der musikalischen Welt. Gerade das „Intermezzo", für uns eine Premiere, hatte, als Beispiel für die Musikpflege in der „Provinz", was den besonderen Stil dieser Einmaligkeit anbetrifft, aber auch in jedem anderen Betracht (Regie, Bühnenbild, Soli, Sprechgesang) wahrhaft großstädtisches Gepräge. Der Meister hätte seine Freude gehabt. Regisseur dieses Abends und der anderen wichtigen Opern war der begabte einfallsreiche und im besten Sinne moderne Hubert Franz. Als Dirigenten wirken und wirkten neben Böhlke die Kapellmeister Walter Müller und Helmuth Hüttig, die sich in das Repertoire teilen, so weit es der Chef nicht persönlich betreut. Chef war Böhlke übrigens im gesamten Theaterbetrieb, seit der Intendant Klitsch, der inzwischen nach Königsberg gewählt und von Dr. Goebbels bestätigt ist, vorzeitig abberufen wurde. Über die endgültige Nachfolge ist noch keine Entscheidung gefallen. „Hänsel und Gretel", „Butterfly", „Maskenball", „Tiefland", „Mignon" und „Fliegender Holländer" bestritten im wesentlichen den Spielplan. Eine so gute Sopranistin wie die jugendliche Helma Varnay, ein so guter Bariton wie Asgar Stig, eine so gute Hochdramatische wie Grete Kraiger, eine so gute Altistin wie Lilly Neitzer — um nur einige der wesentlichen Solisten zu nennen —, dazu das zu immer größerer Geschlossenheit geführte Städtische Orchester sorgten mit dem übrigen Ensemble dafür, daß die Oper insgesamt mit ihrem Abschluß zufrieden sein kann.

In den Sinfonie-Konzerten, die Böhlke mit diesem Orchester unter der Mitwirkung von Solisten wie Schlusnus und Lubka Kolessa durchführte, war zu bemerken, daß sich bald eine feste Gemeinde begeisterter Musikfreunde zusammenfand, die an Zahl so heftig anwächst, daß im nächsten Jahre die Generalproben der Öffentlichkeit zugängig gemacht werden sollen. Am Konzertpult, mit der Interpretation der fünften Sinfonie von Dvořák oder mit Respighis „Römischen Pinien" oder mit Beethovens „Fünfter" oder mit Straußens „Don Quixote" zeigte Böhlke aufs glücklichste seine Vielseitigkeit, die Kraft, den Schwung und die verantwortungsbewußte Präzision seiner Arbeit und nicht zuletzt seiner Inspiriertheit. — Der Kaufmännische Verein hatte sich für das zweite und letzte seiner Abonnementskonzerte Wilh. Furtwängler und die Berliner Philharmoniker gesichert, und dieser, Reger, Beethoven, Brahms und Wagner gewidmete Abend, der Spitzenleistung an Spitzenleistung reihte, wurde, wie man erwarten konnte und noch mehr, als man erwartet hatte, ein triumphaler Erfolg für den berühmten Dirigenten und das berühmte Orchester. — Ganz zum Schluß der Saison besuchte für einen Abend das Reichsorchester des Deutschen Luftsports, prächtig dirigiert von Rudolf Schulz-Dornburg, die Stadt Magdeburg und gewann nach einem schönen Konzertteil im Finale die von Schulz-Dornburg persönlich angesprochenen Hörer zum Gemeinschaftsmusizieren, nämlich zum Mitsingen, das ohne jeden Krampf, beschwingt und beschwingend lustig vor sich ging.

Von den Chorkonzerten sind besonders drei erwähnenswert, das erste Auftreten des neu gebildeten Städtischen Chores unter Böhlke in der „Missa solemnis", eine Aufführung der „Johannispassion" durch den Reblingschen Gesangverein unter Kirchenmusikdirektor Bernhard Henking, schließlich ein Abend der Singakademie mit „Paradies und Peri", von Johannes Bandel dirigiert. Dr. Günter Schab.

RUNDFUNK-KRITIK

REICHSSENDER MÜNCHEN. Die sommerlichen Großsendungen haben eine, für den gesamten Funkbetrieb außerordentlich wichtige Erfahrungstatsache wieder an den, ihr zukommenden Platz gerückt. Denn diese Großsendungen — die Festspielübertragungen „Don Giovanni", „Figaros Hochzeit" aus dem Residenztheater und die Sendung des „Macbeth" haben bewiesen, daß man dem Großteil der Funkhörer sehr wohl auch zeitlich überdimensionales Geschehen zumuten kann, ohne befürchten zu müssen, daß Langeweile abschaltet. Unter einer, immer voranstehenden Bedingung allerdings: all diese, sich über eine zeitlich große Spanne hin erstreckenden Sendungen müssen von künstlerisch nicht zu überbietender Spitzenleistung getragen sein! Der Funkhörer muß künstlerisch so gepackt, so gefesselt werden, daß er der Zeit nicht mehr inne wird. Hatte man noch bis vor kurzem (in weitgehender Berücksichtigung vermutlich „kurzlebigen" Geschmackes) auf möglichst kurzweilige Abwechslung innerhalb der Programmgestaltung gedrungen, wobei nach wie vor Unterhaltung im Vordergrund steht, hatte man also ein möglichst buntscheckiges Vielerlei auf den Hörer losgelassen, so hat andrerseits die (sommerliche) Großsendungserfahrung beglückend gelehrt, daß man den Hörern — ähnlich dem glänzend gelungenen Beethovencyklus — nicht nur 2—3stündige Opern oder Dramen zumutend bieten darf, sondern daß man nun sogar wagen kann, den, über vier Nachmittage und Abende sich erstreckenden „Ring des Nibelungen" Wagners aus Bayreuth zu übertragen. Ohne befürchten zu müssen, daß diese Kolossalgabe durch den Unverstand der Hörermassen ärgerlich beiseite geschoben wird. Das Endergebnis dieser funkischen Großtat ist an anderer Stelle dieser ZFM-Nummer gewertet. Wiederum beglückend ist, zu spüren, daß deutscher Wagemut auf funkischem Gebiete beispielgebend und siegreich voranschreitet.

Wundervoll die „Don Giovanni"-Übertragung. Wie Knappertsbusch mit beschwingter Leichtigkeit musizierte und doch dem „heiteren Drama" (die ganze Sinnenwelt des Rokoko liegt darin beschlossen!) die tiefe Tragik unheimlicher Größe beließ! Wahrhaft festspielmäßig die Besetzung. Die Übertragung funkisch hervorragend. Man sollte von München aus Mozartopern als „Stunden der Nation", gar als Weltsendungen schikken! Solche Spitzenleistungen sind es wert! Interessant an „Figaros Hochzeit", daß die Stimmen Nissens (Almaviva) und Vogels (Figaro) in der Tonfärbung funkisch zu gleichförmig waren. So daß es also der breiteren Hörerschicht — wie viele kennen „Figaros Hochzeit" ?? — nicht möglich war, die Stimmen auseinanderzuhalten. Auch müßten, im Hinblick auf das Mikrophon, die Recitative sehr viel deutlicher artikuliert werden. Für den Kenner jedoch war die Aufführung unter der temposicheren Leitung des Leipziger GMD Paul Schmitz von hohem Genuß.

Arthur Kusterer hat zu Shakespeares „Macbeth" eine Prachtmusik geschrieben, die logisch den Gesetzen des Wortdramas folgt und doch betontes Eigenleben führt. Bildhaft wirksamer Einfall; meisterhaft in Stil und Ausdruck. Als eindrucksvolle Sendung vom Funkhaus aus Puccinis „Tosca" mit den ausgezeichneten Solisten Martha Martensen, Andersen und Nissen; Winter führte dramatisch besessen und doch auch lyrisch feinfühlig.

In der Reihe der musikalisch verbrämten Hörspiele das Grimmsche Märchen „Der einsame Turm" in der Bearbeitung Teubers. Eichhorn, der Begabte, hat hiezu, wie zu dem andern Märchen „Der Froschkönig" wirklich melodiöse, dabei auch witzig illustrierende Musik geschrieben.

In den Orchesterkonzerten neben der qualitativ sorgsamen Pflege altbewährter Programme nicht allzuviel Neues. Karl List gedachte des 70. Geburtstages des wahrhaft deutschen Meisters Anton Beer-Walbrunn mit dessen tief empfundenen Shakespeare-Sonetten. Neben mehr gefälligen Orchesterliedern Tuteins die liebenswürdig volkstümlichen Gesänge Roseggers. Als Uraufführung die Sinfonietta „Bajuvarica" Rüdingers: recht amüsante Bearbeitung bayerischer Volksmelodien, derem Orchesterklang doch Meister Strauß Pate gestanden. Hans A. Winter brachte u. a. das entzückende heitere Terzett Schuberts „Der Hochzeitsbraten" in der Neugarnierung Kundigrabers. Nicht einverstanden mußte man sein mit der vergröbernden „Bearbeitung" Hubays der Bach'schen Chaconne. Paul Graener als Gastdirigent des Rundfunkorchesters dirigierte mit fein agogisch geführter Nüancierung eigene Werke. Einfall über Einfall in dem köstlichen Divertimento.

Ausgezeichnete Leistung bot der Passauer à cappella-Chor Kremhöllers mit der eindringlichen Motette „Von ewiger Liebe" von Kurt Thomas. Leider störte die Nachhallwirkung aus der Passauer Stadtpfarrkirche. Weiterhin: endlich wirklich wertvolle Wanderlieder in naturfrohem Vorsingen lehrte Kirmayer. Nachahmenswertes Beispiel!

Entzückend leicht gearbeitete Madrigale Gaſtoldis ſang recht gut das Soloquartett für Kirchengeſang Profeſſor Röthig.

In der Kammermuſik die Uraufführung des lebendig empfundenen Streichſextetts von Karl Pottgießer. Schwerblütig elegiſche, aber wertvollſte Muſik in den Nocturno für Bariton und Streichquartett Othmar Schoecks. Tragiſch geſchloſſene Linie (Eckſätze!) im Orgeltrio von Kurt Drieſch. Friſch zupackend die Klavierſuite des Deutſchitalieners Bresgen. Lieder und Geſänge Rudi Stephans, Weismanns, Wolf-Ferraris, Jürgenſohns, Armin Knabs rundeten das monatliche Bild nach der lyriſchen Seite hin. von Bartels.

REICHSSENDER LEIPZIG. Eine an ſich kleine, ſchnell vorüberziehende Sendung erhielt ein ziemliches Gewicht durch die Eigenart der geſungenen Liedfolge: Hermann Grabner hat in ſeinen Fackelträger-Liedern Gedichte von Heinrich Anacker für Männerchor geſetzt; die bekenntnishafte Haltung dieſer Gedichte iſt durch den Komponiſten treffend erfaßt, vor allem hält ſich ſeine Vertonung frei von aufgedonnertem Patriotismus und ſüßlicher Romantik. Sehr glücklich wird vielfach volksliedhafte Melodik angewendet, ſo in dem reizvollen Marſchlied „Soldaten-Abſchied". Ein ſolider Vokalſatz verſteht ſich ja bei Grabner von ſelbſt. Männerchören, vor allem auch Studentenchören, bietet ſich in dieſen Liedern dankbarer Stoff, auch laſſen ſich Lieder wie „Opfer" und „Fackelträger" ſehr gut bei nationalen Feiern verwenden. Man muß leider immer wieder beobachten, daß ſich die unſympathiſche Liedertafelei auch heute noch recht breit macht. Geſunde Koſt wie dieſe Grabnerſchen Männerchöre ſind aber ſehr geeignet, einer unſentimentalen Haltung im Männergeſang Bahn zu brechen.

Im Revier der Hochkunſt ging es der Jahreszeit entſprechend ruhiger zu, doch wurde außer Hindemith und Höller (ſiehe Hauptbericht) von Hans Weisbach noch die dritte Sinfonie in einer ausgezeichneten Aufführung herausgebracht. In Frieda Stahl, die Beethovens G-dur-Konzert ſpielte, lernte man eine hervorragende Pianiſtin kennen. In zwei Sendungen konnte man an der ſauberen Arbeit des Madrigalchores Leipziger Studenten und der Univerſitätskantorei unter Friedrich Rabenſchlag ſeine Freude haben. In den humoriſtiſchen Liedern wurde choriſche Unterhaltungsmuſik beſter Art vermittelt; dem Bedürfnis nach leichter Muſik auch auf choriſchem Gebiet wurde durch dieſe Sendung ſehr glücklich genügt. Von den drei Chorkantaten, die als willkommene Sonntagvormittagſendung geboten wurden, machte Buxtehudes „Jeſu, meine Freude" vielleicht den tiefſten Eindruck. Der Vergleich mit Bachs gleichnamiger Motette drängte ſich unwillkürlich auf. Durch Verwendung von Inſtrumenten und ſtärkere ſoliſtiſche Ausgeſtaltung wirkt Buxtehudes Vertonung farbiger, ohne daß dies aber auf Koſten der Innerlichkeit ginge. Es müßte außerordentlich anregend ſein, Buxtehudes Kantate und Bachs Motette einmal unmittelbar hintereinander zu hören. Um den in Leipzig kaum zu hörenden Johann Roſenmüller machte man ſich durch die Aufführung des 138. Pſalms verdient. Schütz begrüßt man in den Programmen des Madrigalchores als alten Bekannten, da dieſer deutſche Großmeiſter durch die verdienſtliche Arbeit Rabenſchlags überhaupt erſt im Leipziger Muſikleben heimiſch geworden iſt. Mathilde Stern und Käthe Herre waren ſtilſicher in der Wiedergabe der Solopartien; Richard Franz Schmidt iſt als mikrophongerechter Sänger ſeit langem geſchätzt, und auch der etwas unperſönliche Tenor von Wilhelm Ulbricht konnte hier befriedigen.

Sehr anregend, wenn auch noch nicht ganz gelungen war der Verſuch, Puccinis genialen Einakter „Gianni Schicchi" funkwirkſam zu machen. Es ſind für einen Funkeinakter etwas reichlich Perſonen vorhanden, doch bilden die erbgierigen Verwandten eine einheitliche Gruppe, die in ſich geſchloſſen wirkt. Dadurch entſtehen ziemlich einfache Kontraſtverhältniſſe. Etwas vermißte man das Bühnenbild allerdings, denn der Anblick des im Bett liegenden verkleideten Gauners wirkt auf dem Theater zum Schreien komiſch. Die Aufführung unter Blumer und einem unbekannten Spielleiter — oder gar keinem? — hatte allerdings nicht den richtigen Zug, es war alles zu bürgerlich, aber nicht komödienhaft. Philipp Göpelt als Gianni, Erna Dietrich als Lauretta, Fritz Schmidt als Notar verdienen genannt zu werden. Wilhelm Ulbricht muß bei den höheren Tönen eine beſſere Tonbildung anwenden, ſie waren mehr herausgeſtoßen als geſungen.

Die Operette „Muſik und Liebe" von Johannes Müller dürfte ihren Zweck wohl damit erfüllt haben, daß ſie einen Abend ausfüllen half. In der Muſik iſt auch nicht ein wirklich zündender Einfall, und der an ſich ganz nette Vorwurf iſt ſo witzlos ausgeführt, daß ſich geradezu der Wunſch regt, ein anderer möchte es beſſer machen. Hier langte es wieder nur einmal bis zur „guteſten Frau Stadtrat Schmidtchen". Wann wird übrigens in den Operettentexten der Reim „Liebe — Triebe" und umgekehrt ausſterben? Die Herren Dichter tun ja ſo, als ob ſich das nicht anders ausdrücken ließe.

Die literariſch-muſikaliſchen Hörfolgen beobachten wir ziemlich regelmäßig; aus Raumgründen können wir ſie aber nur gelegentlich erwähnen.

Gelungen war nach Anlage und Durchführung die Hörfolge „Deutſche Balladen". Joſef Krahé als Sprecher, Otto Zinnert als Sänger und Horſt Gebhardi am Klavier ließen eine eindrucksreiche Folge an uns vorüberziehen. Beſonders verdienſtlich war die Aufnahme einer Ballade von Martin Plüddemann.

Die Uraufführung eines Bratſchenkonzertes muß ſchon deshalb großer Teilnahme begegnen, weil die diesbezügliche Literatur wenig umfangreich iſt. Fred Walther wühlt allerdings noch recht chaotiſch in allen Möglichkeiten des Orcheſters und des Soloinſtruments. Was aus dieſem ungebärdigen Muſikanten einmal wird, muß erſt die Zukunft lehren. Richard Jauch führte den Solopart glänzend aus.

Dieſe Neuheit wurde bei größter Hitze zum Nachmittagskaffee gereicht. Als das Kaffeekränzchen den erſten Satz über ſich hatte ergehen laſſen, rief Tante Knickebein, im Geſicht kirſchrot vor Wut: „Nein, welche Zumutung! Das kann man doch um Mitternacht ſpielen, wenn alles ſchläft und nur der Kritiker einſam wacht". Sprachs und drehte am Knopf, bis ſich die Klänge einer wunderſamen Kompoſition, genannt „Fünfuhrtee im Froſchteich", im Raum verbreiteten. Mit holdſeligem Lächeln — pardon, mit der Hand — reichte ſie darauf Tante Süßlich die Zuckerbüchſe: „Das iſt das Wahre! Genehmigen Sie Zucker, meine Liebe?" Dr. Horſt Büttner.

REICHSSENDER HAMBURG. Es kann keinen Zweifel darüber geben, daß in dieſen Wochen die Tanz- und Unterhaltungsmuſik einen ſehr beträchtlichen Programmraum für ſich beanſpruchte. Die durch Urlaube hervorgerufenen Perſonalſchwierigkeiten einerſeits, andererſeits die Tendenz, dem Hörer durch das Medium der Muſik ſommerliche Entſpannung zu gewähren, haben wohl zu gleichen Teilen dieſe Dominante des Unterhaltenden ſo ſtark betonen laſſen. Es iſt im Rahmen dieſer kritiſchen Rückſchau nicht der Platz, den kulturellen Konſequenzen derartiger Muſikverbreitung ins Einzelne nachzugehen; obwohl das eine wichtigſte und vordringlichſte Aufgabe für den verantwortungsbewußten Muſikfreund wäre. An einem Beiſpiel möchte ich jedenfalls zeigen, daß auf dem Gebite der angeblichen Populärmuſik des Rundfunks ein Problem anzutreffen iſt, das gelöſt werden muß, ſoll das Wort von Kunſt und Volk nicht als ideologiſche Phraſe abſinken. — Wir haben im Hamburger Sender, wie ſchon wiederholt mitgeteilt, eine Tanzkapelle, die erſtens techniſch-begabte und klanglich-intereſſierte Muſiker umfaßte, und die zweitens im Lauf der Wochen, im Gefolge ihrer ſtetigen Arbeit, zu einem elaſtiſchen Enſembleinſtrument ſich entwickelt. Nun erhebt ſich die Frage nach dem „Stoff", der in ſolcher Bewältigung dem Hörer zu vermitteln ſei. Gegen den Jazz und ſeine Auswüchſe ſind vor, während und nach der Nationalen Revolution ſchwerwiegende und ſtichhaltige Vorwürfe vorgebracht worden (neben moralinſauren Angriffen, die an ihrer Muffigkeit erſtickten). In der Inflationszeit überfiel uns der brutale Jazz, deſſen Exhibitionismus keine Scham kannte. Aber was haben wir heute? Immer noch Jazz, und man behauptet, er ſei kultivierter geworden. Ich für meine Perſon vermag das letztere nicht zuzugeben. Es iſt glatter, klanglich ausgeglichener geworden, er paßt jetzt ſozuſagen in die „gute Stube", aber in die des — Spießbürgers oder in das Schaufenſter des — Warenhauſes der Ziviliſation. Die hemmungsloſe und ſtampfende Brutalität hat der Jazz eingebüßt, aber wieſo iſt er durch den Gewinn an äußerer Eleganz beſſer und wertvoller geworden? Eine Sache, die aus Ungeiſt hervorging, wird doch nicht plötzlich geiſtvoller, wenn man ſie in gefälligeres Packpapier einwickelt. Die Regeneration hat ausnahmslos vom Kern aus zu erfolgen, und nicht an der Faſſade. Gift bleibt Gift, ob ich es in einem Tonſcherben oder in einem goldenen Gefäß zu mir nehme. Es ſoll hier durchaus nicht einem hundertzehnprozentigen Radikalismus das Wort geredet ſein, aber ... unter keinen Umſtänden dürfen die Augen und Ohren davor verſchloſſen werden, daß die Jazzſynkope nach wie vor ihr Weſen (ihr Unweſen) treibt, daß ihrer muſikaliſchen Primitivität und ihrer Blutarmut unerachtet ſie ſich in den Hinterhöfen der deutſchen Kunſt nach Herzensluſt breit machen darf, daß die „Einheit der Muſik" vorläufig nur ein frommer Wunſch iſt, von der Erfüllung ſo fern, wie Himmel und Erde auseinanderliegen. Wie geſagt, es ſpielen hier Dinge hinein, auch ſoziologiſche, die an dieſer Stelle nicht abgehandelt werden können. Aber — wir haben zumindeſt keinen Grund, uns auf unſern Jazz, und ſei er noch ſo „zügig" und „exakt", das mindeſte einzubilden; jeder kleinſte Schlagzeuger pflegt heute das „Gebet einer Jungfrau" von anno dazumal erhaben zu belächeln. Es iſt ſcheußlich, gewiß; aber wieſo iſt Billy Mayerl, deſſen Werke in Originalgeſtalt oder bearbeitet (von dem ſie offenbar höchlichſt bewundernden Rio Gebhardt) über erkleckliche Aufführungsziffern verfügen, wieſo iſt der beſſer? Ich habe mir die Mühe (nicht das Vergnügen) gemacht, auf Grund funkiſcher Sendungen Mayerlſcher Kompoſitionen mir dieſe genauer anzuſehen. Das ſind klaviermäßige Sätze, und die Harmonik iſt nicht ungeſchickt, wenngleich Mayerl ſich an fremde Muſter hält. Aber was iſt's mit der Melodie? Nichts, nichts, und nichts. Sentimentalitäten, triefende Schmalzereien, weder Laune noch Heiterkeit, kaum Witz, geſchweige denn Humor. Was iſt daran

unterhaltend? Es wäre absurd, behaupten zu wollen, daß die Tanzmusik nach dem Tode von Joh. Strauß am Abschluß ihrer Geschichte stünde. Jede neue Form sei gepriesen. Aber es muß ein Inhalt da sein, der sie füllt. Von den Leuten, die die Tanz- und Unterhaltungsmusik des deutschen Volkes nach Rezepten zusammenrühren wollen, die denen eines Barmixers verteufelt ähnlich sehen, ist nichts zu erwarten. Nicht wegen der Saxophone, nicht wegen des manchmal frechen Klanges wird der Wert der heutigen Tanzmusik bezweifelt, sondern weil nichts dahinter ist als eine jugend- und liebelose Skepsis, von der niemals eine neue deutsche Volkskultur ausgehen kann. Wohl werden die Ohren voll. Aber das Herz bleibt arm. Und es ist wirklich ein weiter Weg zu den Dingen, deren Melodie uns innerlich reicher macht.

Zu ihnen rechnen wir eine Carl Loewe-Sendung, die als „Stunde der Nation" mit einigem Gewicht ausgerüstet wurde. Robert Walter hatte einen trefflichen Vor- und Zwischenspruch dazu verfaßt, leider war die Veranstaltung, die hauptsächlich auf dem Singen Bernhard Jakschtats ruhte, kürzer als die umfassende Persönlichkeit des großen Stettiner Balladenmeisters verdient hätte. Es ist ganz und gar nicht zu verlangen, daß der Rundfunk dauernd mit schwerstem musikalischen Geschütz nach den Hörern schießt. Eine „Musik am Abend", die der Altonaer Musikdirektor Willi Hammer machte, kam ohne große Akzente aus und hatte doch das Ihre zu sagen. Es war übrigens ein Spätkonzert. Und früher schon war darauf hinzuweisen, daß Hamburg bedeutungsvollere und -vollste Musik zu nachtschlafener Zeit zu senden beliebt. Der Kritiker ist der Meinung, daß die besten Dinge auch die beste Hörzeit verdienen, nicht gewissermaßen unter Ausschluß der Öffentlichkeit einigen Snobs vorgeführt werden sollen, die sich ihr Lever nach Belieben einrichten können.

Der Hamburger Funkchor darf eigentlich immer auf freundlichen Beifall rechnen; jedenfalls wenn er „Chor" bleibt, solistische Lieddarbietungen aus diesen Reihen bleiben, von Ausnahmen abgesehen, meist im Chargenhaften stecken; und es ist schmerzlich, wenn eine Schallplatte lebendiger ist als die Menschenstimme. Eine Chorserenade (Rheinberger, Brahms, Hegar, Kuhlau) hinterließ eine schöne Stimmung.

Unter den klavierspielenden Gästen des Senders — die Sommerzeit hätte für Gastspiele erster Art eigentlich überhaupt weit mehr Gelegenheit bieten müssen — fielen Wolfgang Brugger auf mit Polonäsen, Walzer und Mazurken (Beethoven, Schubert, Chopin u. a.) und Hans Erich Riebensahm (Weber), die ausgezeichnet durchgearbeitete Leistungen boten.

In Kiel führte Hans Döring „Hymnische Stunden" von Waldemar von Baußnern auf; obwohl nicht gerade geniale Unmittelbarkeit und strömende Kraft ihr Wesen ist, hätte es sich doch gehört, daß man vor ihrer Eingliederung ins Programm die Dauer des Werkes festgestellt hätte, denn ein vorzeitiges Abbrechen wirkt immer ernüchternd und peinlich.

Zum Schönsten, was Hamburg in diesen Wochen herausbrachte, ist, ohne Übertreibung, eine Arbeit von Hans Chemin-Petit zu rechnen, „Der gefangene Vogel", ein lyrisches Spiel für Menschen oder Marionetten. Den ebenso stimmungsvollen, aber zarten, wie geschickten Text schrieb Karla Höcker. Der Komponist hat eine Musik dazu gefunden, die die Transparenz des Traumes hat und eine Dichte des Gefühles, bei einer bemerkenswerten technischen Sicherheit, die, wenigstens im Rundfunk, eine absolut reine Wirkung hervorrufen. Auch das Niveau der vom Komponisten geleiteten Aufführung zeigte mit erfreulicher Deutlichkeit, daß die Sicherheit der Führung aus dem zur Verfügung stehenden Hamburger Apparat sehr wohl ein vollgültiges Instrument zu schaffen weiß.

Zur Erinnerung an das gewaltige Geschehen, das vor zwanzig Jahren begann, dirigierte Hermann Abendroth Beethovens „Eroica", die in dieser Ausdeutung, nach der Aussage meines Gewährsmannes, einen tiefen Eindruck hinterließ.

Im übrigen bedeuteten der Tod des Reichspräsidenten und die Übertragungen des „Ring des Nibelungen" aus Bayreuth eine Zäsur in der Arbeit des Senders, die den Hamburger Anteil nur zu einem mittelbaren machten. — Wir hoffen, daß die neuen Wochen das musikalische Gesicht des Reichssenders Hamburg wieder in stärkeren und festeren Konturen hervortreten lassen!

Dr. Walter Hapke.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

An der Stuttgarter Festwoche (8. bis 16. Sept.), die unter dem Gesichtspunkt des Auslandsdeutschtums steht, sind der Bruckenthalchor aus Hermannstadt, Lula Mysz-Gmeiner, das Wendling-Quartett, Walter Hensel, Singscharen und Chorvereinigungen beteiligt.

Eine Strauß-Festwoche findet im November in Krefeld statt. Strauß wird wahrscheinlich die Leitung eines Festkonzertes übernehmen.

Das Reger-Fest 1935 findet voraussichtlich in Krefeld statt.

In den Bayreuther Festspielen tritt, wie nunmehr festzustehen scheint, im Jahre 1935 die übliche Spielpause ein, die den Vorbereitungen für das Jahr 1936 gelten soll, in dem erstmalig seit 1909 wieder der „Lohengrin" einstudiert werden soll. Für das Jahr 1936 ist weiterhin eine szenische Neueinrichtung des „Rheingold" in Aussicht genommen.

Die erste Veranstaltung „Neue deutsche Volksmusik Donaueschingen" findet unter der Leitung des schwäbischen Komponisten Hugo Herrmann am 13. und 14. Oktober statt. Aus dem Programm seien nachfolgende Werke hervorgehoben: die Kinderoper „Johann, der muntere Seifensieder" von Paul Höffer, eine Kurrende für die HJ und den BdM nach Worten unseres Führers von Franz König, neue Hausmusik von Paul Graener, Armin Knab und Hermann Zilcher, neue Werke für Sing- und Spielgemeinden von Hugo Distler, Hugo Herrmann, Wilhelm Maler und E. L. Wittmer und Chorwerke von Haag, Herold und Lendvai. Im Rahmen der Veranstaltung soll weiterhin eine Offene Singstunde mit neuen Volksliedern abgehalten werden.

Das auf Ende Juni festgesetzte „Lippische Musikfest" mußte auf den 2. bis 9. September verlegt werden. Vorgesehen sind: ein „Vaterländischer Abend" mit volkstümlichen Konzert- und Tanzdarbietungen, ein „Kammermusikabend" mit bodenständiger Musik, ein „Sinfoniekonzert" unter der Leitung von MD Jochum und die Aufführung des Oratoriums „Die Sintflut" des heimischen Komponisten Prof. Weweler.

Die Stadt Antwerpen veranstaltete im August eine große Hundertjahrfeier für den flämischen Komponisten Peter Benoit. U. a. gelangten die Chorwerke „Die Schelde" und „Der Krieg" zur Aufführung.

In Bremen findet vom 6. bis 8. Oktober das diesjährige Bachfest der Neuen Bachgesellschaft statt. Träger ist der Bremer Domchor unter seinem Leiter Landeskirchenmusikwart und Domorganist Richard Liesche. Eine reich besetzte Folge von Veranstaltungen in Kirche, Konzert- und Kammermusiksaal verspricht eine künstlerisch hochwertige Bachfeier.

Das Florentinische Musikfest im Mai 1935 bringt die Opern „Norma", „Ernani", „Mosé" (Rossini), Pizzettis „Orseolo", Monteverdis „Orpheus", ein Savonarola-Schauspiel mit der Bühnenmusik Respighis, Mozarts „Entführung" mit dem Wiener Opernensemble, Rameaus „Castor und Pollux" mit Pariser Kräften, dazu Konzerte (Haydn, Brahms, Bach u. a.).

Am 3. Oktober beginnt in Leeds in England ein großes Musikfest unte musikalischer Leitung des auch in Deutschland bekannten Sir Thomas Beecham. In den Aufführungen von Verdis „Requiem" und Liszts „Christus" wird Hans Hermann Nissen von der Bayerischen Staatsoper mitwirken.

In Cremona fand eine Feier anläßlich des 100. Geburtstages von Ponchielli statt. Es wurden die Opern „Gioconda" und „Der verlorene Sohn" aufgeführt.

Auf dem Schloß Wiederau in der Elsteraue südlich von Leipzig wird nach Mitteilung des Reichsbundes Volkstum und Heimat, Landschaftsführung Sachsen, während der Herbstferien eine Instrumentalwoche veranstaltet werden. Sowohl alte als auch neue Instrumente sind zugelassen, und vor allem sollen die alten Meister auf den Instrumenten ihrer Zeit, wie Cembalo, Lauten und Blockflöten, aufgeführt werden. Bekanntlich finden auf Schloß Wiederau unter der Leitung von Oskar Fitz seit Jahren Singwochen statt.

Zum Gedächtnis des verstorbenen Komponisten Edward Elgar veranstaltet die Croyden Philharmonic Society am 4.—11. Mai 1935 eine Elgar-Gedächtniswoche, die seine sinfonischen und vokalen Werke vermitteln wird.

Anläßlich des 250. Todestages Georg Friedrich Händels bereitet Halle für Februar 1935 Reichs-Händel-Gedenktage vor.

Der 250. Geburtstag J. S. Bachs wird in Köthen mit einem großen Anhaltischen Bachfest kommendes Jahr gefeiert werden.

Anläßlich des zehnjährigen Bestandes veranstaltet die Österreichische Radioverkehrs-A.-G. (Ravag) das erste Rundfunk-Musikfest vom 20.—28. Sept. Zur Aufführung gelangen ausschließlich Orchesterwerke zeitgenössischer österreichischer Tondichter. Sämtliche Aufführungen finden im mittleren Konzerthaussaale mit Publikum und Presse statt und werden durch den Rundfunk übertragen. Zur Aufführung kommen unter Oswald Kabasta, durch die Wiener Symphoniker, Otto Siegl, „Eines Menschen Lied" op. 73 (Nachgelassene Gedichte von Ernst Goll) [Mitwirkende: Erika Rokyta (Sopran), Anton Tausche (Bariton), Otto Löwe (Rezitation), Franz Schütz (Orgel), Wiener Staatsopernchor]; Rob. Wagner, „Symphonische Variationen über ein altdeutsches Tanzliedchen" (Uraufführung); Fritz Schreiber, II. Symphonie, op. 62 (Uraufführung); Egon Kornauth, Orchester-Suite, op. 20 (Erstaufführung); Friedrich Bayer, Klavierkonzert B-moll (Uraufführung); Joseph Rinaldini, Fünf Orchesterlieder: a) Das grüne Blatt (O. J. Bier-Baum), b) Mein Wald (Richard Dehmel), c) Im

Schnee (Wladimir Erhr. v. Hartlieb), d) Schöne Nacht (Carl Buſſe), e) Perlen glitten durch meine Hand (O. J. Bierbaum) [Erſtaufführung der Orcheſterfaſſung] Mitwirkende: Enid Szantho (Alt), Otto Löwe (Rezitation); Julius Bittner, II. Symphonie (Uraufführung); Friedrich Reidinger, Gotiſche Meſſe in D-moll, op. 15 (Uraufführung) [Mitwirkende: Erika Rokyta (Sopran), Iſolde Riehl (Alt), Franz Borſos (Tenor), Joſeph Manowarda (Baß), Franz Schütz (Orgel), Wiener Staatsopernchor].

Ein „Kongreß für lebendige Muſik" wird im Herbſt d. J. in Wien ſtattfinden, um nicht nur die durch die mechaniſche Muſik aufgeworfenen kulturellen, ſozialen und wirtſchaftlichen Fragen zu erörtern, ſondern zugleich den Kampf gegen die überhandnehmende Überwucherung der lebendigen durch die mechaniſche Muſik einleiten.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der diesjährige ordentliche Sängertag des Deutſchen Sängerbundes findet am 7. September in Trier ſtatt. Der Deutſche Sängerbund umfaßt heute etwa 22 000 Vereine mit über 800 000 ſingenden Mitgliedern. Die Beratungen in Trier behandeln hauptſächlich die Durchführung des letztens vom Deutſchen Sängerbund aufgeſtellten Kulturprogramms. Von der Tagung aus werden die Teilnehmer das Feſt des Saar-Sängerbundes in Saarbrücken beſuchen.

Der Muſikverein Stuttgart-Gablenberg feierte ſein fünfzigjähriges Beſtehen in Form eines „Erſten deutſchen Volksmuſikfeſtes".

Der Reichsverbandsleiter für Volksmuſik, Dr. Max Burkhardt, ernannte den ſeitherigen Vorſitzenden des Deutſchen Mundharmonikabundes, Regierungsrat L. Hilburger (Stuttgart), zum Leiter der Fachſchaft III „Bund Deutſcher Mundharmonika-Orcheſter" im Reichsverband für Volksmuſik, E. V., in der Reichsmuſikkammer.

Auf Anregung des Deutſchen Gemeindetages wurde in Breslau ein Amt für ſtädtiſche Muſikpflege gegründet. Zum Leiter hat der Oberbürgermeiſter den früheren Intendanten des Stadttheaters, Schmidt-Belden, beſtellt. Das Amt hat die Aufgabe, das geſamte muſikaliſche Leben der Stadt zu beobachten, die Darbietungsfolgen der einzelnen muſiktreibenden Verbände zu überprüfen und anregend und ausgleichend zu wirken.

Ein ſoeben erſchienenes Verordnungsblatt des öſterreichiſchen Unterrichtsminiſteriums enthält die Durchführungsbeſtimmungen für die Ausgabe der Berechtigungsſcheine für Muſiker in Öſterreich. Die behördlichen Organe wurden angewieſen, bis zum 30. September 1934 gegen ausübende Muſiker ohne Berechtigungsſcheine nicht einzuſchreiten, ſofern ſie das Anſuchen um dieſen Schein durch eine Beſtätigung des Muſikerringes nachweiſen können.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das vor einem Jahr gegründete Lübecker Staatskonſervatorium mit Hochſchule für Muſik hat bereits 129 Studierende aller Zweige der Muſik. Die angeſchloſſene „Staatliche Singſchule" umfaßt 489 Schüler. Die „Evangeliſche Kirchenmuſik-Schule" wird nicht bloß von Studierenden aus allen Teilen Deutſchlands, ſondern auch von ſolchen aus dem Gebiet der nordiſchen Oſtſeeländer beſucht. Soeben erſcheinende Sonderſchriften, die durch die Schule zu beziehen ſind, unterrichten eingehend über die einzelnen Abteilungen. Neu iſt die Einrichtung der „Staatlichen Chormeiſterſchule", die ſich die Aufgabe ſtellt, freiſtehenden Muſikern durch Ausbildung zu „Berufschormeiſtern" neue Verdienſtmöglichkeiten zu erſchließen und damit zugleich die volkstümliche Muſikpflege zu heben. 1934/35 verteilt die Anſtalt 22 Freiſtellen an hochtalentierte Muſikſtudierende, 2 Freiſtellen für Berufschormeiſter und 2 für Dirigenten. Bewerbungen ſind an die Direktion des Staatskonſervatoriums, Lübeck, Langer Lohberg 24, einzureichen. Die Prüfungen finden Mitte September ſtatt.

Die Weſtfäliſche Schule für Muſik in Münſter (Dir. Dr. Rich. Greß) brachte ein Klavierkonzert des zehnjährigen Mozart und die neu veröffentlichte „Geſellſchaftsmenuette" Beethovens zur Erſtaufführung. Ferner gelangte die Streicher-Suite op. 36a von Karl Haſſe zum Vortrag.

Dem Dr. Hochſchen Konſervatorium in Frankfurt a. M. wird mit Zuſtimmung des Landesbiſchofs der evangeliſchen Landeskirche Naſſau-Heſſen, Lic. Dr. Dietrich, ein kirchenmuſikaliſches Inſtitut für evangeliſche Muſiker angegliedert. Das Inſtitut wird als Hauptausbildungsſtätte für die Kirchenmuſiker des Bezirks anerkannt, der an dem Konſervatorium für dieſe Zwecke bereits beſtehende Lehrplan wird entſprechend ausgeſtaltet. Mit ſeiner Tätigkeit ſoll das Inſtitut am 1. April 1935 beginnen.

Die Stadt Temiswar plant die Errichtung einer Hochſchule für Zigeunermuſik in Verbindung mit einem muſikaliſchen Archiv.

Das Deutſche Muſikinſtitut für Ausländer hielt in dieſem Sommer zum fünften Male muſikaliſche Meiſterkurſe im Marmorpalais zu Potsdam und in der Thomaskirche zu Leipzig ab. Der Vorſtand Georg Schünemann hatte mit der Leitung der Kurſe Edwin Fiſcher, Wilhelm Kempff, C. A. Martienſſen, Günther Ramin, Paul Grümmer, Paul Lohmann und Franziska Mar-

tienſſen-Lohmann betraut. Die Teilnahme des Auslandes war in dieſem Jahre ganz beſonders rege. Zahlreiche Vertreter entſandten die Vereinigten Staaten von Nordamerika, die Schweiz, Holland, Skandinavien, Polen. Außerdem waren Teilnehmer aus den Ländern England, Südamerika, Japan, Ungarn, Tſchechoſlowakei eingetroffen. Die Teilnehmer zeigten ſich von Art und Durchführung der Kurſe begeiſtert und erklärten, wieder zu kommen. Die Kurſe werden nächſtes Jahr in erweitertem Umfange fortgeführt.

In Krefeld wurde eine ſtädtiſche Volksmuſik-Hochſchule unter Leitung von Helmut Mönkemeyer errichtet, die ſich im weſentlichen mit der Pflege des Chorgeſangs beſchäftigt.

Das Evang. Kirchenmuſikaliſche Inſtitut in Heidelberg (Direktion Univerſitätsmuſikdirektor Prof. Dr. Poppen) eröffnet ſein Winterſemeſter am 1. Oktober 1934. Dem Lehrkörper gehören Wolfgang Fortner, Herbert Haag, Dr. W. Leib, Oskard Erhardt an. Der Unterricht erſtreckt ſich auf Orgelſpiel, Klavierſpiel, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Stimmbildung, Chorſingen, Partiturſpiel, Dirigieren, Akuſtik- und Inſtrumentenkunde, Generalbaßſpiel, Muſikgeſchichte; Kirchenmuſikaliſche Arbeitsgemeinſchaft. Den Studierenden iſt ferner Gelegenheit geboten, die muſikwiſſenſchaftlichen Vorleſungen von Prof. Dr. Beſſeler an der Univerſität ſowie die Übungen am Prakt. Theol. Seminar der Univerſität zu beſuchen. Freizeiten, Arbeitsgemeinſchaften u. a. Einblick in die unmittelbaren praktiſchen Aufgaben des Kirchenmuſikers in ſeinem Dienſt für Kirche und Volk. Die Abſchlußprüfung kann nach einer Mindeſtzeit von 2 Jahren abgelegt werden und berechtigt zur Übernahme einer hauptamtlichen kirchenmuſikaliſchen Stelle. Auch ſind kürzere Lehrgänge für den nebenamtlichen Kirchenmuſikdienſt mit kleineren Prüfungen eingerichtet

Dem Konſervatorium der Muſik Max Plock zu Braunſchweig (Ltg. Direktor E. Brandt) wurde am 15. Auguſt eine Schule für Volksmuſik angegliedert, die eine geſteigerte Volksmuſikpflege bezweckt. Der Unterricht umfaßt praktiſche Inſtrumental- und Vokalmuſik, Muſiktheorie und Muſikgeſchichte, Erhaltung und Pflege des deutſchen Volkstanzes.

In der Reihe der großen Veranſtaltungen anläßlich der diesjährigen 700-Jahrfeier der Stadt Stralſund wurden und werden noch auch Werke alter pommerſcher und beſonders Stralſunder Meiſter aufgeführt, die vom Muſikwiſſenſchaftlichen Seminar der Univerſität Greifswald unter Leitung von Prof. Dr. Hans Engel, dem die Wiederentdeckung dieſer alten pommerſchen Meiſter zu danken iſt, bearbeitet wurden. Zur Aufführung kamen und kommen Werke von Vierdanck, Movius, Struck, Hertel, Raupach, von letzterem eine Klavierſonate und ein danach von Mozart bearbeitetes Konzert. Auch Minnelieder des Fürſten Wizlav von Rügen werden erklingen. Den tiefſten Eindruck machten bisher zwei große geiſtliche Konzerte von Vierdanck, in denen er ſich durchaus zur Höhe ſeines Lehrers Schütz erhebt und ſich als begnadeter Muſiker erweiſt. Die Aufführung fand am 1. Juli in der Nikolaikirche im Rahmen eines muſikaliſchen Gottesdienſtes ſtatt.

Der Direktor der Badiſchen Hochſchule in Karlsruhe, Prof. Franz Philipp wurde in den Ehrenausſchuß des Internationalen Orgelkongreſſes berufen, der in Luxemburg unter dem Protektorat Ihrer Königlichen Hoheit, der Großherzogin von Luxemburg tagen wird.

Der junge Pianiſt Conrad Hanſen wurde in das Lehrerkollegium des Konſervatoriums Klindworth-Scharwenka als Leiter einer Klavier-Ausbildungsklaſſe berufen.

Das Lauſitzer Konſervatorium für Muſik und Muſikſeminar in Görlitz (Ltg. Direktor Emil Kühnel) verſendet ſoeben ſeinen Bericht über das Schuljahr 1933/34, aus dem wir erſehen, daß die Schule in dieſer Zeitſpanne von 145 Schülern beſucht war und in einer Reihe von Konzertveranſtaltungen mit klaſſiſchem Programm von der dort geleiſteten Arbeit in der Öffentlichkeit Zeugnis ablegte. Ein Abend war auch den Kompoſitionen des Direktors der Anſtalt Emil Kühnel gewidmet.

Mozart's „Zaide", ein Vorläufer der „Entführung", gelangte in einer vollſtändig neuen Textgeſtaltung von Carl Ehrenberg, welche ſich an die Vervollſtändigung der Handlung von C. Gollwick (1832) anlehnt, in Köln durch die Opernſchule der ſtaatl. Hochſchule mit der ausgezeichneten Melanie Birkenfeld in der Titelpartie zur erfolgreichen Erſtaufführung.

Das Collegium musicum der Univerſität Greifswald veranſtaltete am 16. Juli nach ſiebenjährigem Beſtehen ſeinen 40. Offenen Abend. Die mit Begeiſterung aufgenommenen Darbietungen umfaßten Werke von Händel (Concerto grosso op. 6, 3), Telemann (Konzert für 4 Violinen, hrsg. von Engel) und Bach (Triosonate G, Klavierkonzert A, Ouvertürenſuite h mit Flöte). Prof. Hans Engel, der das Collegium musicum gegründet hat, hatte, wie immer, die Leitung und ſpielte auch das Klavierkonzert.

KIRCHE UND SCHULE

Unter der Mitwirkung des Schülerinnenchores der Goetheſchule-Leipzig veranſtaltete Organiſt Georg Winkler in der Andreaskirche zu Leip-

zig einen Abend geistlicher Musik mit Werken von J. S. Bach, L. Thiele, A. Rinck und J. Weyhmann.

Vom 30. August bis 2. September findet in Luxemburg unter dem Protektorate Ihrer Kgl. Hoheit der Großherzogin von Luxemburg und unter dem Ehrenvorsitz S. Exz. des Bischofs Rommesch von Luxemburg ein Internationaler Orgelkongreß statt. Er umfaßt sechs wissenschaftliche Sitzungen, vier Festversammlungen, veranstaltet vom Luxemburger Organistenverband, von der Stadtverwaltung Luxemburg, von der Regierung und vom Unterrichtsminister, sechs Orgelkonzerte und sechs gottesdienstliche Veranstaltungen. Als Referenten sind für die Eröffnungssitzung gewonnen: Prof A. Pirro von der Sorbonne in Paris (Die Orgel in der Geschichte und Literatur), Joseph Woersching, Neuburg a. d. D. (Andreas Silbermann und Dom François Bédos), D. Paolo Feretti, OSB., Rom (Die neue Orgel in der Päpstlichen Musikhochschule).

An der Regensburger Kirchenmusik-Schule hielt Prof. P. Beat Reifer OSB., der Kantor des wohl größten benediktinischen Convent-Chors von St. Anselmo in Rom, einen Choralkursus, wobei er besonders über den sakramentalen Charakter des Chorals sprach.

Den Höhepunkt des Heimatfestes in Schneeberg i. Sa. bildete die Aufführung des „Deutschen Requiem" von Johannes Brahms, das unter der Führung von KMD Johannes Schanze-Zwickau zu einer eindrucksvollen Wiedergabe kam.

Gerard Bunk-Dortmund widmete eine seiner Orgelfeierstunden des vergangenen Monats den zeitgenössischen Komponisten: Heinrich Kaminski, J. N. David, Kurt Thomas und Joseph Haas.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet im Einvernehmen mit dem Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in den Herbstferien 1934 drei Singlager für junge Lehrer(innen). Die Lager, die Möglichkeiten einer neuen, volksverbundenen Musikarbeit in Schule und Jugendorganisation aufzeigen wollen, werden durchgeführt in den Jugendherbergen im Ostseebad Kahlberg (Ostpreußen, 9.—14. Oktober), auf der Bolkoinsel bei Oppeln (Oberschlesien, 2.—8. Oktober) und in Müden an der Oertze (Lüneburger Heide, 2.—8. Oktober). Die Führung des Lagers im Ostseebad Kahlberg hat Professor Paul Dehne, Elbing, übernommen. Roderich Ehm, Frl. Dr. Mollowitz und Helmuth Jörns haben ihre Mitarbeit zugesagt. Das Lager in Oppeln steht unter der Leitung von Gerhard Schwarz (Berlin). Walther Pudelko, Hannover, wird das Lager in Müden, ein Singlager für Lehrerinnen, führen. Die Kosten für jedes Lager betragen Mk. 17.50. Anfragen und Anmeldungen sind zu richten an das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Str. 120.

PERSÖNLICHES

Der frühere Großherzog Ernst Ludwig von Hessen wurde vom Intendanten Strohm aufgefordert, in der nächsten Spielzeit am Hamburger Stadttheater die „Zauberflöte" zu inszenieren.

Rudolf Lemke vom Rose-Theater Berlin wurde als lyrischer Tenor an das Staatstheater in Kassel verpflichtet.

Als Professor für Komposition und Chordirigieren wurde der bisherige Lehrer am Landeskonservatorium in Leipzig, Kurt Thomas, an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin berufen.

Prof. Dr. Eugen Bieder wurde vom Reichsminister Rust zum Leiter der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin ernannt.

Als Erster Kapellmeister und Leiter der Oper am Reußischen Theater in Gera für die kommende Spielzeit ist KM Georg Winkler berufen worden. Als Oberspielleiter der Oper wurde Heinz Blümer, als Bühnenbildner Heinz Helmdach verpflichtet.

Dr. Fritz Bose ist mit der Leitung und dem Aufbau einer musikwissenschaftlichen Abteilung beim Institut für Lautforschung an der Universität Berlin beauftragt worden. Dr. Bose betätigt sich besonders auf dem Gebiet der Volksmusikforschung, speziell des deutschen Volksliedes, ferner auf dem der exotischen Musik, der Tonpsychologie sowie der Musikpädagogik.

Willem Mengelberg erhielt einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Universität Utrecht.

MD Max Spindler (Dortmund) wurde zum Musikdirektor der Stadt Castrop-Rauxel ernannt.

Richard Krotschak, der Solo-Cellist der „Wiener Sinfoniker" wurde in gleicher Eigenschaft an die Wiener Staatsoper verpflichtet.

Prof. Max von Pauer hat sich entschlossen, mit Semesterschluß die kommissarische Leitung der Mannheimer Hochschule für Musik und Theater und seine dortige Lehrtätigkeit aufzugeben.

Der Konzertmeister Chlodwig Rasberger von der Frankfurter Oper wurde als Leiter der Städtischen Hochschule für Musik und Theater in Mannheim als Nachfolger von Max von Pauer ernannt.

Walter Beck (Magdeburg) wurde als erster Kapellmeister an das Bremer Stadttheater verpflichtet.

Der aus Münster gebürtige Otto Will Rasing wurde zum Intendanten des Lippischen Landestheaters in Detmold ernannt.

Georg Nellius wurde zum Bundeschormeister für Westfalen ernannt.

Der Geiger Bram Eldering, Professor an der Kölner Musikhochschule, Lehrer von Adolf Busch u. a., tritt mit Erreichung des 69. Lebensjahres in den Ruhestand.

Der Dresdner Regisseur Dr. Alexander Schum, der Schöpfer der vorbildlichen Alkestis-Inszenierung in Dresden-Hellerau (vergl. ZFM, Heft 7, S. 745), wurde von Ministerpräsident Klagges zum Intendanten des Braunschweiger Landestheaters ernannt.

Konzertmeister Willy Müller-Crailsheim und Konzertmeister Walter Schulz, Mitglieder der Weimarischen Staatskapelle und Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik, erhielten vom Thüringischen Volksbildungsministerium die Amtsbezeichnung Professor.

Privatdozent Dr. Walther Vetter, der die Musikwissenschaft seit 1928 an der Universität Hamburg vertritt, wurde zum ao. Professor ernannt.

KM Wilhelm Brückner-Ruggeberg vom Reußischen Theater in Gera wurde an Stelle des nach Aachen verpflichteten KM Herbert von Karajan an das Stadttheater Ulm berufen.

Prof. Leopold Reichwein hat die an ihn ergangene Berufung zum Leiter des Norddeutschen Rundfunks nicht angenommen.

Der Direktor der Augsburger Singschule Otto Jochum wurde zum Führer der weltlichen gemischten Chöre berufen.

Der Stuttgarter Geiger Georg Beerwald, der mit Prof. Karl Hasse und Willi Esterl das Beerwald-Trio bildete, wurde als 1. Konzertmeister der Philharmoniker nach München berufen.

Zum musikalischen und künstlerischen Leiter der Königlichen Oper in Rom wurde der Kapellmeister Tullio Serafi berufen.

Kammersänger Jaro Prohaska wurde für 25 Abende nach Hamburg verpflichtet.

Lotte Lehmann verbindet ihr Engagement an der Oper San Franzisco im November mit einer Konzertreise durch Nordamerika.

Hermann Scherchen, der zur Zeit einen Dirigentenkursus in Paris leitet, wird in der nächsten Saison in Florenz, Zürich, Amsterdam, Brüssel, London, Stockholm, Straßburg Konzerte leiten.

Der erfolgreiche Bühnenbildner des Mannheimer Nationaltheaters, Dr. Löffler, wurde nach Königsberg als Leiter des Ausstattungswesens für Oper und Schauspiel berufen. Dr. Löffler soll außerdem an der dortigen Akademie eine Meisterklasse für szenische Kunst errichten.

Jenö v. Hubay ist aus der von ihm geleiteten Budapester Musikhochschule ausgeschieden.

Prof. Georg. A. Walter übernahm eine Gesangsklasse am Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium.

Geburtstage.

MD Julius Böse, bekannter Dirigent (Koburg, Krefeld, Straßburg, Meiningen) und Komponist (Männerchöre, Operetten u. a.) feierte seinen 75. Geburtstag.

Prof. Rudolf Thiele, ehem. Gesangspädagoge der Kölner Musikhochschule, wurde 70 Jahre alt.

70 Jahre wurde Iduna Walter-Choinanus, bekannte Konzertsängerin, Gesanglehrerin.

Clara Krause, Berlin, Leiterin des „Krauseschen Frauenchors", Gesangspädagogin, achtbare und rührige Persönlichkeit des Berliner Musiklebens, wurde 70 Jahre alt.

Walter von Simon, Komponist der erfolgreichen Oper „Das korsische Gesetz" u. a., wurde 70 Jahre alt.

Der bekannte Stuttgarter Geigenbauer Dr. h. c. Gärtner feierte seinen 70. Geburtstag.

Willem Landré, holländischer Tonkünstler, Komponist, Kritiker des „Nieuwe Rotterdamsche Corrant", feierte seinen 60. Geburtstag.

Todesfälle.

† GMD a. D. Carl Wolfram, Heidelberg, bedeutender Dirigent, langjähriger erster Kapellmeister in Dortmund.

† Wilhelm Zinne, persönlicher Freund Bruckners, Musikkritiker in Hamburg.

† Ernst Eduard Taubert, Komponist, Prof. ehem. Senator der Akademie der Künste, im Alter von fast 96 Jahren.

† im Alter von 70 Jahren der bekannte Pianist Max van de Sandt, der auch als Komponist hervorgetreten ist.

† Justizrat Viktor Schnitzler, langjähriger Vorsitzender der Kölner Konzertgesellschaft, hochverdient um das Kölner Musikleben.

† Georg Lichtenberger, Konzertmeister und Vorsitzender der Dresdener „Philharmonie".

† Dr. Willi Schmid, Schriftleiter und Musikreferent der „Münchener Neuesten Nachrichten", im Alter von 41 Jahren.

† Heinrich Zeller (Weimar), Großherzogl.-Sächs. Kammersänger, Ehrenmitglied des Deutschen Nationaltheaters, sang 1891 in Bayreuth den Tannhäuser.

† Alexander Davidenko, einer der führenden jungen Komponisten der Sowjet-Union.

† Dr. Ernst Rychnowsky (Prag), Biograph Smetanas.

† GMD G. E. Obsner, der in den Jahren 1899—1902 Kapellmeister des damals neugegründeten städt. Orchesters zu Essen war und bis zu

seinem Tode als Leiter des von ihm begründeten Frauenchores Essen und als Dirigent des Kruppschen Bildungsvereins wirkte.

† am 7. Juli im 70. Lebensjahr zu Berlin Minna Wolff, die Inhaberin und langjährige Schriftleiterin der Musikpädagogischen Blätter. Ihre Zeitschrift ist bis vor kurzem durch die Antriebe, die ihr die 1916 verstorbene Anna Morsch und eine Reihe führender Musikpädagogen gegeben hatten, uns Musiklehrern oft Ratgeber und Wegweiser gewesen. Das geistige Erbe ihrer Freundin zu pflegen und wirksam zu erhalten, war Minna Wolffs heiliges Bestreben, dem sie ihre Lebenskraft und ihr Wohlbehagen opferte. Die politischen und kulturellen Stürme, die seit 1914 über uns wegfegten, haben auch den Musikpädagogischen Verband, den sie lange als Schriftführerin und Vorsitzende leitete, zerschlagen. Seine stille, unzerstörbare Idee: Echtheit und Innigkeit in der Musikpflege wird aber lebendig bleiben, und mancher Pädagoge, wenn er auf das, worum man vor ihm rang, zurückblickt, wird sich der Arbeit dieser beiden Frauen dankbar erinnern müssen.

BÜHNE

Das Stadttheater Chemnitz plant für den Mai 1935 die Aufführung der sämtlichen Opern Richard Wagners in chronologischer Reihenfolge (mit Ausnahme der „Feen").

Das Stadttheater Lübeck bringt unter musikalischer Leitung von GMD Heinz Dressel Gerhard Schjelderups nachgelassene Oper „Liebesnächte" zur Uraufführung.

Das Stadttheater Bonn beabsichtigt, Arnim Lothar Krügers „Drachenfels" als Uraufführung zu bringen. Am gleichen Theater wird die reichsdeutsche Uraufführung der Buffo-Oper „Trianion oder das Hausgespenst", Musik von Ludwig Heß, Text von Eberhardt König, erfolgen.

Das Deutsche Nationaltheater Osnabrück brachte eine Medea-Oper von C. H. Grovermann, in der versucht wird, über den Weg des antiken Dramas zu einem neuen Opernstil zu gelangen, zur Uraufführung. k.

Das münstersche Kammerspielhaus führte Pergoleses wenig gehörten, entzückenden „Maestro di musica" auf. k.

Die Städtische Bühne in Hildesheim kann am 2. Oktober ihr 25jähriges Bestehen feiern. Aus Anlaß dieses Jubiläums wird der Spielplan der kommenden Spielzeit besonders eindrucksvoll gestaltet werden.

Hans Pfitzner wurde eingeladen, Einstudierung und Aufführung seines „Armen Heinrich" als Eröffnungsvorstellung am Stadttheater Münster selbst zu leiten.

Die „Reichspost" in Wien meldet, daß die Wiener Staatsoper beschlossen habe, im nächsten Jahre keine Werke von Richard Strauß mehr zu spielen, da Strauß seine Mitwirkung an den Salzburger Festspielen abgesagt hat. Kurz danach wird von der Festspielleitung bekannt gegeben, daß sich R. Strauß doch entschlossen habe, in Salzburg eine Oper und ein Konzert zu dirigieren.

Das Kasseler Staatstheater kündigt für die nächste Spielzeit an: „Pfeifertag", „Bärenhäuter", Lortzings „Casanova" und „Undine", „Hans Heiling", „Xerxes", „Elektra", Kempffs „Familie Gozzi", Graeners „Prinz von Homburg" u. a.

Die Augsburger Freilichtoper wurde mit Wagners „Rienzi" eröffnet.

Das Staatstheater zu Karlsruhe hat das Ballett „Der Erlenhügel" von C. von Paszthory für Herbst dieses Jahres zur Uraufführung angenommen.

In der Düsseldorfer Oper sollen im Winter 1934/35 neueinstudiert werden Wagners „Tristan und Isolde", „Die Meistersinger von Nürnberg", „Parsifal" und der gesamte „Ring des Nibelungen", Lortzings „Hans Sachs", „Die Frau ohne Schatten", „Der Rosenkavalier" und „Die Josefs-Legende" von Richard Strauß, Marschners „Hans Heiling", Pfitzners „Das Christelflein" und d'Alberts „Die toten Augen". Von außerdeutschen Werken sind vorgesehen Verdis „Don Carlos", „Aida" und „Othello", Rossinis „Angelina", Puccinis „La Bohème", Ponchiellis „La Gioconda", Aubers „Fra Diavolo", Gounods „Margarethe", während von Tschaikowski „Eugen Onegin" und „Pique Dame" in engerer Wahl stehen.

Unter der Leitung von Intendant Schmidthammer erhält das Stadttheater Konstanz in der kommenden Spielzeit zum erstenmal eine eigene Oper. Zur Aufführung vorgesehen sind bisher „Der fliegende Holländer", „Fidelio", „Der Freischütz" und „Carmen". Zu diesem Zweck wird der Orchesterraum erweitert und vertieft. Gleichzeitig werden auch im Theater umfangreiche Erneuerungsarbeiten des Bühnenhauses vorgenommen. Die Bühne wird erhöht und erhält einen Rundhorizont neuester Form, sowie die modernsten Beleuchtungsapparate.

Die Hamburger Staatsoper plant für die nächste Saison eine „Polnische Woche" mit der Uraufführung der Oper „Halka" von Monjusko.

Die Dresdner Staatsoper bringt in der kommenden Spielzeit folgende Neuheiten: „Die vier Grobiane", Wagner-Regeny „Der Günstling" (Urauff.), Strauß' „Die schweigsame Frau", als Neuinszenierungen „Die Hochzeit des Figaro", „Mona Lisa" u. a. Die Tanzgruppe plant „Josephs-

legende“ von Richard Strauß, „Carneval“ von Schumann, „Don Juan“ von Gluck und „Tanzphantasie“ von H. Zilcher.

Das Stettiner Stadttheater hat die Oper „Taras Bulba“ von Ernst Richter zur alleinigen Uraufführung angenommen. Der Text, nach einem Roman von Gogol, stammt von Johann Kempfe, dem Gatten der Dresdener Kammersängerin Eugenie Burkhardt. Die Uraufführung wird am 10. November stattfinden.

Der Spielplan der Hamburger Staatsoper sieht sieben Tanzpantomimen, 24 Opern und zwei Operetten vor. Wie in der verflossenen Spielzeit sollen 1934/35 mindestens 15 Opern neu herausgebracht werden. Die Werke des neuen Spielplans sind: Gluck: „Orpheus und Eurydike“, in der Pariser Originalfassung mit Tenor; Mozart: „Cosi fan tutte“ und „Zauberflöte“; Beethoven: „Fidelio“ (mit dem die Spielzeit eröffnet wird); Lortzing „Zar und Zimmermann“; Wagner: „Parsifal“ (in neuer Inszenierung); Humperdinck: „Hänsel und Gretel“; Richard Strauß: „Frau ohne Schatten“ und „Salome“ oder „Elektra“; Pfitzner: „Der arme Heinrich“; Paul Graener: „Don Juans letztes Abenteuer“ (Uraufführung der Neufassung); Hindemith: „Mathis der Maler“ (Norddeutsche Erstaufführung); Bellini: „Norma“ oder „Die Nachtwandlerin“; Rossini: „Barbier von Sevilla“; Verdi: „Troubadour“ und „Luise Miller“ oder „Die Räuber“; Puccini: „Manon Lescaut“; Leoncavallo: „Bajazzo“; Wolf-Ferrari: „Schmuck der Madonna“; Auber: „Fra Diavolo“; Bizet: „Carmen“; Mussorgski: „Boris Godunow“ (in der Neufassung) und Monjuszko: „Halka“ (in der geplanten deutsch-polnischen Woche). Wegen einer weiteren wesentlichen Uraufführung schweben noch Verhandlungen. Millöckers „Gasparone“ und eine weitere Operette treten hinzu. Wagners „Meistersinger“ sollen durch Jochum musikalisch neu einstudiert werden.

Das Rostocker Stadttheater wird neben der Uraufführung von Lortzings komischer Oper „Die kleine Stadt“, neubearbeitet von Paul Hensel-Haerdrich, folgende Opern-Neueinstudierungen bringen: „Julius Cäsar“ (Händel), „Hans Heiling“ (Marschner), „Ritter Roland“ (Haydn), ferner neben dem „Ring“ von Wagner „Lohengrin“, „Tannhäuser“ und „Parsifal“; es folgen dann „Entführung“ (Mozart) und „Fidelio“ (Beethoven), von Verdi „Traviata“ und „Aida“, dann Smetanas „Verkaufte Braut“, Webers „Oberon“, Schillings’ „Mona Lisa“, von Kreutzer „Das Nachtlager“, Kienzl „Der Evangelimann“, „Tiefland“ von d’Albert.

Das Stadttheater in Bonn wird in der kommenden Saison erstmalig eine ständige Oper erhalten (Spieloper und komische Oper).

Das sächsische Gau-Organ der NSDAP nimmt gegen die geplante Uraufführung der Oper „Die schweigsame Frau“ von Rich. Strauß Stellung mit der Begründung, daß der Text von dem Juden Stefan Zweig verfaßt sei. Das Blatt erinnert an die Worte von Dr. Goebbels anläßlich der Dresdner Theaterfestspiele, wonach deutsche Kunst von rassefremden Einflüssen frei zu bleiben habe.

Das Weimarer Nationaltheater bringt in der kommenden Saison Siegfried Wagners „Bärenhäuter“.

Die Berliner Reichsoper kündigt Mozarts „Gärtnerin aus Liebe“ in der Bearbeitung von Dr. Siegfried Anheißer an.

Die vom Erbprinz Reuß geleitete deutsche Reichswanderoper, die „Deutsche Musikbühne“, hat ihre Probezeit auf der fränkischen Burg Lauenstein beendet. Zur Aufführung kommen in der nächsten Spielzeit „Fidelio“, „Wildschütz“ und „Fledermaus“. Für die Inszenierung der Werke zeichnet Rudolf Scheel, für die musikalische Einstudierung Dr. Schmidt-Isserstadt verantwortlich.

In Allenstein (O.Pr.) sind erstmalig als größere Opernwerke vorgesehen die Aufführungen von Richard Wagners „Der fliegende Holländer“, der „Ariadne von Naxos“ von Richard Strauß und von Eugen d’Albert „Tiefland“. Gleichzeitig wird dem Landestheater ein Ballett angegliedert werden.

Die Kölner Oper verspricht Eugen Bodarts „Der abtrünnige Zar“, ferner als Erstaufführungen „Das Herz“, „Sizilianische Vesper“, „Kleider machen Leute“ „Herzog Wildfang“.

KONZERTPODIUM

In der Statistik der jetzt abgeschlossenen Pariser Konzertspielzeit kann man feststellen, daß die Werke Beethovens und Wagners die stärkste Anziehungskraft auf das französische Publikum ausüben. Die Zahl der Konzerte hat einen Rückgang gegenüber dem Vorjahre zu verzeichnen. Statt 1731 fanden „nur“ noch 1429 Konzerte statt, was aber immerhin noch eine recht beachtliche Zahl ist. An der Spitze standen die Symphoniekonzerte, von denen 289 stattfanden. Für den nächsten Winter erwartet man einen weiteren Rückgang.

Die Städtischen Konzerte in Dortmund versprechen in der neuen Saison u. a. Felix Draesekes 2. Sinfonie, „En Saga“ von Sibelius, Pfitzners Scherzo, Gegers Verdi-Variationen, Hindemiths Matthis-Sinfonie, Fl. Gaßmann: Sinfonie, Wedigs Klavierkonzert, Violinkonzert von Wetz, Casellas Serenata neben zum Teil weniger bekannten Klassikern. Dieses Programm Dortmunds ist ganz be-

sonders hervorzuheben wegen der Reichhaltigkeit der künstlerischen Eindrücke.

Das Staatl. Loh-Orchester in Sondershausen veranstaltete in dankenswertester Weise ein Nordisches Konzert mit Werken von Sibelius (2. Sinfonie), Bjarne Brustad, Arvia Kleven und Kurt Atterberg unter Leitung von Reidar Brehmer (Oslo).

In einem großen Gesangswettstreit zu Frankfurt am Main errang der MGV Altendiez (Lahn) in der 2. Stadtklasse mit dem großen Männerchorwerk von Herm. Unger „Nächte im Schützengraben" unter stärkster Konkurrenz den 1. Preis. Das Werk von Prof. Unger wurde bereits von den bedeutendsten deutschen Chorvereinigungen gesungen und erzielte auch kürzlich unter Leitung von GMD Kopsch in Berlin einen außerordentlich starken Erfolg.

Die bekannten Kölner Gürzenich-Konzerte werden im kommenden Konzertjahr, da ihr bisheriger Leiter Prof. Herm. Abendroth nach Leipzig berufen wurde, unter der Leitung von Gastdirigenten stehen.

Die Arbeitsgemeinschaft Berliner Chöre unter der musikalischen Leitung von Helmuth Koch bringt im kommenden Winter ein Werk von Ernst Lothar von Knorr für Vokal- und Instrumentalsoli, Männer-, Frauen und gemischten Chor zur Uraufführung.

In zahlreichen deutschen Städten werden in der kommenden Saison Werke des hochbegabten Komponisten Hermann Simon aufgeführt. Sein „Crucifixus" wird in Bremen, Altona, Leipzig und Frankfurt a. M. vorbereitet, seine „Weihnachtsbotschaft" in Lübeck, Stettin, Bremen, Basel, Frankfurt, Berlin und zweimal in Hamburg, sein „Klopstock-Tryptichon" in Magdeburg (18. Sept.), Leipzig, Hamburg und Bautzen.

In Bonn beabsichtigt der städtische MD Gust. Classens die Zahl der Winterkonzerte des Städtischen Gesangvereins, die im Vorjahr auf zwei zurückgegangen war, wieder auf vier zu erhöhen. Das erste wird als Uraufführung eine Hölderlin-Hymne von Klußmann und Gottfried Müllers Deutsches Heldenrequiem bringen, die andern drei: Pfitzners Kantate Von deutscher Seele, Händels Belsazar und Bachs Matthäus-Passion. Weiterhin sollen fünf Sinfonie- und ebenso viele Kammermusikkonzerte mit Alfredo Casella, Edwin Fischer, Wilhelm Backhaus, Paul Grümmer, Rosalinde von Schirach, Marcel Wittrisch, Karl Erb, Julius Patzak, Heinrich Rehkemper und anderen stattfinden.

Der Reichsverband für Konzertwesen will im Winter in der Berliner Singakademie jeden Sonntagnachmittag eine „Stunde der Musik" veranstalten. Bekannte und unbekannte Künstler werden neben Werken der Vergangenheit in jedem Konzert das Werk eines zeitgenössischen Künstlers zur Aufführung bringen.

In den im nächsten Winter unter Leitung von Dr. Siegmund von Hausegger stattfindenden Abonnementskonzerten des Konzertvereins München e. V. (Münchener Philharmoniker) wird u. a. die Erste Symphonie von Anton Bruckner in der vom Musikwissenschaftlichen Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft in Wien herausgegebenen Urfassung zur Münchener Erstaufführung kommen.

Der Konzertmeister des Oldenburgischen Landesorchesters Flecken spielt im Rahmen der von Landesmusikdirektor Albert Bittner geleiteten nächstwinterlichen Symphoniekonzerte das fis-moll Violinkonzert Werk 40 von Roderich von Mojsisovics.

Die Württembergischen Staatskonzerte (Stuttgart) bringen in der kommenden Saison folgende Erstaufführungen: Gräner: Sinfonia brevis; Händel: Wassermusik; Dettinger Tedeum; Hamerik: Variationen über ein altdänisches Motiv; Hausegger: Variationen „Aufklänge"; Reger: 100. Psalm; Trapp: Divertimento. Prof. Leonhardt dirigiert fünf Konzerte, Staatskapellmeister Kraus ein Konzert. Als Gastdirigenten wurden verpflichtet: Hermann Abendroth, Dr. Siegm. von Hausegger, Rudolf Schulz-Dornburg.

Für die Konzerte des Friedrich-Theaters in Dessau sind folgende Gäste als Solisten verpflichtet: Rosalind von Schirach, Marcell Wittrisch, Rudolf Bockelmann und Frz. Völker. Als Gastdirigenten wird man Prof. Abendroth und Prof. Knappertsbusch hören.

Das Berliner Philharmonische Orchester hat GMD Hermann Abendroth eingeladen, im nächsten Winter im Rahmen seines „Meisterdirigenten-Zyklus" und in dem „Beethoven-Zyklus" je ein Konzert zu dirigieren.

Die Philharmonische Gesellschaft in Bremen veranstaltet in diesem Winter 9 Sinfoniekonzerte und 4 Kamermusik-Abende. Die Konzerte unter Prof. Ernst Wendels Leitung bringen wiederum hauptsächlich klassische Werke, von neueren Komponisten Gerstberger (Konzert f. Streichorchester), Graener (Sinfonia breve), und Gg. Schumann (Michel-Variationen).

Im Erlanger Schloßgarten kam Haydns „Schöpfung" unter der Leitung von Universitätsmusikdirektor Kempff unter Mitwirkung des Münchener Tenors Andreas Kreuchauff, der Sopranstin Ria Ginster und des Bassisten Prof.

Ein neues Meisterwerk für die Violine:

LEONE SINIGAGLIA

Rondo für Violine u. Orchester op. 42

Besetzung: Solovioline, Streichquintett, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, 2 Hörner, Trompete, Triangel u. Klavier. Partitur Rm. 9.—, jede Streichstimme Rm. –.80, jede Harmoniestimme Rm. –.60
Ausgabe für Violine und Klavier:
Edition Breitkopf 5603 . . Rm. 2.50
Ausgabe für Klavier zu 4 Händen:
Edition Breitkopf 5604 . . Rm. 2.50

Alte Formen erfüllt mit jungem, sprühendem Leben: diese Neuschöpfung des italienischen Meisters ist ein wahrhaft glücklicher Wurf! Das lustige Rondothema wandelt sich im Mittelsatz zu einer kurzen, glänzend durchgeführten Fuge, die ganz unmerklich, in elegantem Flug wieder in den Anfang mündet. Trotz der modernen kühnen Harmonik ist Sinigaglias Schreibweise wie stets vornehm und wohlklingend; er schenkt hier dem Geiger ein Glanzstück von besonderen violinistischen Vorzügen, das außerdem technisch in keiner Weise schwierig ist. Auch die Übertragungen für Klavier sind handlich und gut spielbar.

Die Literatur für Violine und Orgel wird ebenfalls durch eine bedeutsame Neuschöpfung bereichert:

GÜNTER RAPHAEL

Sonate für Violine und Orgel op. 36

Edition Breitkopf 5555 . . Rm. 4.–

Die Fortsetzung eines bewährten Orgelwerks:

JOHANN NEPOMUK DAVIDS

»Choralwerk«

Choralvorspiele, Partiten, Tokkaten, Fantasien, Passacaglien u. a. f. Orgel

VIERTES HEFT: Edition Breitkopf 5571 d Rm. 3.–
Nr. 22 Ein' feste Burg ist unser Gott . . . . Fantasie
Nr. 23 Jesu, geh voran . . . . Choral
Nr. 24 Herr, nun selbst den Wagen halt Kleine Fantasie
Nr. 25 Nun komm, der Heiden Heiland . . . Fantasie
Nr. 26 Wachet auf, ruft uns die Stimme (I, II, III). Kl. Partita
Nr. 27 Wie schön leuchtet der Morgenstern. Choralvorspiel

FRÜHER ERSCHIENEN:
Erstes Heft: Nr. 1—6. Zweites Heft: Nr. 7—15. Drittes Heft: Nr. 16—21, Edition Breitkopf 5571 a/c je Rm. 3.—

Johann Nepomuk David ist bekannt als eines der stärksten Talente und als ganz überragende künstlerische Persönlichkeit, die in ihren bisherigen Schöpfungen die gottesdienstliche Kunst mit Werken großgerichteten Sinnes und vielgestaltiger Phantasie beschenkt hat. Als Neuestes erscheint jetzt das vierte Heft vom »Choralwerk«. Es umfaßt wie die früheren Bearbeitungen verschiedener Choräle in den oben angegebenen Formen. Wie in allen Orgelwerken Davids, die zum Besten der gesamten Orgelliteratur gehören, begegnet man auch in diesen, sich durch geringe spieltechnische Schwierigkeit auszeichnenden Stücken der für den Komponisten typischen Architektur und vielstimmigen melodischen Durchdringung.

Auf ein weiteres bedeutungsvolles Orgelwerk sei in diesem Zusammenhang hingewiesen:

MAX MARTIN STEIN

Toccata und Fuge in d moll für Orgel op. 1

Edition Breitkopf 5607 . . Rm. 2.50

Zu beziehen durch jede Musikalien- und Buchhandlung

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Paul Lohmann zu einer ausgezeichneten Wiedergabe.

R. Gerstbergers „Fünf Mädchen-Lieder" aus „Des Knaben Wunderhorn" kamen unter Leitung von Prof. F. X. Dreßler in Hermannstadt/Siebenbürgen zur Aufführung.

Die Friedensmesse für gemischten Chor, Sopransolo, großes Orchester und Orgel von Franz Philipp wurde in Düsseldorf mit großem Erfolg aufgeführt.

Das Orchester der Stadt Münster ist in diesem Sommer unter der Leitung Werner Göhres als Kurorchester in Bad Salzuflen tätig. k.

Ein Konzert für Streichquartett und Streichorchester von Otto Siegl kam in Bielefeld in Anwesenheit des Komponisten zur Aufführung.

Die süddeutsche Erstaufführung des „Deutschen Heldenrequiems" von Gottfried Müller wird im November ds. Js. in Säckingen unter Leitung von MD Kurt Layher mit den vereinigten Säckinger Chören stattfinden.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Alfred Jerger, der Heldenbariton der Wiener Staatsoper, hat die Komposition einer Oper „Minna von Barnhelm" nach dem Lustspiel Lessings vollendet. Die Textbearbeitung stammt von Fritz Kofel-Graz.

Heinz Ortner hat ein Drama vollendet, in dessen Mittelpunkt Ludwig van Beethoven steht. Die Uraufführung des Stückes findet im Herbst dieses Jahres mit Werner Krauß in der Hauptrolle im Wiener Burgtheater statt.

Pietro Mascagni beschäftigt sich mit einem neuen Opernstoff, in dessen Mittelpunkt die Gestalt Julius Cäsars steht.

Richard Wetz arbeitet gegenwärtig an einem abendfüllenden Chorwerk mit Solostimmen und Orchester: „Liebe — Leben — Ewigkeit". Die dichterische Grundlage für sein Werk hat der Komponist aus der Lyrik Goethes gewonnen.

Roderich von Mojsisovics hat nach seiner Musik zu Eduard Hoffers 1922 in Graz aufgeführten Mysterienspiel „Merlin" eine Orchestersuite unter dem Titel „Merlin-Suite Nr. 1, Werk 59 C" geschrieben, welche aus folgenden Teilen besteht: Nr. 1 Vorspiel, Merlin; Nr. 2 Im Walde, Tanz der Nymphen und Faune; Nr. 3 Der Zauberkünstler Merlin; Nr. 4 Sternennacht über einer Stadt; Nr. 5 Merlins Mutter; Nr. 6 Marionettentanz Merlinscher Wesen.

Friedrich-Karl Grimm hat ein größeres Orchesterwerk, eine Sinfonische Legende nach Theodor Körners Bühnenwerk „Zriny", vollendet.

Dr. Alfred Zehelein (München) arbeitet an einer Oper in zwei Akten, betitelt „Dolomiten".

Prof. Heinrich Besseler hat eine neue Bearbeitung von Bachs „Musikalischem Opfer" hergestellt.

Georg Böttcher-Jena komponiert nach dem Billingerschen Text „Wir Bauern dulden keinen Spott" einen Männerchor.

VERSCHIEDENES

Als zweite Veröffentlichung der „Denkmäler der Tonkunst in Württemberg", die vom Musikinstitut der Universität Tübingen unter Leitung von Prof. Dr. Karl Hasse herausgegeben werden, ist jetzt in der Reihe des von Prof. Dr. Friedrich Blume herausgegebenen „Chorwerks" eine Auswahl von 15 Liedern aus Peter Schöffers Liederbuch (1513) erschienen.

Das Bayreuther Festspiel-Orchester ehrt alljährlich am 4. August das Andenken an Siegfried Wagner. In diesem Jahre vereinigte sich das Orchester mit einigen Solisten und Chor und der Familie des verstorbenen Meisters zu einer stillen, aber besonders eindrucksvollen Feierstunde. Im Festspielhaus selbst erklangen unter der Leitung von Generalintendant Tietjen einige Proben aus den dramatischen Schöpfungen Siegfrieds: aus „Rainulf und Adelasia", „Schwarzschwanenreich", „Das Flüchlein, das jeder mitbekam" und „Der Friedensengel". Und wenn die jüngeren Helfer am Werk das Menschentum des Verstorbenen sonst nur aus den Schilderungen derer erfassen konnten, die noch unter seiner Führung schaffen konnten, so sprach hier in dieser Stunde der Geist des Meisters, seine Persönlichkeit und Künstlerschaft, besser als aus Worten in Tönen zu uns. Diese würdige Gedenkfeier, dem Werk und dem Menschen Siegfried gewidmet, bleibt in der Erinnerung derer besonders wach, die mit- und nachschaffend diesem Genius huldigen durften. Dr. H. J. Zingel, z. Zt. Bayreuth.

Das Nationale Musikalische Institut der Universität Rio de Janeiro hat die Errichtung eines Archives zur Geschichte der brasilianischen Musik beschlossen. Dieses Archiv soll die musikalischen Werke der letzten Jahrhunderte von brasilianischen Komponisten der Vergessenheit entreißen.

In der Bibliothek des Luxemburger Schlosses bei Wien wurden zwei bisher unbekannte Märsche, die Beethoven 1809 zu Ehren der Kaiserin von Österreich schuf, aufgefunden.

Die Einweihung des Richard-Wagner-Denkmals in Leipzig, das auf den Frankfurter Wiesen zur Aufstellung gelangen wird, ist für den 22. Mai 1938 vorgesehen. Der Mittelpunkt des gewaltigen Aufmarsch- und Festgeländes wird der Richard-Wagner-Hain bilden. Ein-

Um die Vereinheitlichung des Lehrverfahrens im Schulmusikunterricht!

Soeben erschien:

Paul Becker

50 Pfennig

Das Tonwort und seine Anwendung im ersten Unterricht

Der Verfasser weist kurz und schlagend nach, daß die **Vereinheitlichung des Lehrverfahrens** für den Kampf gegen das musikalische Analphabetentum **unbedingtes Erfordernis der Zeit** ist und daß **als grundlegendes System nur das Tonwort allen Anforderungen gerecht** wird. Nach der vorliegenden kurzen Einführung kann jeder Lehrer sofort arbeiten. **Richard Strauß**, Präsident der Reichsmusikkammer, war bei einer Vorführung der Klasse des Verfassers **über die Erfolge mit dem Tonwort aufs höchste überrascht und begeistert. Jeder Volksschullehrer greift nach diesem Heft!**

Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H.
Musikpädagog. Verlag / Berlin-Lichterfelde

PETER RAABE

Franz Liszt

1. Buch: Liszts Leben. 2. Buch: Liszts Schaffen

Mit Abbildungen u. Faksimiles. Jeder Band i. Leinen RM 9.—

... Dieses Werk darf heute als die gründlichste u. umfassendste Lebensbeschreibung des Meisters gelten... Deutsche Ztg., Berlin

COTTA-VERLAG-STUTTGART / BERLIN

EINBANDDECKE
ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
101. Jahrgang 1934
1. Halbjahresband
*
Bukramleinen mit Goldprägung M. 2.50
GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

Ein neues abendfüllendes Oratorium!

Uraufführung am 6. November in Essen

JOSEPH HAAS

DAS LEBENSBUCH GOTTES

Ein Oratorium nach Worten des Angelus Silesius für Sopran- und Altsolo, ein- und mehrstimmigen gemischten Chor (oder Frauenchor allein) mit kleinem Orchester (oder Klavier bezw. Orgel), opus 87.

In noch höherem Grade als bei seinem erfolgreichen Chorwerk »Die heilige Elisabeth« hat Joseph Haas in diesem neuen Oratorium den Gedanken des Volksoratoriums verwirklicht. Er hat hier ein Werk geschaffen, das in seiner Ausführbarkeit die Bedürfnisse sowohl der großen Konzertveranstalter, wie auch die beschränkten Verhältnisse der kleinsten musikalischen Gemeinschaften berücksichtigt und das sich in seinem stofflichen und musikalischen Gehalt jedem Hörer ohne Ausnahme mühelos erschließt. Das Thema ist das Leben des Herrn. Es wird in drei Teilen: Menschwerdung, Passion und Verklärung aufgezeigt, von denen auch jeder Teil für sich aufgeführt werden kann. Ein ungewöhnlicher Reichtum musikalischer Formen breitet sich in diesem Werke aus; ein- und mehrstimmige Chöre lösen sich mit Wechselgesängen der Solostimmen oder mit Kombinationen einzelner Gruppen ab.

Aufführungsdauer etwa $1^3/_4$ Stunden.

Klavierauszug: a) für gemischten Chor Ed.-Nr. 3282 M. 5.—
b) für Frauenchor Ed.-Nr. 3283 M. 5.—

Aufführungsmaterial käuflich. Verlangen Sie ausführlichen Prospekt und Ansichtsmaterial

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

geschlossen in den Gesamtkomplex ist auch der Palmengarten sowie der Platz für die künftige Stadthalle. Die Aufstellung des Denkmalblocks wird im Jahre 1937 beginnen.

Die Chicagoer Newberry-Bibliothek erwarb drei Seiten des zweiten Teils des „Wohltemperierten Klaviers“ von Joh. Seb. Bach, die „Gruppe aus dem Tartarus“ von Franz Schubert, das dritte Phantasiestück von Robert Schumann und das „Vergebliche Ständchen“ von Johannes Brahms.

Gegen den GMD a. D. Dr. Otto Klemperer, der zuletzt in Berlin wohnhaft war und sich zur Zeit in Wien XIII, Schloß Schönbrunn, aufhält, ist vom Finanzamt Berlin-Tiergarten ein Steuersteckbrief erlassen worden. Klemperer schuldet eine restliche Reichsfluchtsteuer von rund 4550 Mark nebst Zuschlag.

Im Bremer Focke-Museum wurde eine Ausstellung eröffnet, die dem Besucher einen Überblick über die Arbeitsleistung der Musikinstrumentenbauer des Spätmittelalters, der Barock- und Rokokozeit gibt. Die umfangreiche Schau weist in der Hauptsache alte Flöten, Hammerklaviere, Flügel und Violen auf.

In Algier soll ein optischer Apparat erfunden worden sein, der den Souffleur ersetzt. Es handelt sich um einen Apparat, der auf der Innenseite der Bühnenrampe ein Band mit dem gedruckten Text laufen läßt. Der Inspizient soll die Geschwindigkeit des Bandes regeln können.

In München ist eine alte Handschrift der Partitur von Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester op. 80 aufgefunden worden, in der Partiturschema, Solostimme (Cembalo), Streichquintett, Pauke und Trompeten wahrscheinlich von Beethoven selbst geschrieben sind, während für die Hörner und Holzblasinstrumente offensichtlich ein anderer Schreiber in Frage kommt. Die Partitur umfaßt 166 Seiten.

Ein schwerer musikpolitischer Konflikt ist in Spanien entstanden. Nach Mitteilungen Pariser Zeitungen haben Lohnbewegungen der Bühnenangestellten zu einem Boykott der Autoren geführt. Durch die Verweigerung der Aufführungsrechte seitens der Autoren ist ein Theater nach dem andern dazu gezwungen, seine Tätigkeit einzustellen.

In Klagenfurth wurde ein Thomas Koschat-Museum eröffnet.

In der Wiener Nationalbibliothek wurden unbekannte Briefe von Johannes Brahms an den Wiener Klavierfabrikanten Emil Streicher entdeckt, die sich auf Clara Schumann und verschiedene andere Zeitgenossen von Brahms beziehen und auch über seine Italienreise berichten.

FUNKNACHRICHTEN.

Am 22. Juni erfolgte von Breslau aus eine Reichssendung mit Werken von Richard Wetz. Unter Leitung von Kapellmeister Ernst Prade kamen die „Kleist-Ouverture“ u. der „Hyperion“ für Bariton (Dagielski), Chor und Orchester zur Aufführung; dazwischen sang Maria Auguste Beutner fünf Lieder von Richard Wetz. Eingeleitet wurde die Sendung durch einen kurzen, aber Wesentliches enthaltenden Vortrag von Walter M. Geusel, Referent der Reichsrundfunkkammer, Berlin.

Das deutsche Rundfunk-Programm hat in der letzten Zeit einen zunehmenden Strukturwechsel durchgemacht. Die Programmstatistik für das erste Vierteljahr 1934 ergibt, daß heute bereits mehr als 60 Prozent der Sendezeit mit Musik ausgefüllt werden. Höher ist nur die Zahl der Berichte mit mehr als 14 000, nach der Dauer der Darbietungen machen sie jedoch nur 10,8 Prozent des Programms aus. Ungefähr im gleichen Verhältnis, wie die Musikdarbietungen zugenommen haben, nimmt der Vortragsteil ab, der nur noch 9 Prozent der Gesamtsendezeit gegenüber 14 Prozent im Vorjahre in Anspruch nahm.

Elly Opitz sang im Reichssender Leipzig Kinderlieder (nach Gedichten von Heinrich Hoffmann von Fallersleben und von Adolf Hölzl) von Reinhold I. Beck. In derselben Sendung gelangten auch Becks „Zwei Stücke für Violoncello und Klavier“ zur Aufführung (Violoncello: Fritz Wawrowsky, am Flügel: Friedbert Sammler).

Die Berliner Funkstunde veranstaltete zweimal hintereinander Aufführungen von Hermann Simon. Außer seinen „Frauenchören“ gelangten in einer eigenen Liederstunde Werke aus dem „Deutschen Psalter“, dem „Kinderparadies“ und die „fünf plattdeutschen Stücke“ mit obligaten Instrumenten zum Vortrag.

Heinrich Laber dirigierte am 23. August im Deutschlandsender das Berliner Philharmonische Orchester in einem Sinfonie-Konzert. Das Programm enthielt u. a. die Jupiter-Sinfonie von Mozart und Werke von Graener und Alfvén.

Ludwig Hoelscher spielte kürzlich am deutschen Kurzwellensender das Cellokonzert von Schumann, sowie im Reichssender München die Ur-Aufführung der Solo-Suite des Heidelberger Komponisten Wolfgang Fortner.

Hanns Schindler brachte kürzlich am Reichssender München seine neuen Gesänge für Sopran und Orgel nach Texten von Wolfram von Eschenbach zur Uraufführung. Der Stockholmer Rundfunk sandte von Sundsvall (J. Hult) Schindlers Orgelpassacaglia in d-moll.

FIFTEENTH YEAR

„A periodical of real importance in our musical life." — *The Times.* „A magazine which almost alone upholds the best in English musical scholarship." — *Liverpool Post.* "An organ of real distinction." — *Musical Times.*

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Sole Proprietor and Editor:

A. H. FOX-STRANGWAYS

„Music and Letters" has a recognised position among quarterlies, at home andabroad. Its 100 pagesinclude articles, a register of books of the quarter, and reviews of books, music, foreign periodicals and gramophone records. Its object has been to collect considered opinion, chiefly from specialists and non-professional writers, and its volumes have included 200 such names, while there hardly exists a musical subject on which they have not touched. Not being connected with any firm of publishers, its view is independent.

Five Shillings Quarterly. £ 1 per annum. Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office

MUSIC & LETTERS
20 YORK BUILDINGS, ADELPHI,
LONDON, W.C. 2

DIE VORARBEITEN ZU

Hesses Musiker-Kalender 1935

sind im Gange. Wer noch keinen Fragebogen erhalten, verlange ihn. Die kostenlose Aufnahme liegt in Ihrem eigensten Interesse.

MAX HESSES VERLAG
BERLIN-SCHÖNEBERG

KAUFT BILLIGE BÜCHER!

Die Versandbuchhandlung für Kultur- und Geistesleben

Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

liefert
bei umfangreichen Bestellungen auch Ratenzahlung — Bücher jeglich. Art u. Richtung, auch antiquarisch!

Einige Beispiele für Musiker:

RIEMANN, MUSIKLEXIKON, 11. Auflage, 2 Bände Ganzleinen, antiquarisch, aber sehr gut erhalten (Ladenpreis RM. 75.—) **39.50**

HANDBUCH DER MUSIKGESCHICHTE von Guido Adler. 2. völlig umgearb. Auflage reich illustriert 1300 S. 2 Bände Ganzleinen leicht beschädigt anstatt RM. 63.— **nur RM. 33.90**

RICHARD WAGNER — Sein Leben, sein Werk, seine Welt von Dr. Jul. Kapp, 260 Bilder auf Kunstdruck, Ganzleinen gebunden mit Goldprägung, leichte Einbandbeschädigung, anstatt RM. 3.75 **nur RM. 1.95**

PUCCINI von Rich. Specht, 230 S. und 28 Bilder auf Kunstdruck, leicht beschädigt Leinen geb. anstatt RM. 10.— **nur RM. 6.—**

u. a. m.

Verlangen Sie unverbindlich unsere Preisliste

STUDIEN-WERKE
besonders geeignet für den Schulunterricht!

PIANO

715 **Keller, Oswin.** op. 18. 3 lyrische Stücke.
Nr. 1. Russisches Steppenlied
Nr. 2. Ländlicher Reigen. Nr. 3. Romanze . . 2.—
800 — op. 21. Drei Lieder der Freude 1.80
801 — op. 22. Vier Intermezzi 1.80
712 — Das bewußte Klavierspiel. Klaviertechnische Studien, ein Weg, alle Kraftquellen zur Ausbildung der Technik auszunützen . . . . 3.—

KLAVIERSCHULE DER GEGENWART
— Studienerfolge verblüffend —
575a Teil I für Anfänger . . . . 3.—
575b Teil II für Vorgeschrittene . . . . 3.—
547 **Rorich, C.** op. 60. Elementare Vorstudien z. polyphonen Klavierspiel 2.80
672 — op. 72. Ein Schultag. 10 kl. Klavierst. f. d. Jugend 2.50
706 — op. 73. Acht dreistim. Inventionen 2.50
346 — Materialien für den theoretischen Unterricht . 2.80
774 — op. 85. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung. Heft I . . . . . . no. 5.—
775 — — Heft II . . . . no. 4.—
776 — — Heft III . . . . no. 3.—
819 — 100 Übungsaufgaben f. angewandte Harmonielehre zum Spielen am Klavier, der Orgel oder dem Harmonium 1.80

VIOLINE

643 **Cranz, Oscar.** Tonleitern und Arpeggien . . 1.50
387 **Portnoff, L.** op. 35. Synkopen-Etüden . . 2.—
420/21 — op. 49. Etüden als Vorbereitung zu den berühmten Etüden von *Kreutzer, Fiorillo* u. *Rode*. Heft I u. II . . . . à 2.—
388 — Schule der Phrasierungskunst für Violine . . 2.30

FLÖTE SOLO

733 **De Lorenzo, L.** op. 35. Das Vademekum des Flötenspielers. Teil I, II, III . . . . . à 4.—

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung
Spezialkataloge auf Wunsch gratis u. franko

Aug. Cranz, G. m. b. H., Leipzig C 1

Arnold Ebels „Sinfonietta giocosa", op. 39 wurde kürzlich von GMD Hugo Balzer in Düsseldorf erfolgreich aufgeführt. Die Symphonie brachte auch MD Seidler im Ostmarkenrundfunk, während Arnold Ebels „Smphonische Ouvertüre" (Apassionata) op. 13, von Dr. Wilhelm Buschkötter soeben im Kölner Sender aufgeführt wurde.

Adolf Busch's „Capriccio" für Orchester wurde erstmalig in den Sendern von London und Buenos Aires aufgeführt.

Paul Heinrich Gehly inszenierte im Reichssender Köln eigene Funkbearbeitungen von Mozarts „Bastien und Bastienne", Kreutzers „Nachtlager in Granada", d'Alberts „Abreise", Künnekes „Glückliche Reise" und in der Funkbearbeitung von Else Pfaff Ottmar Gersters Volksoper „Madame Liselotte".

GMD Hans Weisbach bringt Miklos Roszas Orchesterstück „Thema, Variationen und Finale" im Reichssender Leipzig demnächst zur Aufführung.

C. von Paszthory kam im Deutschlandsender Berlin mit seinem Trio zur Aufführung.

Die Uraufführung des „Thyl-Uilenspiegel" von C. von Paszthory erfolgte Anfang August im Münchner Sender unter Leopold Reichwein.

Der Deutschlandsender hat Roderich von Mojsisovics' Hindenburg-Ouverture Werk 49 zur Aufführung angenommen.

Der Reichssender Breslau bringt im Laufe des September die Uraufführung einer Lustspiel-Ouverture von Roderich von Mojsisovics.

MUSIK IM FILM

Nach Mitteilung der „Aftenposten" (Oslo) ist eine Bewegung im Gange, um jüngere schwedische Musik dem Film dienstbar zu machen. Musikdir. Dr. Hugo Alfvén ist beauftragt, den Björnsen-Film „Synöve Solbakken" zu komponieren.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Das Reichssymphonieorchester unter Leitung von Franz Adam hatte in Budapest auf einer Konzertreise gemeinsam mit dem Münchener Lehrergesangverein bei Publikum und Presse größte Erfolge zu verzeichnen. (S. hierzu Bericht unter „Musikfeste" u. ä.)

Im Frühjahr 1935 veranstalten die Nederlandsche Bach-Vereinigung, das Concertgebouw Orkest und die Maatschappy-Toonkunst zu Bachs 250. Geburtstag ein Bachfest in Amsterdam von ungefähr 8—9 Konzerten, darunter die Passionen und die h-moll-Messe. In der ungestrichenen Johannis-Passion singt Georg A. Walter den Evangelisten und sein Sohn Hans-Jürgen Walter die Tenor-Arien.

Der bisherige Intendant des Braunschweigischen Landestheaters und zukünftige Generalintendant der Bayerischen Staatstheater in München, Oskar Walleck, wurde zu Gastinszenierungen des „Lohengrin", der „Meistersinger" und der „Walküre" an das Theater del Liceo in Barcelona eingeladen. Walleck wird der Einladung im Januar 1935 nachkommen. Einen Gastspielantrag der Oper in Philadelphia lehnte Walleck mit Rücksicht auf seine Verpflichtungen in Deutschland ab.

In Peiping (China) fand ein Haydn-Konzert statt, wobei erstmalig ein aus Studenten gebildetes chinesisches Sinfonieorchester vor die Öffentlichkeit trat.

Prof. Bruno Hinze-Reinhold hat sich nach einer pianistischen Mitwirkung im Danziger Rundfunk auf eine Konzertreise nach Stockholm und Helsingfors begeben.

Die Frankfurter Oper wird im Oktober wiederum zwei Gastspiele in Amsterdam und zwei im Haag geben. Zur Aufführung gelangen „Die Meistersinger von Nürnberg" und der „Rosenkavalier".

Hugo Wolfs Oper „Der Corregidor" fand eine vorbildliche Aufführung in der Royal Academy of Music in London.

Nantes ist die erste Provinzstadt Frankreichs, die für die kommende Winterspielzeit zyklische Aufführungen von Wagners „Nibelungenring" vorbereitet.

In der Statistik der jetzt abgeschlossenen Pariser Konzertspielzeit kann man feststellen, daß die Werke Beethovens und Wagners die stärkste Anziehungskraft auf das französische Publikum ausüben.

Eine von europäischen Künstlern geschulte „Musikgemeinschaft chinesischer Studenten" beging in Peiping den 125. Todestag Haydns mit einem umfangreichen Festkonzert, bei dem Haydnsche Kammermusik und die Sinfonie mit dem Paukenschlag zu einer wohlgelungenen Aufführung kamen.

GMD Karl Elmendorff wurde eingeladen, im Januar 35 mehrere Aufführungen im Opernthearer Barcelona zu dirigieren.

GMD Hans Weisbach geht in diesem Winter zum sechsten Male nach England. Er wurde eingeladen, im Januar 1935 J. S. Bachs „Kunst der Fuge" zum Drittenmal in London zu dirigieren.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 2. Vj. 1934: 2333. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1934 HEFT 10

INHALT

Univ.-Prof. Dr. Karl Haſſe: Reform der Symphoniekonzerte? 1005
Dr. Otto zur Nedden: Karl Haſſe 1010
Dr. Max Herre: Karl Haſſe, ein Führer im deutſchen muſikaliſchen Aufbau 1013
Univ.-Prof. Dr. Karl Haſſe: Neue muſiktheoretiſche Lehrbücher 1016
Prof. Dr. Ferdinand Pfohl: Karl Muck 1021
Auguſt Pohl: Gottfried van Swieten 1025
Folker Göthel: Bildniſſe Ludwig und Dorette Spohrs 1028
Dr. Fritz Stege: Berliner Muſik 1030
Dr. Horſt Büttner: Muſik in Leipzig 1033
Prof. Dr. Hermann Unger: Muſik im Rheinland 1035
Univ.-Prof. Dr. Viktor Junk: Wiener Muſik 1037
Paul Heinrich Gehly: Funkoper und Funkoperette 1038
Die Löſung des muſikaliſchen Figuren-Preisrätſels von Guſti Conrad 1040
Friedrich Stenglein: Muſikaliſches Telegramm-Preisrätſel 1042

Neuerſcheinungen S. 1043. Beſprechungen S. 1043. Kreuz und Quer S. 1048. Ur- und Erſtaufführungen S. 1061. Muſikfeſte und Tagungen S. 1061. Konzert und Oper S. 1067. Rundfunk-Kritik S. 1073. Muſikfeſte und Feſtſpiele S. 1077. Geſellſchaften und Vereine S. 1078. Hochſchule, Konſervatorien und Unterrichtsweſen S. 1079. Kirche und Schule S. 1080. Perſönliches. S. 1080. Bühne S. 1082. Konzertpodium S. 1086. Der ſchaffende Künſtler S. 1088. Muſik im Volke S. 1090. Verſchiedenes S. 1090. Funknachrichten S. 1090. Muſik im Film S. 1092. Deutſche Muſik im Ausland S. 1092. Aus Zeitſchriften S. 998. Ehrungen S. 1000. Preisausſchreiben S. 1004. Verlagsnachrichten S. 1004.

Bildbeilagen:

Karl Haſſe 1005
7 Bildniſſe Ludwig und Dorette Spohrs 1020
Karl Muck 1020
Gottfried van Swieten 1021

Notenbeilage:

Karl Haſſe: „Der Wanderer an den Tod", für Geſang und Klavier
Karl Haſſe: Dritter Satz aus der „Kleinen Suite für Violoncello und Klavier": „Elegie".

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag) Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS ZEITSCHRIFTEN

Die „Schweizer Musikzeitung" widmet ihrem Mitarbeiter, dem kürzlich verstorbenen Münchener Musikschriftsteller Dr. Willi Schmid folgenden Nachruf aus der Feder von Dr. Willi Schuh:

Ich wüßte kein Wort, das die Gestalt Willi Schmids, wie sie in der Erinnerung weiterlebt, schöner umschriebe als das, welches Peter Dörfler am Grabe des Freundes gesprochen hat: „War er Künstler oder Gelehrter? Beides in einem, und diese Einheit war erhöht und zu einer beglückenden Wirkung gebracht durch ein reines, tiefes Menschentum christlicher Prägung. Er war ein Sohn Münchens; wer München, das beste München, liebt, mußte auch ihn lieb haben. Denn er war in seiner lebensfrohen, naturhaften und von frühester Jugend an in der Zucht der Musen herangewachsenen Art ein edelstes bayrisches Gewächs."

Willi Schmid, der Altbayer, ist am 12. April 1893 in Weilheim in Oberbayern als Sohn eines Oberstudienrektors geboren, er durchlief das Luitpold-Gymnasium in München und nahm seine philologischen und kunsthistorischen Studien an der dortigen Universität bei Baeumker, Voßler und Wölfflin auf. Von seinen musikalischen Lehrern ist vor allen Chr. Döbereiner für seine Entwicklung bestimmend geworden — Döbereiner, der in Willi Schmid den berufenen Nachfolger und Fortsetzer seines Lebenswerkes sah. — Schon damals zog es ihn nach Italien. Ein halbjähriger Studienaufenthalt in Rom begründete das beglückende Verhältnis zu dem Lande, das er späterhin als Musiker (mit dem von ihm ins Leben gerufenen Münchener Violenquintett) und in lernendem und genießendem Schauen als Wanderer immer wieder — zum letzten Male wenige Wochen vor seinem Tode — durchzogen hat. Die lebendige Beziehung, die er zur Antike, zu Homer und Plato, insbesondere aber zu Virgil, später auch zu Augustinus und zu Petrarca gewonnen hatte, fand im lateinischen Land in der Berührung mit seinen Menschen und deren Kultur innere Festigung und Vertiefung. Aber auch durch Frankreich und Holland ist Willi Schmid mit der gleichen Offenheit des Geistes und des Herzens gewandert.

Der Krieg, den er an den verschiedensten Fronten mit all seinen Schrecken seelisch und körperlich durchlitt — in Serbien lag er an Typhus darnieder, und an der Somme traf ihn der Bauchschuß, der ihn anderthalb Jahre ins Lazarett warf, und an dessen Folgen er zeitlebens schwer zu tragen hatte — unterbrach seine Studien auf Jahre hinaus. Bei Baeumker und Alois Fischer promovierte Schmid dann mit einer Arbeit über das pädagogische Werk Don Boscos zum Dr. phil. Gleichzeitig galt sein ganzes Streben der Erweiterung und Vertiefung seiner literarisch-kunstwissenschaftlichen Bildung. Sie trug ihre Früchte in zahlreichen Aufsätzen, die den verschiedenartigsten Themenkreisen angehören. Sein wahrhaft universales Wissen und seine tiefe künstlerische Veranlagung erlaubten ihm, sich das eine Mal in beziehungsreichen Betrachtungen über Picassos Radierungen zu den Ovidschen Metamorphosen zu ergehen, ein anderes Mal Probleme alter oder neuer Musik — ich denke etwa an seine Besprechung des Hindemithschen Oratoriums — in einer den selbständigen Geist verratenden Weise zu beleuchten. Als Kunst- und Kulturreferent der „Allgemeinen Rundschau" und des „Bayerischen Kuriers" hatte Willi Schmid allerdings jahrelang nur ein begrenztes Wirkungsfeld. Seiner großen und echten Bescheidenheit hätte es auch widerstrebt, sich in den Vordergrund zu spielen. Nach innen gewendet und tief religiös, galt ihm das Sein alles, der Schein nichts.

Des Musikers Schmid wertvollste Schöpfung ist die Begründung und geistige Führung des „Münchner Violenquintetts" (Härtl, Huber, Stuhlfaut, Köhler, Schmid), für das er als Sammler, Bearbeiter und Spieler eine nicht hoch genug einzuschätzende musikalische Kulturarbeit geleistet hat. Wer heute die Programme wieder durchblättert, mit denen diese Vereinigung bei den Münchner Musikwochen und in Verbindung mit dem Münchner Domchor Berberichs, besonders aber auch in zahlreichen Tourneen vor die Öffentlichkeit getreten ist, der vermag zu ermessen, was hier geleistet worden ist für die Erkenntnis der alten Musik und der alten Instrumente. Bis nach Unteritalien hinab hat diese von einer beispielhaften Kunstauffassung durchdrungene Vereinigung ein begeistertes Echo zu wecken verstanden. „Wieviel Treue zur Kunst ist notwendig, um so etwas zu erreichen," — mit diesen Worten huldigte eine italienische Zeitung den „gebildeten und tiefen Musikern".

Was das Violenquintett in seine Programme aufnehmen konnte, war nur ein kleiner Teil von dem, was Schmid im Laufe vieler Jahre in den großen Musikbibliotheken Europas an alten Musikschätzen (besonders der Shakespearezeit) ausgegraben und bearbeitet hatte. Von Chorgesängen ist einiges wenige in der Sammlung „Heilige Tonkunst", anderes (alte Männerchöre) in der Universal-Edition erschienen. — Es darf in diesem Zusammenhang auch daran erinnert werden, daß der jung verstorbene Wolfgang Graefer in der Freundschaft mit Willi Schmid wesentliche Förderung seiner Studien über Bachs „Kunst der Fuge" erfahren hat. So wie Schmid Schoeck gesehen hat: „menschennah und menschenfern", so war er selber. Ein Casals, ein Edwin Fischer, ein Paul

Staatskonservatorium der Musik in Würzburg

Direktion: Geh. Reg. Rat Professor Dr. Hermann Zilcher

Höhere Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst einschl. Oper. Meisterklassen für Klavier, Komposition und Dirigieren. Staatliche Reifeprüfung.

Orchesterschule zur Ausbildung des Orchesternachwuchses. Praktische Betätigung in Sinfoniekonzerten, Kammermusikveranstaltungen, Mozartfest. — Lehrgänge für das Musiklehramt.

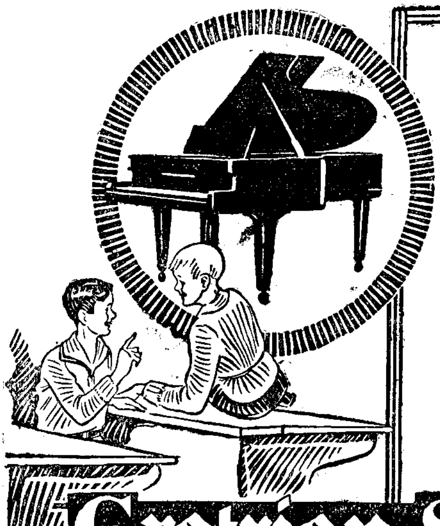
Unterrichtsjahr 16. September bis 15. Juli. Prospekt durch das Sekretariat.

Staatliche Hochschule für Musik in Köln

Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Abteilung für katholische und evangelische Kirchenmusik, Abteilung für Schulmusik, Opernschule, Opernchorschule, Orchesterschule, 3 Orchester — Großer und kleiner Chor.

Die Aufnahmeprüfungen für das Wintersemester 1934 beginnen ab 27. September 1934. Rechtzeitige schriftliche Anmeldungen vorher erforderlich.

Prospekte sind durch das Sekretariat, Wolfstraße 3—5, zu beziehen.



Ihre Kinder werden in der Schule mit Stolz erzählen:
„Wir haben zu Weihnachten einen echten **Grotrian-Steinweg Flügel** bekommen."
Auch Sie können stolz darauf sein, wenn Sie für Ihre musikalischen Ansprüche sich nicht mit einem mittelmäßigen Klavier zufrieden geben, sondern gleich das Beste nehmen, was Ihnen zur Verfügung steht. Darum kaufen Sie sich noch vor Weihnachten einen Grotrian-Steinweg Flügel. Wir machen Ihnen die Anschaffung leicht.

Grotrian-Steinweg

Fabrik in Braunschweig · Vertreten in der ganzen Welt

Hindemith — um hier nur Musiker zu nennen — haben das Besondere, den innern Reichtum dieses Menschen gefühlt und sind seine Freunde geworden.

Willi Schmid hat als Musiker und Musikschriftsteller liebend und erkennend umfaßt, was echt, wahr und groß war: Mozart stand seinem gläubigen Herzen besonders nah (einer seiner schönsten und gehaltreichsten Aufsätze (vgl. S.M.Z. 1931, Nr. 22) galt dem „Katholischen bei Mozart"; volles Verständnis brachte er aber auch Verdi entgegen. Seine Betrachtung über „Wagner und Verdi", die in die deutende Schau der beiden Totenmasken mündet, darf als das Feinste gelten, was über dieses Thema gesagt worden ist. — Ein knappes Jahr nur war es Schmid vergönnt, an einer großen Zeitung (den „Münchner Neuesten Nachrichten") sein eminentes Wissen und seine ungewöhnliche schriftstellerische Darstellungsgabe freier und reicher — wenn auch in den von der Zeit und den Verhältnissen gezogenen Grenzen — zur Entfaltung zu bringen. Viel versprachen sich seine Freunde von der Wirkung seines charaktervoll-geraden Urteils, von der Ausstrahlung dieser integern Persönlichkeit, die das Beste europäischer Kultur in sich verkörperte. Von solchem Blickpunkt aus gewinnt Willi Schmids gewaltsamer Tod doppelt schmerzliche Bedeutung....

Was immer der Tag von seiner Feder forderte, das erfüllte er mit dem vollen Einsatz an geistiger Kraft, mit dem vollen Gefühl für die in solcher Zeit ungeheuer gewachsene Verantwortung. Mancher Aufsatz aus diesem letzten Jahr hat bleibende Geltung (so etwa der über „Schopenhauer und die Musik"), jeder zeugt für die Weite seines Blickfeldes, für sein natürliches und gesundes Urteilsvermögen, für die Kultur und für den ethischen Fundus, die sein Wesen kennzeichneten. Welcher Takt und welch tiefe Einsicht spricht etwa aus den Aufsätzen über Richard Strauß' „Arabella" und „Strauß in Dresden", die er für die „M.N.N." schrieb, oder aus der klugen Studie über „Das Münchnerische bei Richard Strauß", die sein letzter größerer Beitrag für die „Schweizerische Musikzeitung" werden sollte! Und in dem fein stilisierten Feuilleton, zu dem Schmid seinen von echter Liebe und tiefer Einfühlung kündenden Bericht über die Berner Schoeck-Festwoche ausgestaltete, erkennen wir den gewichtigsten Beitrag des deutschen Musikschrifttums zum Thema Othmar Schoeck.

Professor G. A. Walter, Tenor
Gesangs-Pädagoge ab 3. September 1934 in
Berlin-Zehlendorf, Loebellstraße 3
Fernruf: H. 4 Zehlendorf 1559
unterrichtet auch in Leipzig

Wir hatten vom Musikschriftsteller Schmid — der an einer Geschichte der Oper im neunzehnten Jahrhundert arbeitete — Vieles, das Beste vielleicht noch zu erhoffen, der Mensch Willi Schmid — voll süddeutscher Herzlichkeit des Gefühls, ein Charakter von schlichter Geradheit und Vornehmheit — war nicht nur seiner Familie, der Frau und den drei Kindern, sondern auch den Freunden ein starker Halt und ein Vorbild. Um seiner reinen und gütigen Menschlichkeit willen wird er unvergessen bleiben. Wir bezeugen es mit Peter Dörfler: „Er war in allem ursprünglich und echt und darum sicher im Urteil und in den Grundsätzen fest und gerade. Er war von jener schamhaft zurückhaltenden Kultur, die mehr ist als sie scheint, und der bloßer Schein ein Greuel ist." Uns bleibt die Erinnerung an echte Männlichkeit, in der Natur und Geist harmonisch gebunden waren. — Wir wollen Willi Schmids Andenken ehren, indem wir in seinem Sinne zu leben und zu wirken versuchen."

EHRUNGEN.

Anläßlich der Jahrestagung der Internationalen Bruckner-Gesellschaft gelegentlich des 4. Bruckner-Festes zu Aachen wurden GMD Prof. Dr. Peter Raabe-Aachen, der bekannte Bruckner-Verleger Gustav Bosse-Regensburg, der Ehrenpräsident der amerikanischen Bruckner-Gesellschaft Dummler-Cincinnati und der Sekretär der Amerikanischen Bruckner-Gesellschaft Robert Grey zu Ehrenmitgliedern der IBG ernannt.

Der Staatsminister für Unterricht und Kultus hat an den am 1. September 1934 in den Ruhestand getretenen Präsidenten der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München, Geheimrat Dr. S. von Hausegger ein Handschreiben gerichtet, in dem er ihm den Dank und die Anerkennung für seine ausgezeichneten Verdienste als Leiter der Akademie der Tonkunst aussprach.

Aus Anlaß des 80. Geburtstages ihres im Jahre 1921 verstorbenen Mitgliedes Professor Dr. Engelbert Humperdinck hat die Preußische Akademie der Künste an seinem Grabe auf dem Stahnsdorfer Friedhof einen Kranz niedergelegt.

Zum dreijährigen Todestag von Waldemar von Baußnern veranstaltete der im August in Berlin weilende Bruckenthaler Chor aus Hermannstadt in Siebenbürgen eine eindrucksvolle Gedächtnisfeier am Grabe des verstorbenen Meisters, der Siebenbürgener Kind war.

Im Rahmen eines Festaktes wurde Hans Pfitzner der Goethe-Preis der Stadt Frankfurt verliehen.

Der spanische Violoncellist Pablo Casals hat durch seine Geburtsstadt Barcelona eine besondere

Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1934/35

Gewandhaus-Kapellmeister: Hermann Abendroth

I. 18. Okt.: Bach, 3. Brandenburgisches Konzert (G-dur) / Beethoven, Symphonie Nr. 1 (C-dur) / Brahms, Symphonie Nr. 4 (e-moll)

II. 25. Okt.: Haas, Rokoko-Variationen (zum ersten Male) / Arien von Gluck und Händel / Wagner, Fünf Gedichte / Liszt, Tasso. — Gesang: Maria Müller

III. 1. Nov.: Wilh. Maler, Orchesterspiel (zum ersten Male) / Reger, Böcklin-Suite / Brahms, Klavierkonzert B-dur / Weber, Oberon-Ouvertüre. — Klavier: Dr. Edwin Fischer

IV. 8. Nov.: Mozart, Divertimento D-dur (Köch.-Verz. Nr. 205) / Walther Lampe, Thema und Variationen für Klavier u. Orchester (zum ersten Male) / Bruckner, Symphonie Nr. 3 (d-moll). — Klavier: Walther Lampe

V. 15. Nov.: Schiller, Das Ideal und das Leben / Botho Sigwart, Hectors Bestattung (Melodram) / Brahms, Symphonie Nr. 2 (D-dur). — Sprecher: Dr. Ludwig Wüllner

VI. 29. Nov.: Mozart, Serenade für vier Orchester (D-dur, Köch.-Verz. Nr. 286) / Mendelssohn-Bartholdy, Violinkonzert / Schubert, Entr'acte aus „Rosamunde" / Haydn, Symphonie G-dur (B. & H. Nr. 13). — Violine: Konzertmeister Kurt Stiehler

VII. 6. Dez.: Chorkonzert. Dirigent: Günther Ramin. Grabner, Gesang zur Sonne (zum ersten Male) / Wolf, Der Feuerreiter / Brahms, Altrhapsodie / Reger, Der 100. Psalm. — Altsolo: Margarete Klose

VIII. 13. Dez.: 50-Jahr-Feier des neuen Gewandhauses: Brahms, Fest- u. Gedenksprüche / Mozart, Klavierkonzert d-moll / Beethoven, Symphonie Nr. 3, Es-dur (Eroica). — Klavier: Eduard Erdmann. — Gesang: Der Thomanerchor (Leitung Dr. D. Karl Straube)

IX. 1. Jan.: Reger, Orgelphantasie „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" / Mozart, Violinkonzert D-dur / Schubert, Symphonie C-dur. — Orgel: Günther Ramin. — Violine: Georg Kulenkampff

X. 10. Jan.: Cornelius, Ouvertüre zu „Der Barbier von Bagdad" / Lieder von Graener und Kilpinen / Höller, Hymnen für Orchester (zum ersten Male / Arien von Gasparini u. Caccini / Mozart, Symphonie Es-dur. — Gesang: Gerhard Hüsch

XI. 17. Jan.: Gastdirigent: Dr. Wilhelm Furtwängler mit dem Berliner Philharmonischen Orchester.

XII. 24. Jan.: Haydn, Symphonie D-dur (B. & H. Nr. 14) / Pfitzner, Violinkonzert / Schumann, Symphonie Nr. 4 (d-moll). — Violine: Alma Moodie

XIII. 31. Jan.: Raphael, Variationen über eine schottische Volksweise (zum ersten Male) / Dvořak, Violoncello - Konzert h-moll / Tschaikowsky, Symphonie Nr. 5 (e-moll). — Violoncello: Konzertmeister August Eichhorn

XIV. 7. Febr.: Thuille, Romantische Ouvertüre / Wedig, Klavierkonzert b-moll (zum ersten Male) / Beethoven, Klavierkonzert G-dur / Beethoven, Symphonie Nr. 8 (F-dur). — Klavier: Wilhelm Backhaus

XV. 14. Febr.: Schumann, Klavierkonzert a-moll / Bruckner, Symphonie Nr. 5 (B-dur). — Klavier: Walter Gieseking

XVI. 21. Febr.: Gastdirigent: Paul Schmitz. Ambrosius, Sinfonisches Vorspiel (zum ersten Male) / Schubert, Arpeggione-Sonate (für Violoncello u. Orchester bearbeitet von Cassadò) / Brahms, Symphonie Nr. 1 (c-moll). — Violoncello: Gaspar Cassadò

XVII. 28. Febr.: Händel, Konzert für zwei Bläserchöre / Arien von Händel u. Haydn / Respighi, Feste Romane (zum 1. Male). — Gesang: Rudolf Bockelmann

XVIII. 7. März: Gastdirigent: Dr. Wilhelm Furtwängler mit dem Berliner Philharmonischen Orchester

XIX. 14. März: Jarnach, Mozart-Variationen (Uraufführung) / Brahms, Violinkonzert / Strauß, „Don Juan" / Berlioz, Drei Stücke aus „Fausts Verdammung". — Violine: Dr. Gustav Havemann

XX. 28. März: Beethoven, Coriolan-Ouvertüre / Beethoven, IX. Symphonie. — Soli: Ria Ginster, Hildegard Hennecke, Charles Kullmann, Fred Driffen

Beginn der Konzerte 7½ Uhr, der Hauptproben am Konzerttage 10½ Uhr, ausgenommen:

7. Hauptprobe: Mittwoch, den 5. Dezember, 7½ Uhr
9. Hauptprobe: Montag, den 31. Dezember, 10½ Uhr
11. Hauptprobe: Donnerstag, den 17. Januar, 11½ Uhr
18. Hauptprobe: Donnerstag, den 7. März, 11½ Uhr
20. Hauptprobe: Mittwoch, den 27. März, 7½ Uhr

Änderungen des Konzertplanes vorbehalten

Nähere Auskunft und Karten sind durch die Gewandhauskasse, Leipzig C 1, erhältlich

Demnächst beginnt zu erscheinen:

Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon

Für Musiker und Freunde der Musik. Begründet von Paul Frank

Neubearbeitet von

Prof. Dr. Wilhelm Altmann

14., sehr erweiterte Auflage

Das Werk wird in 10—12 Lieferungen in ein- bis zweimonatigen Abständen erscheinen

Preis jeder Lieferung im Umfang von 48 Seiten Mk. 1.—

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

KONZERTVEREIN MÜNCHEN E.V.
MÜNCHENER PHILHARMONIKER

10 Abonnements-Konzerte in der Tonhalle

Leitung: Siegmund von Hausegger

1. Folge

Montag, 29. Okt.: Beethoven: Egmont-Ouvertüre / Brahms: Violinkonzert / Bruckner: I. Symphonie (i. d. Urfassung) — Solist: Georg Beerwald (Violine)

Montag, 5. Nov.: Händel: Orgel-Konzert / Arie / Concerto grosso Nr. 12 / Arie / Concert f. Bläser und Streicher (F-dur — Solisten: Paul Bender, Matthäus Reisch (Orgel)

Montag, 19. Nov.: R. Strauß: Don Juan / Gesänge / Weber: Rübezahl-Ouverture / Ozeanarie / Brahms: IV. Symphonie — Solistin: Maria Müller (Sopran)

Montag, 3. Dez.: Couperin: Suite im theatralischen Stil / Lalo: Violoncellokonzert / Tschaikowsky: IV. Symphonie f-moll — Solist: Herm. v. Beckerath (Cello)

Montag, 17. Dez.: Sandberger: Riccio / Pfitzner: Violinkonzert / Mozart: Violinkonzert A-dur / Beethoven: VIII. Symphonie — Solist: Prof. Wilh. Stroß (Violine)

2. Folge

Montag, 14. Jan.: Cornelius: Ouverture zu „Cid" / Chopin: Klavierkonzert f-moll / Liszt: Faustsymphonie — Solisten: Prof. Josef Pembaur (Klavier), Julius Patzak (Tenor)

Montag, 28. Jan.: Haydn: Symphonie La reine / Mozart: Arie / H. Wolf: Geistliche Gesänge / Beethoven: VII. Symphonie — Solistin: Rosalind v. Schirach (Sopran)

Montag, 11. Febr.: Gluck: Ouverture (z. 1. Mal) / Beethoven: IX. Symphonie — Solisten: Gisela Derpsch (Sopran), Hildegard Hennecke (Alt), Julius Pölzer (Tenor), Rud. Watzke (Baß), Philharmonischer Chor

Montag, 25. März: Bruckner: Ouverture / VIII. Symphonie

Montag, 8. April: Joh. Seb. Bach: Ricercar aus d. „Musikalischen Opfer / Klavierkonzert d-moll / Suite C-dur / Konzert a-moll f. Klavier, Violine u. Flöte — Solisten: Prof. Edwin Fischer (Klavier), Georg Beerwald (Violine), Paul Stammann (Flöte)

2 Sonder-Abende:

„Deutsche Musik der Zeit"

Mittwoch, 28. Nov.: Wilh. Kienzl: Straßburg-Variationen (z. 1. Mal) / Heinz Schubert: „Die Seele", Gesang f. Alt u. Orch. (z. 1. Mal) / Franz Schmidt: IV. Symphonie (z. 1. Mal) / Armin Knab: „Mariae Geburt" f. Alt, Frauenchor und kleines Orchester (z. 1. Mal) / Hans Pfitzner: „Käthchen"-Ouverture

Mittwoch, 13. März: Werner Trenkner: Zauberflöten-Variationen (z. 1. Mal) / Kurt v. Wolfurt: Klavierkonzert (z. 1. Mal) / Gustav Geyerhaas: Variationen / H. Chemin-Petit: Hymnen f. Bariton u. Orchester n. Hölderlin / Paul Graener: Symphonia breve (zum 1. Mal)

Platzmiete für 5 Konzerte:

Ref. Sitz (Lehnsessel)	RM. 22.50
Saalsitz 1. Abt.	RM. 17.50
Saalsitz 2. Abt.	RM. 15.—
Saalsitz 3. Abt.	RM. 11.50
Saalsitz 4. Abt.	RM. 9.50
Balkon-Vordersitz	RM. 17.50
Balkon-Rücksitz	RM. 11.50
Stehplatz	RM. 6.—

Bestellungen ab 1. Okt. 1934 an der Tageskasse der Tonhalle, 10—13 Uhr und 15—19 Uhr.

KÖNIGSBERGER SINFONIE-KONZERTE 1934/35

VERANSTALTET VON DER REICHSRUNDFUNKGESELLSCHAFT M. B. H. REICHSSENDER KÖNIGSBERG

Musikalische Leitung: ERICH SEIDLER

1. am Freitag, den 5. Oktober 1934
Dirigent: Erich Seidler Solistin: Sigrid Onégin (Alt)
I. W. A. Mozart: 1. Sinfonie D-dur ohne Menuett, 2. Arien mit Orchester
II. Richard Strauß zum 70. Geburtstag: 1. „Die Tageszeiten" f. Männerchor und Orch. (Erstaufführung) / 2. Lieder m. Orchester: Morgen, Muttertändelei, Cäcilie / 3. Don Juan

2. am Freitag, den 9. November 1934
Dirigent: Georg Schnéevoigt
Solist: Franz v. Vecsey (Violine)
1. Karelische Rhapsodie (Erstaufführ.), U. Klami / 2. Violinkonzert, J. Sibelius / 3. IV. Sinfonie. P. Tschaikowsky

3. am Freitag, den 14. Dezember 1934
Dirigent: Erich Seidler
Solisten: Lubka Kolessa (Klavier), Mia Neusitzer-Thoenissen (Sopran), Hans Eggert, (Bariton)
1. „Die Nacht zu Bethlehem", ein Weihnachtsmysterium f. 2 Solostimmen, Chor u. kl. Orch. (Uraufführung), Otto Besch / 2. Klavierkonzert in Es-dur, Franz Liszt / 3. Sinfonie h-moll (Unvollendete), Franz Schubert

4. am Freitag, den 11. Januar 1935
Dirigent: Erich Seidler
Solist: Wilhelm Backhaus (Klavier)
Beethoven-Abend: 1. Coriolan-Ouvertüre / 2. Klavierkonzert in Es-dur / 3. V. Sinfonie

5. am Freitag, den 1. Februar 1935
Dirigent: Erich Seidler
Solisten: Käthe Heidersbach (Sopran), Marcell Wittrisch (Tenor)
„Im Zeichen der heiteren Kunst" (Von Johann Strauß bis Eduard Künneke)

6. am Freitag, den 1. März 1935
Dirigent Hans Knappertsbusch
Solist: Gaspar Cassadro (Cello)
1. Ouvertüre zu „Ruslan und Ludmilla", Michael Glinka / 2. Arpeggione-Sonate, Franz Schubert / 3. Sinfonie „Aus der neuen Welt", Ant. Dvořák

7. am 7. am Freitag, den 29. März 1935
Dirigent: Karl Schuricht
Solist: Siegfried Borries (Violine)
1. IV. Sinfonie, Anton Bruckner / 2. Violinkonzert, Max Bruch / 3. Daphnis und Chloe (Erstaufführung), M. Ravel

8. am Freitag, den 19. April 1935
Karfreitags-Konzert:
Dirigent: Erich Seidler Solistin: Emmi Leisner (Alt)
1. Sinfonie „Matthis der Maler" (Erstaufführung), Paul Hindemith / 2. Vier ernste Gesänge, Joh. Brahms / 3. Helden-Requiem f. gem. Chor u. Orch. (Erstaufführung), Gottfried Müller

ORCHESTER: KÖNIGSB. OPERNHAUS- u. KLEINES FUNKORCHESTER

CHÖRE: KÖNIGSB. LEHRER-GESANG-VEREIN FUNKCHOR

Werbeschrift durch die NS. Kulturgemeinde, Königsberg Pr., Poststraße 1/2

Stadthalle Mülheim (Ruhr)

Städt. Kulturveranstaltungen 1934/35

6 Hauptkonzerte (20 Uhr) Städt. Orchester Duisburg — Städt. Chorvereinigung Mülheim. Leitung: **H e r m a n n M e i ß n e r, Mülheim**

I. **Mittwoch, 24. Oktober 1934**
W. A. Mozart — R. Strauß
Solisten: Meta Hagedorn, Irma Zucca-Sehlbach

II. **Totensonntag, 25. November 1934**
J. S. Bach — Ludwig Weber — H. Pfitzner
Solisten: Helene Fahrni, Sopr., Rud. Watzke, Barit.

III. **Mittwoch, 19. Dez. 1934, Weihnachtskonzert**
Ludwig Weber: C h r i s t g e b u r t
Solisten: Mitglieder der Städtischen Chorvereinigung
Der Engel: Anni Bernards, Alt

IV. **Mittwoch, 13. Februar 1935**
H. Wedig — L. van Beethoven — A. Bruckner
Solist: Siegfried Borries, Violine

V. **Palmsonntag, 14. April 1935**
J. S. Bach: J o h a n n e s p a s s i o n
Solisten: Hilde Wesselmann, Sopran, Hildegard Hennecke, Alt, Walter Sturm, Tenor, Ewald Kaldeweier, Baß, Karl-Oskar Dittmer, Bariton

VI. **Mittwoch, 15. Mai 1935**
R. Schumann, — K. Höller — W. A. Mozart
J. S. Bach — Ludwig Weber
Solistin: Ria Ginster, Sopran

4 Kammermusikabende (20 Uhr)

Mittwoch, 5. Dezember 1934
Münchener Kammertrio für alte Musik
Professor Härtl, Rudolf Hindemith, Lt Stadelmann
Bach — Corelli — D'Hervelois — Rameau

Mittwoch, 30. Januar 1935
Havemann-Quartett, Berlin
Mozart — Reger — Haydn

Mittwoch, 13. März 1935
Bresser-Quartett, Düsseldorf
Händel — Beethoven — Brahms

Mittwoch, 3. April 1935
Collegium musicum instrumentale, Berlin
Professor Hermann Diener — **Heitere Kammermusik**

Städtische Konzerte Dortmund / Dirigent: Wilhelm Sieben

S Y M P H O N I E - U N D C H O R K O N Z E R T E

I. 1. X. 34: J. S. Bach, Chaconne (instr. v. J. Raff) / W. A. Mozart, Violinkonzert A-dur / A. Bruckner, 4. Symphonie („romantische") Es-Dur — Solist: Wilhelm S t r o ß

II. 29. X. 34: J. Sibelius, „En Saga" / A. Dvořák, Klavierkonzert g-moll / J. Brahms, 4. Symphonie e-moll — Solist: Walter R e h b e r g

III. 10. XII. 34: P. Hindemith, Sinfonie „Matthis der Maler" / F. Chopin, Klavierkonzert f-moll / P. Tschaikowsky, 5. Symphonie e-moll — Solist: Eduard E r d m a n n

IV. 10. II. 35: II. Chorkonzert mit dem Dortmunder Musikverein / L. v. Beethoven, Messe in C-dur / J. Brahms, Ein deutsches Requiem — Solisten: Jo V i n c e n t, Sopran, Margret K r a m e r, Alt, Hans S t r ä t e r, Tenor, Karl Oskar D i t t m e r, Bariton

V. 11. III. 35: L. v. Beethoven, Ouvertüre zu „Egmont", Klavierkonzert Es-dur, Meeresstille und glückliche Fahrt, für gem. Chor und Orchester, 2. Symphonie D-dur — Solist: Max P a u e r

VI. 1. IV. 35: J. Haydn, Symphonie / J. Haydn, „Ariadne", Kantate f. eine Altstimme m. Orch. / H. Pfitzner, Scherzo / R. Strauß, Gesänge / F. Draeseke, 2. Symphonie F-dur — Solistin: Lula M y s z - G m e i n e r

I. 15. X. 34: D. Cimarosa, Concertante in G-dur f. 2 Soloflöten mit Orchesterbegleitung / G. Tartini, Teufelstriller f. Violine m. Streichorchester / A. Casella, Serenata / N. Paganini, Violinkonzert / R. Heger, Variationen über ein Thema von Verdi Solist: Vasa P r i h o d a

II. 11. XI. 34: I. Chorkonzert mit dem Dortmunder Musikverein / R. Schumann, Das Paradies und die Peri — Solisten: Hilde W e s s e l m a n n, Sopran, Luise R i c h a r t z, Alt, Anton K n o l l, Tenor, Johannes W i l l y, Baß

III. 7. I. 35: R. Strauß, „Macbeth", Tondichtung für großes Orchester / E. Lalo, sinfonie espagnole für Violine mit Orchester / H. Berlioz, sinfonie fantastique — Solistin: Colette F r a n t z

IV. 25. III. 35: W. A. Mozart, Symphonie / H. Wetz, Violinkonzert D-dur / F. Schubert, Phantasie (instr. v. F. Mottl) / M. Reger, Beethoven-Variationen — Solist: Friedrich E n z e n

V. 15. IV. 35: H. Ambrosius, Symphonisches Vorspiel / H. Wedig, Klavierkonzert / L. v. Beethoven, Klavierkonzert c-moll / R. Schumann, 4. Symphonie d-moll — Solist: Wilh. B a c k h a u s

VI. 19. 5. 35: III. Chorkonzert mit dem Dortmunder Musikverein / L. v. Beethoven: 9. Symphonie — Solisten: Henny W o l f f, Sopran, Eva J ü r g e n s, Alt, Josef W i t t, Tenor, Rud. W a t z k e, Baß

K A M M E R - K O N Z E R T E

I. 17. XII. 34: W. A. Mozart, Divertimento, Symphonie concertante für Violine und Viola / Georg Göhler, „Mozartiana" / W. A. Mozart, Symphonie — Solisten: P. v. S z e n t - G y ö r g y i und A. P ö r s k e n

II. 21. I. 35: Florian Gaßmann, Symphonie / Josef Haydn, Cellokonzert / Mich. Haydn, Türkische Suite / Josef Haydn, Trompetenkonzert — Solisten: K. R o s e r, A. S t u r m

III. 25. II. 35: Werke von J. S. Bach — Solist: Hermann D r e w s

IV. 13. V. 35: Zoltan Kodály, „Sommerabend" / E. Wolf-Ferrari, Idillio-concertino für Oboe mit Orchester / F. Couperin-A. Cortot, concert dans le gout théatrale / Leopold Mozart, Divertimento militare — Solist: A. G ü t h l e i n

Ehrung empfangen. Er wurde zum Adoptivsohn der Stadt ernannt, und ferner wird eine große Allee künftighin seinen Namen tragen.

In Proßnitz wurde der Grundstein zu einem Smetana-Denkmal gelegt.

Am Goethe-Theater in Lauchstädt wurde eine Wagner-Gedenktafel mit der Inschrift: „Hier wirkte Richard Wagner im Juli und August 1834" enthüllt.

Alfred Cortot wurde zum Kommandeur der französischen Ehrenlegion ernannt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Der Künstler-Wettbewerb „Vorwärts durch Leistung", den der Führer der „Reichsmusikerschaft", Prof. Dr. Gustav Havemann, in Übereinstimmung mit der RMK durchführte, um den Solistennachwuchs auf allen Gebieten der Musik zu fördern, hat unter 140 Bewerbern drei Preisträger ergeben: Ilse Huhn-Irmschler, Sopran, Hannover, Ferry Gebhardt, Klavier-Altona, Karl Delseit, Klavier, Köln. Außerdem wurden 35 lobende Anerkennungen ausgesprochen.

Die Preußische Akademie der Wissenschaften hat für das Jahr 1936 folgende Preisaufgabe gestellt: „Die physikalische Bestimmungsgröße der Klangfarbe von Saiteninstrumenten sind durch Versuche festzustellen. Es ist bekannt, daß der Klangeindruck der Saiteninstrumente nicht nur von der Stärke der Teiltöne, sondern auch von ihrem zeitlichen Verlauf abhängt. Zur weiteren physikalischen Klärung der hier obwaltenden Verhältnisse ist es erwünscht, systematisch zu untersuchen, wie diese Bestimmungsgrößen mit der Bauart der Instrumente zusammenhängen." Der ausgesetzte Preis beträgt 5000 Mark. Die Arbeiten sind bis zum 31. Dezember 1935 im Büro der Akademie in Berlin einzuliefern. Die Verkündigung des Urteils erfolgt in der Leibnitz-Sitzung des Jahres 1936.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Die Berliner Schriftleitung der „Zeitschrift für Musik" verlegt ihre Geschäftsräume ab 1. Oktober nach Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstr. 2 (unmittelbar am S-Bahnhof Schmargendorf, U-Bahnhof Heidelberger Platz). Der neue Telefon-Anschluß lautet H 7, 1582.

Die soeben beim Verlag Gustav Bosse in Arbeit befindliche 14. stark erweiterte Auflage von Frank-Altmanns Tonkünstler-Lexikon erscheint demnächst in Lieferungen zu je Mk. 1.— und zwar wird die erste Ausgabe jedenfalls rechtzeitig zu Weihnachten erscheinen. Tonkünstler, die ihre Daten noch nicht angegeben haben, wollen dies umgehend noch bei Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Lauterstraße 38/II nachholen.

Das von vielen Seiten lange gewünschte Heft I der Lieder, op. 25, von Karl Hasse wird nunmehr im Verlag Berthold & Schwerdtner, Stuttgart, erscheinen. Sein Inhalt umfaßt: Nr. 1: Wenn die Sterne scheinen, Nr. 2: Lieb in den Tod, Nr. 3: Magdalenchen, du fein's Gotteslamm, Nr. 4: Ich ging im Wald spazieren, Nr. 5: Es ist ein Schnee gefallen, Nr. 6: Ich hab die Nacht geträumet, Nr. 7: Abschiedsgruß, Nr. 8: Urlicht („O Rösgen rot"). Das vor einigen Jahren im Druck erschienene Heft II hat in zahlreichen Aufführungen (unter anderem auch im Rundfunk), wie auch als häusliche Musik, sich viele Freunde erworben. Die echte und ungekünstelte Volkstümlichkeit des Heftes II ist auch den acht Liedern des Heftes I zu eigen. Es wird um Vorausbestellung bei den Musikalienhandlungen oder direkt beim Verlag Berthold & Schwerdtner, Stuttgart, Friedrichstr. 51, gebeten. Die Vorausbestellungen werden zu einem ermäßigten Preis von RM. 1.50 für das neue Heft ausgeführt, während nach dem Erscheinen der Preis wesentlich erhöht werden muß.

Im Verlag Albert Langen-Georg Müller in München erscheint im Oktober aus der Feder von Walter Abendroth die erste authentische biographische Darstellung Hans Pfitzners. Dem Verfasser standen als Ersten und Einzigen das Archiv des Komponisten und seine gesamte Korrespondenz zur Verfügung. Er gibt ein umfassendes Persönlichkeitsbild und zugleich eine Entwicklungsgeschichte deutscher Musik und Musikanschauung während eines halben Jahrhunderts. Das Werk wird über 500 Seiten umfassen.

Wir verweisen unsere Leser auf die Beilagen des heutigen Heftes: eine Anzeige des neuen Beethoven-Jahrbuches von Adolf Sandberger, das in Kürze bei Henry Litolff in Braunschweig erscheint und die Anzeige der beiden Bändchen zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland, die wertvolle Aufsätze Prof. Karl Hasses enthalten (Gustav Bosse, Regensburg).

Karl Hasse

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1934 HEFT 10

Reform der Symphoniekonzerte?

Von Karl Hasse, Tübingen.

Unter dieser Überschrift, deren Fragezeichen sehr zu beachten ist, stehen in Nr. 33 (vom 18. Aug. 1934) des 2. Jahrgangs der amtlichen Zeitschrift des Fachverbands „Reichsmusikerschaft" „Musik im Zeitbewußtsein" als Zusendung abgedruckte Ausführungen, die ihrerseits an Reformvorschläge von verschiedenen Seiten her anknüpfen. Solche Vorschläge häufen sich zur Zeit, was immerhin beachtlich ist, nachdem in weitesten Kreisen eine immer offenere und immer lauter die Notwendigkeiten der heutigen Zeit für sich in Anspruch nehmende Propaganda entfaltet wird, die vor Konzerten überhaupt, vor Symphoniekonzerten im besonderen als etwas Überlebtem geradezu warnt. Es sind hierbei die mannigfaltigsten Gründe maßgebend, so daß es bereits schwer ist, sich durch diesen Wust von Gedankengängen und Wünschen durchzufinden. Aber zwei große Gruppen von Konzertgegnern kann man mit einiger Klarheit erkennen: die eine sucht und findet ihre Anhänger dort, wo idealistische Begründungen wirken, die andere dort, wo Entgegenkommen gegen Bequemlichkeit und Stumpfsinn noch größeren Beifall findet. Aufs „Volk" berufen sich beide Einstellungen. Und nur zu oft ist als Forderung letzten Endes diese zu finden: die Kunst soll sich dem als Maßstab fügen, was Leute, die sich mit ihr wohl noch nicht allzu eindringend befaßt haben, als Durchschnitt oder gar als unterste Grenze der Teilnahmefähigkeit der Volksgenossen feststellen zu sollen glauben! Daß so die Zersetzung, die der Nachkriegszeit ihr Gepräge gab, nur noch weiter getrieben wird, ja durch falsche Vorzeichen noch viel gefährlicher werden muß, sollte jedem, der auch nur einen Funken von deutschem Kunstgeist in sich bewahrt hat, nicht nur klar sein, sondern heiß auf der Seele brennen. Ein Volk, das im Begriff ist, sich wiederzufinden, soll dies dadurch innerlich zur Wahrheit werden lassen, daß es seine edelsten Güter mißachten oder sich gegen sie als „zu schwer ausführbar" oder „viel zu schwer verständlich" wehren lernt!

Vergegenwärtigen wir uns, welchen Standpunkt der Führer Adolf Hitler zu den Fragen der deutschen Kunst einnimmt. Es geht aus seinen Äußerungen unzweideutig hervor, und niemand kann behaupten, seine Erfahrungen und Kenntnisse auf diesem Gebiet reichten nicht aus, oder seine Intuition erwüchse hier auf nicht genügend sicherem Grunde.

„Die Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission."

„Der völkische Staat duldet grundsätzlich nicht, daß über Belange besonderer Art Menschen um Rat oder Urteil gefragt werden, die auf Grund ihrer Erziehung und Tätigkeit nichts von der Sache verstehen können."

„Die Bewegung hat die Achtung vor der Person mit allen Mitteln zu fördern, sie hat nie zu vergessen, daß im persönlichen Wert der Wert alles Menschlichen liegt, daß jede Idee und jede Leistung das Ergebnis der schöpferischen Kraft eines Menschen ist, und daß die Bewunderung vor der Größe nicht nur einen Dankeszoll an diese darstellt, sondern auch ein einigendes Band um die Dankenden schlingt. Die Person ist nicht zu ersetzen; sie ist es besonders dann nicht, wenn sie nicht das Mechanische, sondern das kulturell-schöpferische Element verkörpert."

(Ich entnehme diese Zitate dem Vortrage von Peter Raabe auf der Arbeitstagung der Reichsmusikkammer im Februar, dessen Studium sehr zu empfehlen ist. Er kann im Märzheft 1934 der ZFM nachgelesen werden.) Diesen Aussprüchen ließen sich noch viele andere anreihen, auch aus dem persönlichen Verhalten des Führers läßt sich eindeutig auf seine Stellung zur Kunst schließen.

Nachdem im Politischen das sich gegenseitig Bedingende von Volkstum und Führertum erkannt worden ist und die Folgerungen aus dieser Erkenntnis gezogen worden sind, sollte dem Volke auch das Recht eingeräumt werden, in ein unmittelbares Verhältnis zu seinen Führern in der Musik zu gelangen. Diese Führer sind nicht die „führenden Zeitungskritiker" oder sonstige Musikschriftsteller, auch nicht die Intendanten oder die routinierten Kapellmeister oder die Vorstände der Musikvereine oder die Kunstdezernenten in Ministerien oder Stadtverwaltungen, auch nicht die „Jugendmusikführer" und auch nur bis zu einem gewissen Grade die genialen unter den reproduzierenden Künstlern. Gerade diese bemühen sich heiß, sich den eigentlichen Führern unterzuordnen: den großen deutschen Meistern der Komposition. Von ihnen allein sind denn auch die Maßstäbe zu gewinnen, die an die Gegenwart wie an die Zukunft der deutschen Musik angelegt werden müssen, um diese nicht verfallen zu lassen und um ihr die stetige Gesundheit zu erhalten, die ihre Funktion im deutschen Kultur- und Volksleben erfordert.

Nach dem Willen des Führers ist es „die Aufgabe der Regierung, dafür zu sorgen, daß gerade in einer Zeit beschränkter politischer Macht der innere Lebenswert und der Lebenswille der Nation einen um so gewaltigeren kulturellen Ausdruck findet". Zu verschiedenen Malen hat er auch die Künstler aufgerufen, das ihre dazu beizutragen. Die Regierung hat ihnen auch die Verwaltung der Reichskulturkammer und in dieser der Reichsmusikkammer anvertraut. Die Durchorganisation des gesamten Musikwesens hat es dann erforderlich gemacht, alles in die Reichsmusikkammer einzubeziehen, was irgendwie mit Musik zu tun hat. Das konnte zu dem Schein führen, als ob nun alle Art von Musikausübung für kulturell gleichwertig erachtet werden müßte. Die Gefahr der Nivellierung ist dadurch wieder aufgetaucht.

Auf der anderen Seite entbehren die Organisationen, durch die die deutsche Kunst wieder an das deutsche Volk herangebracht werden soll, und die sich noch gar nicht alle im Rahmen der Reichskulturkammer befinden, teilweise der bewußt künstlerischen Führung. Vielfach werden wieder die Ziele in den Vordergrund gestellt, die der überwundenen oder noch völlig zu überwindenden vorigen Epoche gemäß waren: Volksbildung und Volksunterhaltung. Ich habe mich von jeher gegen diese beiden Arten, das Volk an den „Errungenschaften der Zivilisation" teilnehmen zu lassen, gewendet. Ein Kulturleben kann nicht gesund bleiben, wenn die Menschen mit Vielwisserei über Dinge belastet werden, die außerhalb ihrer Funktion im Volksganzen liegen, wobei das Verhältnis zu Kultur und Kunst notwendigerweise ein intellektuelles und nur mittelbares wird, aber auch nicht, wenn das Volk nach dem Maßstabe derer gemessen und behandelt wird, die kein höheres Streben und keine Ehrfurcht kennen.

Als ich im Jahre 1910 in Osnabrück zum Dirigenten des Musikvereins und des Lehrergesangvereins gewählt war und nun auch der Stadt für ihre gemeinnützigen Kunstbestrebungen zur Verfügung stand, geriet ich sofort in schwere Konflikte mit dem ohne Zweifel außer-

ordentlich tüchtigen Manne, der die „Volksunterhaltungsabende“ zu betreuen hatte. Ich erklärte pflichtmäßig, daß ich nie zu Veranſtaltungen meine Hand bieten würde, die auf dem Grundſatze aufgebaut wären, daß dem Volke geſchmacklich entgegenzukommen ſei. Sowohl dem Stoffe wie der Ausführung nach könnten und müßten die behördlich inaugurierten Veranſtaltungen für das „Volk“ die gleichen Qualitäten aufweiſen, wie die für die „haute volée“. Auch ſonſt habe ich ſtets die Einſicht für weſentlich gehalten, daß man niemanden zum guten Geſchmacke und zur vollen Anteilnahme an den Gütern der Kunſt dadurch bringen kann, daß man ihn *allmählich* vom Schlechten über das Mittelmäßige zum Guten heranbildet, oder daß man ihm Konzeſſionen macht durch Einſtreuung von Minderem zwiſchen das Gute und Hohe. *In der deutſchen Kunſt und Kultur gibt es nur ein „Entweder-Oder.“* Entweder man entſchließt ſich zum Guten und Geiſtigen oder man geht ihm aus dem Wege, denn die deutſche Kunſt hat etwas durchaus *Verpflichtendes* an ſich und hat ihre Grundlage in der *Geſinnung*. Unſer Volk, ſoweit es unverbildet iſt, ſehnt ſich nach dem Beſten — es wäre geradezu *Volksbetrug*, wenn man ihm Konzeſſionen machen würde an einen Geſchmack, den man ihm dadurch erſt beibringt! Nicht das Volk hat den ſchlechten Geſchmack eingeführt, ſondern Leute, die ſich ihm gegenüber als „gebildet“ vorkamen, ganz abgeſehen von denen, die durch Aufreizung niederer Inſtinkte oder auch durch Begünſtigung einer gewiſſen ſeeliſchen Trägheit Geld verdienen wollten.

Wenn man heute die Einrichtung der Symphoniekonzerte, die an zu geringem Beſuch leiden, dadurch retten zu können glaubt, daß man ihre Programme den Bedürfniſſen derer anpaßt, denen die bisherigen Programme „zu ſchwer“ waren, ſo kann das leicht zum völligen Zuſammenbruch unſeres Konzertweſens führen. Das wäre deshalb ſehr zu bedauern, weil hier tatſächlich etwas zu Grunde gehen würde, deſſen Geſtaltung doch vielfach nahezu konzeſſionslos auf die Sache der Kunſt als Kulturtatſache gerichtet war. Dieſe Entwicklung der Symphoniekonzerte iſt der Initiative von Männern zu danken, die ihrer ganzen Einſtellung nach als Vorkämpfer einer Kunſtbetrachtung anzuſehen ſind, die der nationalſozialiſtiſchen mehr entſpricht, als heute Mancher zugeben möchte. Ihre Zeit wird heute gern der Jugend hingeſtellt als die einer abzulehnenden „Spätromantik“. Überhaupt wird ſchon heute leicht vergeſſen, daß der Kampf des Nationalſozialismus in erſter Linie dem Bolſchewismus galt, keineswegs der deutſchen Romantik, und es muß immer wieder betont werden, daß dieſer Kampf durchaus noch nicht beendet iſt. Er hat weiter zu gehen z. B. gegen jene Veräußerlichung und jenen Snobismus, der in den „Donaueſchinger“ Beſtrebungen einen vielbeachteten Ausdruck fand, der ſich auch zeitweiſe ſogar bis in die Muſikfeſte des „Allgemeinen deutſchen Muſikvereins“ einſchlich, wo er in jenem mißverſtändlichen Paragraphen von der „fortſchrittlichen Entwicklung“ eine Stütze fand. Wo dieſe Richtung ſich in die Symphoniekonzerte Eingang verſchaffte, hat ſie dazu beigetragen, dieſe zu unterhöhlen. Es war auch wirklich zu viel verlangt, dieſe neue „Gemeinſchaftsmuſik“ einer kleinen intellektuellen Gruppe als Ausdruck von irgend etwas hinzunehmen, was die deutſche Volksgemeinſchaft beträfe. Da die Symphoniekonzerte eine notwendige und nicht zu erſetzende Funktion im deutſchen Muſikleben haben, muß nach den Wegen geſucht werden, die zu ihrer *Erhaltung* führen.

Im Weſentlichen wird es ſich darum handeln, den Typus des Symphoniekonzertes zu finden und auszubilden, der der Aufgabe gerecht wird, wieder breiteſte Kreiſe mit dem Beſten, was die deutſche Muſik hervorgebracht hat, vertraut zu machen, wodurch auch am ſicherſten der Inſtrumental-Kompoſition der Gegenwart und Zukunft eine geſunde Baſis gegeben wird. Daß das im Sinne des *Erlebens*, nicht dem der Belehrung oder Unterhaltung zu geſchehen hat, braucht wohl nicht nochmals hervorgehoben zu werden. Betont werden muß aber immer wieder, daß die Grenze zwiſchen denen, die als Teilnehmer in Frage kommen, keineswegs die gleiche iſt, wie die zwiſchen Reich und Arm oder zwiſchen höher oder wenig hoch vorgebildet. Um das letzte zuerſt zu beleuchten: Der Sinn der muſikaliſchen „Form“

unserer Meister ist nicht der, daß man ihre Geheimnisse gelernt haben muß, um die Musik „verstehen" zu können, sondern gerade der, daß hier aus dem Naturgegebenen heraus die Verbindung zwischen Schöpfer und Hörer wie auch Spieler ohne weiteres hergestellt wird. Deshalb sind alle Versuche mit künstlichen Tonart-Systemen Umwege, die das Publikum mit Recht ablehnt, auf die auch ein wirklich schöpferischer Geist gar nicht erst kommt. Was das Finanzielle anbelangt, so ist die natürlichste Organisationsform noch immer die, daß sich ein Konzert durch die Eintrittspreise deckt. Der Dirigent freilich sollte aus öffentlichen Mitteln sein festes Einkommen haben und auch die Orchestermitglieder sollten auf diese Art sichergestellt sein. Wir haben aber in Deutschland eine solche Fülle von Organisationsformen, entsprechend den immer wieder auftauchenden organisatorisch begabten Männern, die unter Umständen aus dem Nichts etwas ganz Wesentliches hervorzuzaubern im Stande sind, daß eine Uniformierung nicht den Verhältnissen gerecht werden könnte. Die Hauptsache wird immer sein, daß eine hervorragende innere Qualität und eine innere Wahrhaftigkeit der Darbietung gewährleistet ist, ohne die das wahre Wesen des Kunstwerkes nicht erschlossen werden kann. Wie aber soll der Volksgenosse mit geringem Einkommen, der oft, ein unverdorbenes Gemütsleben vorausgesetzt, ein größeres Erlebnis davontragen kann, als das reichere Volksmitglied, das vielleicht durch seine gewohnte Art des Gesellschaftstanzes oder sonstige „mondäne" Gewohnheiten bereits in Bezug auf Musik total verdorben ist, des Konzerts teilhaftig werden? Beim „Kino" hat sich meines Wissens noch nie jemand über zu hohe Preise beklagt, trotzdem Symphoniekonzerte heute oft billiger angeboten werden. An sich würde dem Begriffe der Volksgemeinschaft scheinbar der Einheitspreis für alle Plätze entsprechen. Aber warum soll der, der über höhere Mittel verfügt, nicht die Selbsteinschätzung vornehmen, daß er einen höheren Eintrittspreis zahlt? Schwierigkeiten bleiben hier noch zu überwinden. Vertrauen wir aber auf das deutsche Organisationstalent, das sich gerade dort, wo nicht von vornherein mit festen bereitgestellten Geldmitteln gerechnet werden kann, oft am besten bewährt. Wo ein Wille ist, ist auch ein Weg! Freilich ohne den festen Willen, der aus dem Gefühl der unbedingten Verpflichtung sich herleitet, ist nichts zu erreichen. Hoffen wir auch, daß Organisationen wie „Kraft durch Freude" überall die Leiter bekommen, die die kulturellen Verpflichtungen unverrückbar in ihrem Innern tragen und ihre ungeheure kulturelle Verantwortung erkennen.

Die Teilnahme von Kreisen, die bisher für Symphoniekonzerte noch nicht in Frage kamen, müßte auf diese selbst r e i n i g e n d wirken können. Das kapellmeisterliche Starwesen, unangebrachtes Vordringen des Solistentums, gesellschaftliche Äußerlichkeiten der ganzen Aufmachung, Dinge wie sie bereits vor einem Menschenalter ein Philipp Wolfrum in Heidelberg durch Unsichtbarmachung des Dirigenten und der Solisten, ja des ganzen Orchesters, sowie durch Verdunkelung des Saales und ähnliche, zunächst vom Vorbild der Bayreuther Festspiele übernommene Maßnahmen, zurückzudrängen suchte, werden gegenüber einer wirklichen Volksgemeinschaft und ihren innerlichen Bedürfnissen von selbst in den Hintergrund treten. Aber auch das andere Bestreben Wolfrums, des Vorbildes jeder neueren „Konzertreform", wird hier seine Fortsetzung finden müssen: D i e E i n h e i t l i c h k e i t d e s P r o g r a m m s. Wenn jetzt statt dessen eine neue Buntheit zu Gunsten der Schonung des „Durchschnittshörers" als Heilmittel für die Symphoniekonzerte hingestellt wird, so kann das zu gefährlichen, unter Umständen tötlichen Maßnahmen führen, Das Gegenteil dürfte das Richtige sein. Lieber wenige Werke oder von den ganz großen gar nur eins statt eines Durcheinanders. Die Zeiten, wo nach der 9. Symphonie von Beethoven Chopins Berceuse folgte oder Klavierlieder gesungen wurden, brauchen nicht wiederzukehren! Die Symphoniekonzerte sind in erster Linie als Feierstunden zu betrachten, als Gelegenheit, sich der höheren kulturellen Gemeinsamkeiten bewußt zu werden. Das heißt nicht, daß alles Heitere daraus zu verbannen sei. Im Gegenteil! Haben doch gerade in den großen symphonischen Werken die Meister selbst das „Scherzo" für notwendig gehalten. Es gibt aber eben ganz verschiedene Arten von Heiterkeit. Sind unsere großen Meister Führer und Maßstab, so kann hier kein Irrtum einreißen! Ob man jedesmal in ein Symphoniekonzert

im Sonntagsanzug kommen ſoll, das iſt eine Frage, die zunächſt weniger wichtig erſcheint. Eine feſtliche Haltung und Einſtellung ſollte man immerhin mitbringen.

Nun iſt aber nicht zu überſehen, daß ein Symphoniekonzert nicht ſo einheitlich in der Haltung ſein kann und zu ſein braucht, wie etwa ein Gottesdienſt in der Kirche. Unter den Werken, deren gemeinſames Anhören zur Feier wird, kommen fürs Konzert noch andere in Frage, die man eigentlich als „konzertierende“ bezeichnen kann. Neben der großen Symphonie und der ſtofflich beſtimmten Ouvertüre oder ſymphoniſchen Dichtung hat die kleinere Symphonie, die Suite, die Variationenreihe, hat nicht zuletzt auch das eigentliche „Konzert“ zu ſeinem Rechte zu kommen. Es iſt durchaus nichts Neues, wenn man feſtſtellt, daß in einem deutſchen Symphoniekonzert mit durchaus einheitlicher geiſtiger Haltung („Niveau“) ſolche verſchiedene Muſikformen ſich aufs beſte ergänzen und Abwechſlung ſchaffen, ohne geiſtig und geſchmacklich auf die Geſamtſtimmung eines ſolchen Abends zu drücken. Wird aber die Grenze überſchritten, etwa in ſogenannten „populären Symphoniekonzerten“, die ihre Berechtigung heute ſowieſo verloren haben, da wir ſolche Abtrennung nicht mehr rechtfertigen können (Volksſymphoniekonzerte im beſten Sinn ſollten alle Symphonie-Konzerte ſein!), ſo kann auch das wirklich Gute, das darin vorkommt, nicht mehr recht verſtanden werden. Es gibt eine beſtimmte Grenze zwiſchen Unterhaltungsmuſik und ſolcher, die im Symphoniekonzert Platz hat. Wird ſie verwiſcht, ſo iſt der Erfolg derſelbe, den die Fabrikanten des „Dreimäderlhauſes“ erreicht haben: unſere Meiſter ſind verballhornt. Wer möchte dazu ſeine Hand bieten? Der deutſche Muſiker gewiß nicht! Er ſehnt ſich nach dem reinen Dienſt an der reinen Kunſt. Er möchte weit lieber als Führer zu Beethoven und Bach gelten, als daß man ſeine „Virtuoſität“, die für ihn ſelbſtverſtändliche Vorausſetzung iſt, beſtaunt und beklatſcht. Der Beifall des Publikums entlockt ihm weit eher den Ausruf: „Ja, iſt dieſe Muſik nicht herrlich!“, als daß er ihn zur Selbſtgefälligkeit verleitet. Die deutſchen Komponiſten haben ja auch dafür geſorgt, daß die Konzertform, ſei es die ältere vorſymphoniſche oder die neuere ſymphoniſche, nicht gegenüber der Symphonieform eine äußerlichere Sache iſt. Was ſie geſchaffen haben, haben ſie mit ihrem Herzblut durchtränkt und mit ihrem Verantwortungsbewußtſein geſättigt, ſie haben großen Gedanken und großen Zuſammenhängen dabei Rechnung getragen. Hierin ſtehen Komponiſten wie etwa Teleman gerade noch auf der Grenze, die zur Unterhaltungs- und „Spielmuſik“ oder zum „hiſtoriſchen Konzert“ gezogen iſt. Stellen wir unſre Symphoniekonzerte auch weiterhin vorzugsweiſe in den Dienſt unſrer das Große und das aus der Tiefe kommende kündenden *großen* Meiſter, ſo werden wir den rechten Stil für ihre Programme nicht verfehlen.

Eine Gefahr, dadurch etwa die Weiterentwicklung zu Gunſten einer „reaktionären“ Einſtellung zu unterbinden, wird dadurch beſtimmt nicht heraufbeſchworen, denn *das wahre Neue entſteht nur durch die Bemühung um das Wahre, nicht durch die um das Neue.* Anſtatt intellektueller, auf billige Erfolge oder „Zeitgemäßheit“ ausgehender Muſikherſteller müſſen wieder Männer erweckt werden, die ſich in den hohen Dienſt der ſeeliſchen Geſunderhaltung und geiſtigen Erhebung des deutſchen Volkes ſtellen, indem ſie ihr eigenes Tiefſtes und Höchſtes, wie ſie es blutmäßig von der Volksgemeinſchaft empfangen haben, zur Ausſprache bringen. Wenn im Symphoniekonzert Muſik geboten wird, die das Empfinden und innere Erleben aller Deutſchen ohne Unterſchied der Konfeſſion betrifft, ſo wird hier weder das Proteſtantiſche noch das Katholiſche oder überhaupt das Chriſtliche *verneint,* auch kann es ſich nicht um halbechte Erſatzmittel für das eigentliche Religiöſe handeln, wie das auch ſchon behauptet worden iſt. Die Deutſchen haben in der Ausbildung der Inſtrumentalmuſik ein ganz ihnen eigentümliches Mittel gefunden, ihrer Art und deren höherer Möglichkeiten und Bedürfniſſe bewußt und gerecht zu werden. Das Symphoniekonzert iſt die Stelle, wo die Wahrheit davon, weil vom Stofflichen am meiſten abgeſondert, am reinſten und auch am großartigſten zum Erlebnis werden kann. Unſere Vokalmuſik iſt deshalb keineswegs geringer zu bewerten, und neben dem Symphoniekonzert haben noch viele andere Formen des muſikaliſchen Lebens Platz und Notwendigkeit. Ließen wir aber das Symphoniekonzert verfallen, was ſchon durch das Verlaſſen ſeiner reinſten und konzeſſionsloſeſten Form angebahnt würde, ſo

würde damit etwas ganz Wesentliches aus dem deutschen Kulturleben verschwinden. Nicht nur ein Prüfstein für die Qualität unserer Instrumentalmusik würde verloren gehen, sondern auch ein solcher auf die seelische Erlebnisfähigkeit. Große Meisterwerke großer deutscher Männer, um die uns die Welt zu beneiden hat, wären zum Tode verurteilt. Gerade diese Werke aber müssen in ihrer Wirksamkeit erhalten werden, nicht nur um des inneren Lebens des deutschen Volkes, sondern auch um seiner Beziehungen zur übrigen Welt willen. Die Mission der deutschen Musik in der Welt ist noch nicht abgeschlossen, es wäre unverantwortlich, sie gerade jetzt freiwillig aufzugeben. Gerade die rechte Besinnung auf sich selbst ist die Grundlage dazu, daß das deutsche Volk im Geistesleben der Welt wieder Zukunft gewinnt. So genügt auch eine künstliche Erhaltung unserer Symphoniekonzerte und Symphonieorchester durch staatliche Geldmittel nicht. Sie müssen ihre Berechtigung immer von neuem durch Verwurzelung im unverdorbenen Ganzen des Volkes erhalten.

Karl Hasse.

Von Otto zur Nedden, Pforzheim.

„Es kann auf einer höheren Stufe der Entwicklung einem Volk oder Einzelmenschen nicht an sich zum Segen gereichen, wenn Musik überhaupt, sondern erst dann, wenn hohe und edle Musik getrieben wird. Nicht die Ästhetik, sondern die Ethik entscheidet, die Gesinnung, die Persönlichkeit, die aus der Musik spricht. Kein Stilwandel kann diesen Wertmaßstab außer Geltung setzen. Höher als der Gedanke des Aufgehens im Kosmos steht der Mensch als sittliches Wesen.“ K. Hasse (1931).

Dieses Wort möchten wir an die Spitze des Heftes der „Zeitschrift für Musik“ stellen, das nach dem Wunsch des Herausgebers dem Schaffen und Wirken Karl Hasses gewidmet sein soll. Es bildet den Schluß einer Abhandlung über die „Temperierte Stimmung“ (erschienen 1931 in der Zeitschrift für Musikwissenschaft), also einer rein theoretisch-wissenschaftlichen Arbeit. Daß gerade eine solche Studie mit einem solchen Wort schließt, das an das innerste Wesen der Kunst und Musik überhaupt rührt, ist bezeichnend für die Persönlichkeit Karl Hasses. Es gibt für ihn kein Gebiet seines vielseitigen Lebens, mag es sich nun um kompositorisches Schaffen, um wissenschaftliche Studien, um sein Wirken als Lehrer und Erzieher oder um sein Eingreifen in die kulturpolitischen Fragen der Gegenwart handeln, das nicht letzten Endes von dieser ethischen Haltung bestimmt würde. Um Karl Hasse in seiner ganzen Vielseitigkeit zu erfassen, ist es notwendig, zunächst den Komponisten vom Musikschriftsteller, Kulturpolitiker, Lehrer und Erzieher zu trennen, um zum Schluß im Gesamtbild das Einmalige und Bedeutende seiner Persönlichkeit zu empfinden.

Was zunächst den Komponisten Hasse betrifft, so haben wir schon in dieser Zeitschrift im Aprilheft 1933 anläßlich seines 50. Geburtstages darauf hingewiesen, daß die deutsche Musik der Gegenwart in Hasse einen starken Stützpunkt und Führer zu erblicken hat. Anerkannt ist dies bisher vor allem in Bezug auf die evangelische Kirchenmusik und die Orgelkunst. Zu ihnen hat Hasse schon als Sohn aus einem evangelischen Pfarrhause und als ehemaliger Leipziger Thomaner ein besonderes, traditionsgebundenes Verhältnis. Aber ein Überblick über die hierher gehörigen Kompositionen zeigt, wie er nicht im Traditionellen stehen geblieben sondern der neuen Entwicklung stets vorangeschritten ist. Dies gilt vor allem für die größeren acht-stimmigen a cappella-Stücke: die „Missa brevis“, das „Deutsche Sanctus“ und das „Vater unser“, aber auch für die leichter ausführbaren 5 Motetten op. 39 (Bärenreiter-Verlag), das altprotestantisch gefärbte „Der Du bist drei in Einigkeit“ (fünfstimmig, auch mit Bläsern zu besetzen) und für andere kleinere Arbeiten (z. B. die Choralmotetten für Männerstimmen op. 50). — Eine führende Rolle hat Hasse aber in der Entwicklung der Orgelmusik nach Max Reger gespielt. Hier sind es die 12 Choralvorspiele op. 4 (C. F. Peters) und die 17 Choralvorspiele op. 7 (Peters) sowie die 15 Choralvorspiele op. 13 (F. E. C. Leuckart) und die übrigen früheren Orgelwerke (Fantasien und Fu-

gen, Festpräludien, Sechs Stücke op. 9, Suite in e-moll op. 10) gewesen, die die Nach-Reger'sche Entwicklung einleiteten und Hasses Namen in weitere Kreise trugen. Leider sind gerade seine neueren und neuesten Werke für Orgel der breiteren Öffentlichkeit noch unbekannt geblieben und noch nicht zum Druck gelangt, so die beiden großen Orgelsonaten op. 16 u. op. 19, die groß angelegten Präludien und Fugen op. 34 und das „Festliche Präludium in E-dur" op. 55, sowie die späteren Sammlungen von Choralvorspielen („Orgelchorälen").[1] In diesen Zusammenhang gehört auch die „Reformationskantate" für Sopran, Tenor- und Baß-Solo, Chor und Orchester op. 40 (Bärenreiter-Verlag), die in zahlreichen deutschen Städten anläßlich der Reformationsjubiläen zur Aufführung gelangte und die zweifelsohne zu den bedeutendsten Schöpfungen der neueren evangelischen Kirchenmusik gehört. In ihr erscheint der Geist des deutschen Protestantismus durch die Sprache der Musik so lebendig, wie ihn eben nur die Kunst zu vermitteln vermag. In äußerlich umfänglicherem und anspruchsvollerem Rahmen gilt das Gleiche für die große „Jubiläumskantate" op. 22, die Hasse für das Tübinger Universitäts-Jubiläum 1927 geschrieben hat. Nicht kirchlich gebunden, aber doch aus tiefem religiösen Empfinden geboren, schließt sich hier Hasses letztes größeres Chorwerk an, der „Hymnus" von Johannes Kepler für Baritonsolo, Chor und Orchester op. 54. (Freie Übersetzung des Textes von Ludwig Zoepf). In diesem Werk ist die Polyphonie fast noch strenger, die ganze Form noch konzentrierter gestaltet als in den früheren Werken. Die Farbigkeit des Orchesters resultiert bei Hasse stets aus der Struktur der Stimmführung. Das groß angelegte Werk von etwa halbstündiger Dauer wird hoffentlich im kommenden Winter an geeigneter Stelle seine erste Aufführung erleben! — Nächst dem Komponisten kirchlicher und kirchlich bestimmter Werke ist der Orchester- und Kammermusikkomponist zu nennen. Hasse hat sich hier als unmittelbarer Hüter und Mehrer der von Max Reger eingeleiteten großen Erneuerungsbewegung der Übernahme alter Formen und Stile in die moderne Konzertmusik erwiesen. In erster Linie sind es seine „Symphonischen Variationen über Prinz Eugen" op. 17 gewesen, die ihm den Ruf eines hervorragenden Orchesterkomponisten eingebracht haben. Hier handelt es sich um den Niederschlag des großen Kriegsanfangs-Erlebnisses.[2] Wenn wegen der Form, insbesondere der Tatsache einer Schlußfuge mit Aufnahme des Cantus firmus, manchmal vom Werke eines „Regerianers" gesprochen worden ist, so ist darauf hinzuweisen, daß Hasses Verhältnis zu Reger ein durchaus selbständiges ist. Es ist hier am Platze, einmal nachdrücklichst darauf hinzuweisen, daß es nur die Formen sind, in denen Hasse sich (und das auch nur bei einem Teil seiner Werke) Reger zum Vorbild nahm. In Werken wie etwa dem ungemein frischen Bläserstück „Ouvertüre aus Kurland" op. 20 (im Kriege entstanden) oder der „Suite aus der Musik zur Tragödie Das Klagelied" op. 37 wird man vergeblich nach Reger'schen Einflüssen irgend welcher Art fahnden. Daß Hasse schon in seinem ganzen Naturell grundlegende Gegensätze zu Reger aufweist, kann gerade die Behandlung der Formen wie Passacaglia und Fuge zeigen, wie sie in großem Stile in zwei weiteren Orchesterkompositionen, Päludium und Passacaglia op. 30 und Vorspiel und Fuge op. 35, auftreten. Man könnte sagen, daß es überall erkennbar wird, daß Hasse dem Stile Bachs näher steht als dem Regers und von jenem die unmittelbarsten Anregungen empfangen hat. Das wird schon (nächst der bekannten „Serenade für Streichorche-

[1] Es muß hier ausgesprochen werden, daß wohl eine Unnachgiebigkeit von Hasse gegenüber Wünschen, daß er aus der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" austreten solle, zu einer zeitweisen Entfremdung zwischen ihm und den für ihn in Frage kommenden Verlegern geführt hat. Möge die allgemeine Einigung unserer Tage dazu führen, daß nun auch wieder etwas rückliegende Musik von Hasse dem Drucke zugeführt werden kann! Besonders zu begrüßen wäre die Zusammenfassung seiner sämtlichen Choralvorspiele in einem Bande. Das würde ein äußerst übersichtliches und aufschlußreiches Studienmaterial zu dem Kapitel „Choralbearbeitung" in der Gegenwart ergeben, zugleich aber auch ein religiöses Kompendium. Denn für Hasse ist Polyphonie nichts Abstraktes oder Mathematisches, sondern Ausdruck des lebendig Empfundenen!

[2] Auch dies bedeutsame Werk ist trotz zahlreicher Aufführungen, die sämtlich aus dem Manuskript zu erfolgen hatten, noch immer ungedruckt! —

ster" op. 5, Edition Peters) aus seinem ersten Orchesterwerke „Suite in alter Form" op. 11 deutlich, dessen erster Satz die Form der „französischen Ouvertüre" Bachs aufgreift, die Reger seiner Art nach ferner liegen mußte. Auch für Hasses Kammermusikwerke gilt das Gleiche. In Arbeiten wie den prachtvollen beiden Streichquartetten in e-moll op. 27 und in d-moll op. 44 wird man lediglich die Tatsache fugierter Schlußsätze als formalistisch Reger nahestehend feststellen können. Auch in seiner Violinsonate op. 18, der Cello-Sonate op. 52, der großen Klaviersonate und in den kleineren, der Hausmusik und Schulmusik zugedachten Werken, in den zahlreichen Klavierstücken und Liedern zeigt sich eine eigene Entwicklung. Hier ist das Schlichteste wie das Komplizierteste der gleichen Wurzel, der eindeutig bestimmten, ehrlichen Persönlichkeit entsprungen.

Soweit der Komponist Hasse in kurzem Überblick über sein bisheriges Schaffen. Die Bedeutung, die diesem Zweig seines Lebens zukommt, läßt ihn in ganz besonderem Maße auch als Förderer der Wissenschaft und als Erzieher der Jugend berufen erscheinen. Denn die tiefsten und letzten Erkenntnisse in das Wesen der Kunst und in das, was der Jugend zu ihrer Ausbildung und Förderung nötig und gut zu erlernen und zu erarbeiten ist, wird wohl immer nur der haben und wissen, der nicht von den „Büchern" sondern von der Kunst selbst als Ausdrucks- und Lebensform herkommt. Unter diesen Gesichtspunkten betrachtet erscheinen Hasses musikwissenschaftliche und musikschriftstellerische Arbeiten von ganz besonderem Wert. Da ist zunächst sein „Joh. Seb. Bach" (Velhagen und Klasings Volksbücher Nr. 157/58, Berlin-Leipzig 1925), der in der Vermittlung alles Wissenswerten über einen Großmeister wie Bach vom Standpunkt des Fachmannes aus und doch gleichzeitig für breiteste Volkskreise berechnet, geradezu als Vorbild hingestellt werden muß. Es entspricht auch nicht nur Hasses eigener musikalischer Weltanschauung sondern in hohem Maße auch dem von unserer Gegenwart gesuchten und geforderten Bachbild, wenn Hasse in erster Linie in Bach die persönlich verantwortungsbewußte Führernatur erblickt und herausarbeitet, also den bewußt schaffenden und allein seinem Gotte verantwortlichen Meister, keinen von irgendwelchen unklaren „überpersönlichen" mittelalterlichen Bindungen getragenen „objektiven" Bach, wie ihn die destruktiv eingestellte Kritiker- und Musikschriftstellerzunft der Nachkriegszeit hinzustellen versuchten. Ähnliches gilt auch von dem soeben (im Verlag G. Bosse, Regensburg) erschienenen Buche „Von deutschen Meistern", in dem in den einzelnen Aufsätzen über Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Reger ungemein lebendige Charakterbilder dieser Großmeister entworfen werden und zwar (und das gibt der Arbeit den hohen aktuellen Wert) stets vom Standpunkt unserer Gegenwart, der augenblicklichen Lage der deutschen Musikpflege und Musikanschauung aus gesehen. Hasse bekennt sich hier eindeutig zum Führerprinzip und Führervorbild und weist die hohe Bedeutung der „großen Persönlichkeit" als Lebensprinzip der Kunst nach. Weiter sind hier zu nennen das kleine Max Reger-Buch (in der Sammlung „Die Musik") und die beiden Bücher „Musikstil und Musikkultur" (Bärenreiter-Verlag, Kassel) und „Vom deutschen Musikleben" (Bosse-Verlag, Regensburg). Letztere Arbeit leitet bei aller ihrer scharfen und mitunter stark polemisch gehaltenen Diktion durch ihre Stellungnahme zu den dringendsten Gegenwartsfragen des Musiklebens, wobei die der Musikerziehung naturgemäß im Vordergrund stehen, über zu dem dritten wesentlichen Gebiet in Hasses Leben, seinem Wirken als Lehrer und Erzieher. Auf diesem Gebiete ist auch seiner organisatorischen Fähigkeiten zu gedenken. Hatte er schon aus seiner Stellung als städtischer Musikdirektor in Osnabrück heraus die Gründung des „Städtischen Konservatoriums der Musik" durch eine ganz neue Regelung des Verhältnisses von Arbeit und Entlohnung zustande gebracht, die grundsätzlich eine soziale war statt einer kommerziellen, so ging er in Tübingen, wohin er 1919 berufen wurde, daran, ein Universitäts-Institut ins Leben zu rufen, das das Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikpraxis fruchtbringend gestalten sollte. Seit der Eröffnung des Institutes (1923), das Hasse „Musik-Institut und musikwissenschaftliches Seminar der Universität Tübingen" nannte und dessen Vorstand und Leiter er seitdem ist, gingen aus ihm zahlreiche Dissertationen zu allen Gebieten der wissenschaftlichen For-

ſchung hervor (die wichtigſten davon mit anderen bemerkenswerten Arbeiten zuſammengefaßt in den von Haſſe herausgegebenen „Veröffentlichungen des Muſik-Inſtitutes der Univerſität Tübingen“, bisher 10 Hefte), ferner die „Denkmäler der Tonkunſt in Württemberg“ u. a.

So ſtellt ſich uns die Perſönlichkeit Haſſes im Geſamtüberblick über ſein Schaffen und Wirken als eine der vielſeitigſt veranlagten unter den führenden Perſönlichkeiten im deutſchen Muſikleben der Gegenwart dar, eindeutig in ſeiner Geſinnung und immer alle ſeine Fähigkeiten den gleichen Zielen unterordnend. Es konnte hier ſelbſtverſtändlich nur ein kurzer Abriß gegeben werden. Zur Vervollſtändigung des Bildes wäre noch ſeiner reichen Tätigkeit als ausübender Muſiker zu gedenken, ſowohl als Organiſt, als Pianiſt (jetzt hauptſächlich im „Beerwald-Trio“) und als Dirigent. Haſſe leitet ſeit 1919 das Tübinger Muſikleben und dirigiert jährlich eine Reihe Symphoniekonzerte und Chorkonzerte. Mag es ſich um irgendeines der vielſeitigen Gebiete ſeines Wirkungskreiſes handeln, mag der Komponiſt, der Univerſitätsprofeſſor, der Theoretiker, Organiſt, Pianiſt, Dirigent, Kulturpolitiker, Lehrer oder Erzieher zu uns ſprechen, immer iſt es der auf die Erhaltung und Mehrung der großen deutſchen Muſikkultur gerichtete Geiſt Karl Haſſes, der ſein Streben leitet und der ihn, der heute in der Vollkraft ſeiner Jahre, im Vollbeſitz der Erfahrungen eines reichen Muſikerlebens ſteht, in hohem Maße zum Aufbau der Muſikkultur des neuen Deutſchen Reiches als Führerperſönlichkeit berufen erſcheinen läßt.

Karl Haſſe, ein Führer im deutſchen muſikaliſchen Aufbau.

Von Max Herre, Augsburg.

Man iſt leider viel zu leicht geneigt, in künſtleriſchen und allgemeiner noch in geiſtigen Fragen zunächſt mit dem Vollzuge der „Gleichſchaltung“ den notwendigen Umbruch vollendet zu ſehen, in der Meinung, daß die ſchlimmſten Gefahren und bitterſten Schäden abgewendet ſind, wenn die aus der Öffentlichkeit verſchwanden, die ſie verurſacht haben. Die Überfremdung deutſchen Geiſteslebens wurde gewiſſenhaft abgedämmt, der offenſichtlichen Zerſetzung deutſchen Weſens ein wehrhafter Damm entgegengetürmt, dem deutſchen Selbſtbewußtſein neue Kraft und neuer Glaube gegeben, deutſcher Vergangenheit und deutſcher Zukunft wieder in einer arbeitsvollen Gegenwart zu alten Ehren verholfen und deutſche Geſinnung und Beſinnung erneut zur ſelbſtverſtändlichen Geltung gebracht. Damit iſt unendlich viel geleiſtet worden und doch nicht mehr als ein gewaltiger Anfang. Erfüllt wurde, was die ſeinerzeit einſamen und höchſt unbeliebten Warner und Mahner immer heftiger und leidenſchaftlicher forderten aus der Not und Schmach der deutſchen Seele. Denn in geiſtigen Dingen und damit in der Kunſt ging es um Sein und Nichtſein der deutſchen Seele. Ihre Rettung und Geſundung aus ſchwerer Krankheit iſt nun geſichert. Noch aber ſind längſt nicht alle Gefahren abgedrängt und nicht alle Giftſtoffe entzogen, die ihr eine verheerende, völkiſch fremde Welt mit teufliſcher Syſtematik eingeimpft hatte.

Der innerſte Kern der Gefahren enthüllt ſich darin, daß Meinungen und Urteile, Abſichten und Wege auf allen Gebieten des geiſtigen Lebens noch mehr oder weniger ausgeſprochen und verfolgt werden, die im tiefſten Grunde auf die Anſchauungen zurückgehen, die man überwunden zu haben wähnt. Der fremde Ungeiſt iſt jahrelang durch eine undeutſch gerichtete Preſſe täglich mit gleißneriſchen Worten dem Zeitungsleſer ſo eingehämmert worden, daß mit der nationalſozialiſtiſchen Revolution durchaus nicht alles ausgerottet wurde, was ſchädlich bis in die Wurzel hinein war. Viele, allzuviele erkennen die Schädlinge nicht, auch wenn ſie geſinnungsmäßig in ehrlicher Bereitſchaft gegen all das grundſätzlich ſtehen, was aus ſchmachvoller Nachkriegszeit in unſere Gegenwart noch herüberklingt. Das ſchleichende Gift entzieht ſich noch Vielen der klaren Erkenntnis und ſo wirkt es fort.

Nirgends wiederum, weder in Dichtung noch in bildender Kunſt, ſind die Überbleibſel gefahrbringender Art ſo verſteckt, wie in der Muſik und in allem, was von Muſik handelt. Darum iſt hier, wo das Wort und der klare Begriff nicht entſcheiden können, wo die Unwägbarkeiten

seelischen Lebens die Wirklichkeit sind, der Gefahrenherd größer und durch seine Verborgenheit verhängnisvoller denn anderswo. Es ist erschütternd, wenn man Aufsätze liest, die auch heute noch, dem Verfasser unbewußt, Gedankengut führen, die den furchtbaren Einfluß vergangener Jahre verraten. Diese Tatsache kann bei der Musik deshalb stärker als in jeder anderen Kunst in Erscheinung treten, weil über Musik zu reden beinahe jeder sich berufen fühlt, der sich für musikalisch oder für „musikverständig" hält. Keine Kunst ist dem Dilettantismus ärger ausgeliefert, als die Musik. Es dürfte kaum geschehen, daß ein Nichtfachmann sich erdreistet, ernsthaft über Gemälde und Maler schreiben zu wollen, eher schüttet er seinen Geist noch über Literatur aus. Aber über Musik und Musiker wagt auch dann noch der allzeit betriebsame Journalist und Feuilletonist zu urteilen, wenn er selbst von ihr nicht mehr Ahnung hat, als der willige Zuhörer, der von der Gesetzmäßigkeit, von der Technik in der Musik und von allem, was der Musiker lernen und können muß, nichts weiß. Der Fachmann also, der Musiker und der Musikwissenschaftler, kommt, so paradox es scheint, bei dem großen Publikum viel weniger zu Wort und seine Wirkung ist viel geringer, als es der Asphaltästhetiker der Groß- und Kleinstadtpresse erreicht, der vielleicht für den Hausgebrauch ein bißchen Klavier stümpert und daraus seine Fachkenntnisse ableitet.

Bei dieser Art von Feuilletonismus ist es schließlich nicht verwunderlich, wenn in Unkenntnis der Lage Anschauungen weiterwuchern und ins Publikum immerzu von neuem getragen werden, die in Bausch und Bogen abgetan waren. Unser Führer Adolf Hitler hat — ich erinnere an die große Kulturrede des Vorjahres in Nürnberg — in aller Deutlichkeit auf diese heimlichen, unheimlichen Schleichpfade hingewiesen. Sie abzuschnüren und endgültig abzuriegeln ist die nächste dringliche Aufgabe, die zu erfüllen ist. Das bedeutet: Erziehungsarbeit leisten. Der Erzieher muß Führer sein in Charakter und Gesinnung. Zu erziehen ist vornehmlich die Jugend. In ihr wird die deutsche Zukunft aufgebaut. Der Aufbau wurde begonnen, als der deutsche Nationalsozialismus die Nachkriegszeit liquidierte. Da geschah auch in der Musik jener bedeutungsvolle Anfang, von dem gesprochen wurde. Nun muß der Ausbau beginnen: die Erziehungsarbeit, die erstens die letzten Reste aus überwundener Zeit wegräumt und zweitens den neuen Geist entfaltet.

Dafür ist ausschlaggebend für jetzt und für die nächste Zukunft, daß der rechte Mann, der Führer und Erzieher sein kann, die verantwortungsvolle Aufgabe für den deutschen musikalischen Aufbau auf sich nimmt und sie löst. Wahrlich eine Aufgabe, die eine Bürde ist, aber eine geliebte Last, um mit Chopin zu reden! —

Unter den Kämpfern für deutsche Musik und deutsche Gesinnung in der Kunst gegen alle Verfremdung und Zersetzung steht seit Jahren in vorderster Front Karl H a s s e. Seine streitbaren Schriften, in vielen Zeitschriften verstreut, sind zu einem wertvollen Teile jetzt zunächst in zwei Bänden gesammelt und durch den Verlag Gustav Bosse - Regensburg herausgegeben worden. Sie wurden hier in zwei über die Gewohnheit ausführlichen Besprechungen behandelt und um ihrer Wichtigkeit und Bedeutung willen allen Musikern und Musikfreunden dringend empfohlen. In diesen Schriften aus verschiedenen Jahren, über allerlei Themen und zu verschiedenen Anlässen entstanden, legt Hasse sein deutsches Glaubensbekenntnis in der Musik nieder. Es gibt keine Zeit- und Streitfrage zu der er nicht Stellung nimmt, soweit musikalische Dinge im besonderen oder im allgemeinen zur Erörterung stehen. In zwiefacher Weise ist sein Wirken gerichtet: nämlich erstens als Kritik und Kampf gegen alle wesensfremde Beeinflussung deutscher Musik und deutschen Empfindens, und gegen jede Zersetzungserscheinung, die unsere Kultur an den Rand des Abgrundes und ins Verderben bringt. Zweitens im positiven Sinne als „Aufbau"-Arbeit, die aus dem Trümmerfelde der Nachkriegszeit das Gute sammelt und erneut Ehrfurcht lehrt vor dem, was geworden ist, vor dem Erbe, das unser Volk aus der Hand seiner großen Meister und Führer empfing, und die weiterhin die einzig gangbaren Wege zur Gesundung aufzeigt, die unserem deutschen Geiste und unserer deutschen Seele nottun nach der schweren Krise, die sie zu durchleiden hatte.

So wurde Hasse, der alte Vorkämpfer für deutsche Art und Kunst in einer Zeit, die schamlos die „Umwertung aller Werte“ predigte, der Warner, der auf einsamem, beinahe verlorenen Posten gegen die rote, fremde Flut sich stemmte, und immer wieder mit flammender Leidenschaft und in unbeugsamer Willenskraft zur Besinnung und zum Widerstande bis zum Äußersten aufrief. So war er der getreue Ekkehard, der, ein Wächter des Deutschtums in der Musik, auf die große, deutsche Überlieferung immer wieder hinwies und dafür geschmäht und verlacht wurde. Er ließ sich durch Schlagworte, die oberflächliche Mode und seichte Originalitätssucht prägte, nicht trügen. Zu gewissenhafter Wissenschaftler, schaute er den Dingen auf den Grund und erkannte ihre Hohlheit und das Verderben, das aus ihnen der deutschen Art erwachsen mußte. Er hat nicht mit Theorie gegen Theorien, nicht mit Ästhetik gegen Ästhetizismus gestritten, er setzte den Worten und Lehren die deutsche Musik der großen deutschen Meister entgegen. Sie sind ihm die Führer für alle Zeiten. Denn Führer kann jeweils nur der Beste sein. Die unbestechliche und so echt deutsche Gründlichkeit hat ihm ein Wissen verschafft, vor dem nicht bestehen kann, wer nicht gleich gründlich gerüstet ist. Aber sein Wissen stellt nicht einen toten Wissensstoff dar, seine Geschichtskenntnis ist nicht ein Ansammeln von Daten und Taten, sondern Hasse hat es stets meisterhaft verstanden, längst vergangene Zeiten in Vorlesungen, Vorträgen und Schriften lebensvoll darzustellen. Mehr noch: er wußte sie in Lebensnähe zu unserer Gegenwart zu bringen und fand stets Beziehungen aus alter Zeit, die als lebendiges Gut in die Gegenwart reichen. So wird bei ihm die historische Wissenschaft auch zum Mittel, die Gegenwart deuten zu helfen. In umfassender Arbeit und Forschung stützt er sich dabei, unbeirrt um Tagesmeinungen und Richtungen, immer wieder auf die Überlieferungen unserer deutschen Meister. Ihre Werke sind die Quellen, seiner Erkenntnis. Ihr Leben und Wirken, ihr Ringen und Kämpfen um die Vollendung gibt das Vorbild, das Ansporn und Mahnung für die Nachwelt, vor allem für die strebende Jugend ist.

Der Jugenderziehung, soweit sie für die Musik in Frage kommt, der Stellung der Musik in Schule und Kirche, in Universität und Staat, aber auch allgemein im öffentlichen Leben, vornehmlich in der Pflege des Konzertes und der Reform der Konzertveranstaltungen, hat Hasse eine Reihe von wertvollen Arbeiten gewidmet. Hier ist er ebenfalls richtungweisend geworden und es wäre an der Zeit, seinen Vorschlägen mit tatfrohem Ernste nahe zu treten. Zur musikalischen Jugendbewegung und zur Volksliedpflege, zum Singschulwesen und zu Singgemeinden hat er oft Stellung genommen, das Gute in ihnen laut anerkannt, dabei aber auch mit rücksichtsloser Schärfe Einspruch gegen Fälschungen und Schädigungen erhoben. Seine Kampfschriften geben hierüber offene Klarheit.

Wo man auch Hasse aufsucht, überall steht er für die deutsche Musik kämpfend ein. Er ist Kämpfer unter dem Zwange der Zeit. Er mußte zum streitenden Kritiker werden. Seine Kritik erschöpft sich aber niemals im bloßen Verneinen. Stets sucht und findet er Wege, die das Bessere zeigen. Seine Kritik ist im tiefsten Wesen Aufbau. Denn wo er ablehnen muß, weist er, wie man zum Guten und Richtigen gelangt. Er ist als Kämpfer und Wissenschaftler und auch als Mensch der geborene Führer und hat sich als solcher in seinem Leben und Schaffen bewährt. Seine mannhaft aufrechte deutsche Art, die sich ohne Rücksicht auf seine Person und Stellung, ohne Rücksicht auf die Menschen, mögen sie sein, was sie wollen, für die deutsche Musik und für den deutschen Geist, für deutsches Wesen und deutsche Seele, für deutsche Vergangenheit und Zukunft in einer kampferfüllten Gegenwart einsetzte, bestimmt ihn nochmals zum Führer im deutschen musikalischen Aufbau. Er begann den Kampf gegen das Undeutsche einsam, er fand dann wenige, die ihm treue Gefolgschaft leisteten. Schließlich mehrte sich die Zahl derer, die seine Bedeutung als Vorkämpfer und Führer erkannten. Heute müßten alle deutschen Musiker und Musikwissenschaftler grundsätzlich hinter ihm stehen. Leider aber ist sein Wirken, seine segensreiche Streitarbeit längst noch nicht allgemein bekannt. Seine Schriften und was in ihnen niedergelegt ist, wurden noch nicht Allgemeingut des deutschen Volkes. Auch an Gegnern fehlt es nicht. Unerschütterlich aber ist unsere Zuversicht, daß Hasse nicht vergeblich um die deutsche Musik ringt, und wir glauben, daß der deutsche Aufbau in der Musik niemals an

seinem Wirken vorübergehen kann. „Es gibt letztlich nur ein einheitliches deutsches musikalisches Niveau, wie es eine einheitliche deutsche Seele und eine einheitliche deutsche Verantwortung für sie gibt", schrieb er und auf diesem einheitlichen Niveau werden sich alle Verantwortungsbewußten treffen müssen. „Es gilt, das deutsche Volk der deutschen Kunst und die deusche Kunst dem deutschen Volke zu gewinnen, zum Heile der deutschen Kunst wie des deutschen Volkes", so bezeichnet Hasse das Ziel, das allem Streben voranleuchtet. „Hingabe von Blut und Leben, voller Einsatz der Persönlichkeit, das muß der Urgrund sein, auf dem die deutsche Musik neu erblüht. Das ist auch das Merkmal der großen deutschen Meister gewesen", spricht er an anderer Stelle aus und charakterisiert, ohne es zu wollen, sich selbst und damit seine Führereignung. Wer Karl Hasse und sein Wirken kennt, weiß, daß er der rechte Führer im musikalischen Aufbau der Gegenwart für eine segensreiche Zukunft wäre.

Neue musiktheoretische Lehrbücher.

Besprochen von Karl Hasse, Tübingen.

Aus der Fülle der in den letzten Jahren erschienenen musiktheoretischen Lehrbücher seien hier einige besprochen, deren Auswahl zum Teil herantretenden Wünschen, zum Teil dem Bedürfnis der Klärung entspricht. Ich bespreche sie nach der Reihenfolge des Erscheinungsjahres. Daß hierbei die beiden Neubearbeitungen älterer Bücher an den Schluß zu stehen kommen, ist auch systematisch günstig. Das trifft auch für die Anfangsstellung des Buches von Erpf zu, das ohne Frage auf einige der besprochenen einen Einfluß ausgeübt hat. Sollte ganz systematisch vorgegangen werden, so müßte bis auf Riemanns Bücher und als Gegenstück auf die Harmonielehre von Schönberg zurückgegangen werden, es müßte überhaupt wiederum ein Buch, statt eines kurzen Aufsatzes, entstehen. Ich hoffe aber, meinen Standpunkt auch in dieser kurzen Form verständlich machen zu können. Verweisen darf ich hierzu auch auf meine früher in dieser Zeitschrift erschienenen Besprechungen von weiteren Theoriebüchern (Karg-Elerts Harmonielehre, Grabners „Der lineare Satz", H. Kellers Generalbaßschule) sowie auf anderwärts erschienene frühere Aufsätze und Besprechungen von mir, die sich auf Musiktheorie beziehen.

Hermann Erpfs „Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) sind 1927 erschienen. Sie sind „dem Andenken meines Lehrers Hugo Riemann" gewidmet. Ob freilich Riemann mit diesem Buch einverstanden gewesen wäre, ist zu bezweifeln. Er selbst hat ja noch Schönbergs Harmonielehre zurückgewiesen, die den ersten deutlichen Einbruch der „neuen" Anschauungsweise bedeutet. Erpf legt besonderen Wert auf die Erkenntnis, daß „die pädagogische Musiktheorie" nur die bestimmte Satztechnik eines bestimmten Stils lehren kann", womit er schon Riemanns Einstellung ablehnt. Erpf will „die satztechnischen Merkmale der Musik der letzten Jahrzehnte" formulieren, deren Abhängigkeit von der Musik der Klassik und Romantik er anerkennt, aber doch im Sinne einer unbedingt zu bejahenden Überwindung und Zersetzung. „Es wird heute kaum noch Musik geschrieben, die nicht von Anfang bis Ende aus ‚Freiheiten' bestände. Also lehre man diejenige Satztechnik, die heute die maßgebende ist." Man erfährt denn auch aus Erpfs Buch, was 1927 „maßgebend" war. Was Erpf nicht darunter rechnet — und er macht besonders auch im „Nachworte" seines Buches, wo er „die Musik in der Gegenwart", die „Musikerziehung" und die „Musikpflege" behandelt, scharfe polemische Ausführungen, die vermuten lassen, daß doch auch damals nicht alle Leute die von Erpf vertretenen Ansichten als „maßgebend" betrachteten, — wird von ihm als böswillig, bequem, reaktionär, „völlig ratlos und unproduktiv", als „wissenschaftliche und pädagogische Hilflosigkeit", jedenfalls als falsch beraten angesehen. So ist Erpfs Buch eine Kampfschrift für das, was er als maßgebend angesehen haben *will*. Nun muß er sich es heute gefallen lassen, daß auch das Jahr 1927 bereits als „historisch" angesehen wird. Da Erpf von seiner Sache überzeugt ist und als kluger Kopf genauere Unterscheidungen zu machen versteht, so hat er selbst keineswegs kri-

tiklos alles übernommen, was damals ihm wegen einer entschiedenen Wendung zum „Neuen" begrüßenswert erschien. Er arbeitet, das muß unbedingt anerkannt werden, selbständig die Tendenzen heraus, die ihm die „neue Musik" in ihren kompositorischen Äußerungen zu zeigen schien und die zu zeigen auch weitgehend in deren Absicht lag. Er glaubt, diese Tendenzen unbedingt bejahen zu müssen, da er mit der „Wirklichkeit" rechnet, ja er fühlt sich berufen, als ihr Bannerträger aufzutreten, wenn er auch am Schlusse sagt, daß er nur ein „technisches Problem unter möglichster Ausschaltung jeder persönlichen Stellungnahme zu der betrachteten Musik rein sachlich behandelt" habe. Der persönlichen Stellungnahme dient dann das bereits erwähnte „Nachwort". So könnten sich die Widersprüche, die in diesem Nachworte sich finden, daraus erklären lassen, daß er im Grunde seines Herzens gar nicht so bejahend zu vielen Erscheinungen der „neuen Musik" steht, als aus jener „objektiven" Darstellung ihrer Tendenzen zunächst hervorzugehen scheint. Aber allzu deutlich steht immer wieder das Bekenntnis zur „Wirklichkeit" im Vordergrunde, die für Erpf eben jene „neue Musik" darstellt. Und die Widersprüche, die das ganze Buch durchziehen, konnten schon deshalb nicht ausbleiben, weil Erpf bei allem aufgewandten Scharfsinn die Grundprobleme jeder Musikbetrachtung einfach nicht sehen will, so oft er auch, besonders im „Nachwort", hart an ihnen vorbeistreift. Er hat sich mit Haut und Haaren „dem Neuen" verschrieben und scheut deshalb auch vor Ungereimtheiten nicht zurück. Mersmanns „Musikaesthetik", ja sogar Jödes „Organik" sind ihm Offenbarungen, in Kurths Büchern sieht er eine „neue Schau des Kunstwerks", da Kurth „als Erster das lebendige Kunstwerk zum Ausgang seiner Betrachtung machte". Die „heute im Großen noch übliche Methode der musikalischen Analyse" soll nach Erpfs Meinung „durch eine triefend-sentimentale Zurschaustellung angeblicher ‚Gefühle' die Unzulänglichkeit zur Erfassung technisch-musikalischer Struktur" gar zu häufig verdecken, die in „jenem Herantragen hölzerner, konstruierter Begriffe" liegt. „Beethoven hat aber g u t e M u s i k, keine schlechten lyrischen Gedichte geschrieben." Was ist nun „hölzern" oder „konstruiert", die „Organik" oder die „lyrischen Gedichte"? Und wer hat denn gesagt, daß Beethovens Musik s ch l e ch t e Poesie sei? Jedenfalls liegt hier ein Durcheinanderwerfen von schlechter, „triefender" Inhaltserklärung und unzulänglicher Formanalyse vor, wobei j e d e Inhaltserklärung als schlecht und jede „bisherige" Formanalyse als unzulänglich betrachtet wird. Denn Erpf beschränkt sich nicht darauf, die Strukturbetrachtung a b z u s o n d e r n von aller „inhaltlichen". Müssen wir anderen nach wie vor den W e r t eines Musikstückes in dem sehen, was es d u r ch die Form übermittelt, so sucht Erpf, der „neuen Musik" zuliebe, nach einem „rein aesthetischen" Wert, wenngleich auch er dann doch das „Ausdruckhafte" wenigstens erwähnt. Wie dialektisch er auch hier vorzugehen sich gezwungen sieht, das mögen die Schlußsätze des Hauptteils seines Buches zeigen: „Schon innerhalb des rein Musikalisch-Technischen, noch ohne Berücksichtigung des Ausdruckhaften läßt sich aus diesem Gesichtspunkte eine Art W e r t k r i t e r i u m zum Vergleich musikalischer Werke gewinnen. Je größer der Reichtum an inneren Strukturbeziehungen (natürlich nicht nur der Klänge, sondern auch aller anderen gestaltenden Kräfte) im Verhältnis zum äußeren technischen Aufwand und bei gleicher Kraft des Zusammenschlusses zur Einheit und der Abgrenzung gegen außen, desto reicher, desto wertvoller ist das Kunstwerk in Bezug auf seine technische Erscheinungsform. Hier eröffnet sich ein Weg in die rein aesthetische Betrachtungsweise und schließt die Darstellung, die der technischen Faktur des musikalischen Kunstwerks gewidmet war." Hier wird aber auch klar, auf welchen hoffnungslosen Weg sich Erpf begeben hat, als er den rein aesthetischen Wert zu erweisen unternahm.

Die „Analyse ausgewählter Musikbeispiele", die noch folgt, bringt eine Mozartsche und 13 Beethovensche Stellen, dazu 2 von Schubert, eine von Chopin, 3 von Liszt, 9 von Wagner, 6 von Bruckner, eine von Reger, dann 7 von Mahler, 2 von Debussy, 11 von Schönberg, je eine von Strawinsky und R. Stephan, 2 von Milhaud und 8 von Hindemith. Hierbei rächt es sich, daß Erpf, um die „deskriptive Aufnahme des Sachbestandes" besorgt, weder den bleibenden Gesetzmäßigkeiten — denen er aus dem Wege geht —, noch der

elementaren Forderung jeder Analyse, das Komplizierte aufs Einfache zurückzuführen — was er für überlebt hält, — gerecht wird, sondern nur die von ihm als „zweckmäßig" befundene Aufstellung zu erhärten sucht, eine Methode, die er bei anderen verdammt. Zwar schließt er sich zunächst an Riemanns Funktionslehre an, leider unter Veränderung von dessen Bezeichnungen, die mir unnötig und erschwerend, also nicht „zweckmäßig" erscheint. Aber verführt durch die Forderungen der „Neuen", von denen er die reinen Konstruktivisten zwar als solche kritisiert, ohne sich aber ganz ihrem Einflusse zu entziehen (z. B. Haba, Hauer etc. — er rechnet sie zu den „wirkenden Kräften der Gegenwart"), sucht er allen Zusammenklängen möglichst Eigenrechte einzuräumen, — selbst auf die Gefahr hin, bei den Freunden des „linearen", „horizontalen" Hörens anzustoßen, weshalb er sowohl die chromatischen Ableitungen (Alterationen) wie auch die „harmoniefremden Töne" nur in den offensichtlichsten Fällen anerkennt. Ihm ist es lieber, von „Doppelleittonklang" und „Leittonspaltung" zu reden. An sich könnte das, wie so vieles in dem Buche, ein Streit um Worte sein, aber gerade bei den Musikbeispielen erweist es sich, wieviel einfacher, klarer und zweckmäßiger die „übliche" (etwa Riemannsche) Analyse in vielen Fällen ist, gerade auch für die berühmten alterierten Akkorde in Schuberts- h-moll-Symphonie und in Wagners „Tristan". Um nur eins zu betrachten: Am Anfang des Mittelsatzes von Beethovens Waldsteinsonate op. 53, den Erpf als Musikbeispiel Nr. 9 auf S. 128 analysiert, findet er die Unmöglichkeit, den zweiten Klang auf den ersten unmittelbar zu beziehen. Das zum F-dur-Akkord hinzutretende *dis* will er ja nicht als erhöhtes *d*, das *f* im Basse noch weniger als vertieftes *fis* anerkennen, mit der einigermaßen bedenklichen Begründung: „Das *fis* hat überhaupt keine Daseinsberechtigung an dieser Stelle, kann also auch nicht als eigentlicher Normalton zugrunde liegen." So muß er einen ihm offenbar „berechtigter" erscheinenden Klang *a—c—e* annehmen, bei dem ein oberes *e* durch seinen Leitton *dis*, ein unteres durch seinen Leitton *f* vertreten wird. Daß die Feinheit dieser Akkordwendung gerade in der nachträglichen Umdeutungsnotwendigkeit des F-dur-Akkordes zu einer Dominante für den folgenden E-dur-Akkord liegt, will er nicht sehen oder nicht anerkennen. Zur Begründung seiner Erklärung sagt Erpf: „Damit ist die komplizierte Funktion des E-dur" (er wird von Erpf als „rückbezügliche Klammerdominant", d. h. Zwischen- oder nach Riemann Wechseldominante, erklärt, um ja keine „Modulation" aufkommen zu lassen) „in der Tonart F-dur, die der Stelle kaum entpricht, der Haltung des mittleren Beethoven auch nicht angemessen ist, vermieden." So erklärt er auch bei der Analyse einer Stelle aus der Missa solemnis (diese „schematische" Wiedergabe ist hier und besonders im nächsten Beispiel nicht günstig), daß in diesem Werke „die höheren Dreiklangsverwandtschaften noch nicht technisches Mittel des Satzes geworden sind." Dies aus „historischer" Einstellung, nach der, wie Erpf (S. 111) grundsätzlich ausführt, „an Stelle der Vorstellung einer Naturgesetzlichkeit klanglichen Zusammenhangs, die, erfüllt oder nicht erfüllt, als solche unantastbar zu denken wäre, die Vorstellung einer historisch zu bestimmter Zeit gegebenen, beschreibbaren Stileigentümlichkeit tritt, die als solche in der Zeit sich entwickelt, verfällt und schließlich durch neue Gegebenheiten ersetzt wird." Als wollte er das Z e r s e t z e n d e einer solchen Anschauungsweise, an der die geradezu verheerenden Folgen mißverstandener und halbrichtiger historischer Erkenntnisse deutlich werden, wie sie in der Nachkriegszeit und noch bis auf den heutigen Tag mit so viel Überredungskunst propagiert werden, nur recht als das Erstrebenswerte herausstellen, zieht er denn auch die Folgerungen daraus, indem er feststellt, daß „unsere ‚modernen' Ohren leider ziemlich abgestumpft" sind gegen gewisse Feinheiten der Beethovenschen Schreibart. Daß er „leider" sagt, ist allerdings ein Widerspruch gegen seine sonstige Anschauungsweise. Diese erfordert es, in ihrer Konsequenz, wohl festzustellen, daß wir „durch stärkere Klangreize abgestumpft sind", aber auch, dies als unabänderlich und der Notwendigkeit der Entwicklung entsprechend zu empfinden und bereit zu sein, diesen Weg ins vollständige Zersetzen des Struktiven durch seine immer weiter gehende Zerfaserung und Negierung zur Ablösung durch die „funktionslosen" Klänge bis zum Ende mitzugehen, wobei schließlich wohl auch noch die bloßen „Farbwerte" der Klänge zugrunde gehen müssen. „Wie schnell der Klangreiz verblaßt", ist

Erpf selbst klar, auch wie unrecht es ist, Musiker nur zum „Hervorbringen des rechten Tons zur rechten Zeit" zu verwenden. Überhaupt empfindet er im Unterbewußtsein die Gefahren des „Neuen" ganz deutlich, da er ja im Grunde seines Herzens ein idealistischer deutscher Mensch ist, dessen Pflichtbewußtsein nur den falschen Weg gegangen ist, wie es vielfach gerade „echt deutsch" ist, das Fremde, Zersetzende mit irregeleiteter Wissenschaftlichkeit zu begründen und ihm gerecht zu werden, und wenn dazu eine noch so gequälte Dialektik die Stimme des Blutes übertäuben muß. Schönberg, Strawinsky, Milhaud gerecht zu werden auf Kosten des deutschen Fühlens und der höheren Ziele des deutschen Wesens, war leider bis vor kurzem noch geradezu wissenschaftliche Pflicht. (Das Sonderproblem, das mit dem Namen Hindemith verknüpft ist, anzuschneiden, würde hier zu weit führen.) So war es auch 1920 nach Erpfs Ansicht Pflicht der Komponisten, um der damals „maßgebenden" „Stileigentümlichkeiten des zu lehrenden Satzes" willen, „Terz- und Sextparallelen zu vermeiden und an ihrer Stelle die Quart-, Quint-, Sept- und Tritonusparallelen vorzuziehen", — wenn das doch Pflicht der „Satztechnik" damals war! Aus dem schlechten Gewissen heraus, Derartiges gelehrt zu haben, so könnte man vermuten, gibt dann Erpf im „Nachwort" eine Kulturkritik, die manche richtige Einsicht durchschimmern läßt, daneben aber Behauptungen aufstellt, die in dieser Verallgemeinerung vielfach unbewiesen, übertrieben oder unrichtig erscheinen. Auch hier findet Erpf nicht zu einer Grundeinstellung, die zu tieferer Erkenntnis und damit zu wirklich gesunden Forderungen kommen läßt. Aufschlußreich ist hier besonders die Gleichzeitigkeit der Forderungen einer verstärkten Anerkennung der Donaueschinger Bestrebungen und der Jugendmusikbewegung sowie einer verstärkten Ablehnung des Konzertwesens und der „Virtuosität", woneben aber von ihm die Seltenheit der qualitativen „Spitzenleistungen" hervorgehoben wird und die Leistungen der „Provinzchöre" bemängelt werden. „Der Name Beethoven zieht keinen Menschen ins Konzert" — kann das Bedauern über diese nicht einmal ganz zutreffende Tatsache hier wirklich echt sein? Und ist es nicht manchmal eine ganz gesunde Einstellung, wenn das Publikum nach einer „Bürgschaft" für die Echtheit und Lebendigkeit des vorzuführenden Beethoven verlangt? Aus seiner „historischen" Einstellung heraus ist es an sich nicht unlogisch, wenn Erpf die verstärkte Pflege „alter Musik" zur „Erweiterung des Gesichtskreises" fordert. Hier scheint aber, in Verbindung mit der „Jugendmusikbewegung" vorbachische Musik gemeint zu sein. Von Bach ist im ganzen Buch lediglich erwähnt, daß er „unserm Musikbewußtsein im 19. Jahrhundert erschlossen worden ist", daß in der Schlußformel seiner Choralsätze der Leitton frei behandelt wird (dieses Abspringen des Leittons wird zum Beweise dafür angeführt, daß Leittöne nicht Leittöne, sondern „echte Vertretungen bestimmter Akkordtöne" sind nach dem Rezept: „Dieser Weg ist kein Weg", — wer es aber dennoch tut?...) und daß die pädagogische Musiktheorie immer neben andern Epochen die „Epoche Bach" als „einen bestimmten historischen Stil" zu lehren suchen müsse. Sucht man in Erpfs „Nachwort" nach einem einheitlichen Zielgedanken, so könnte man durch alle kaum zu vereinbarenden Widersprüche hindurch vielleicht ihn darin finden, daß bei aller Betonung der Verantwortlichkeit des Individuums, die aber nicht dem Volke, sondern der Kunst gegenüber gedacht scheint, die Zweck- und die Unterhaltungsmusik mehr zu ihrem Rechte kommen soll. (Aber: „Die Musikpflege gewinnt aus einer weitsichtig orientierten Musikerziehung und dient dem Musikschaffen.") Die „Bekenntnismusik" wird hierbei damit getröstet, daß sie auf weiten Gebieten der „Gebrauchs- und Zweckmusik" auch ihre Möglichkeiten findet: „in erster Linie religiöse Musik, für die allerdings heute ein unmittelbares Bedürfnis nicht besteht und erst wieder erwachen müßte". (Hier wird man unwillkürlich daran erinnert, daß die von der „Jugendmusikbewegung" beeinflußten Kreise der evangelischen Kirchenmusik die persönliche Religiosität aus liturgisch-kirchlichen Gründen zu Gunsten „objektiver" Musik aus ihrer Musikübung verbannt wissen möchte!) Man wird aber auch beim besten Willen, den einheitlichen Zusammenhang der Gedankengänge herauszufinden, immer wieder aus der Bahn geworfen. Der „zweckfreien Kunstmusik" wird es von Erpf erlaubt, „in ihrer Eigenart und Abgrenzung" bestehen zu bleiben, sie „mag" sogar „dem individuellen Ausdruck gewidmet sein, soweit es nicht auf ihn

zugunsten ‚tönend bewegter Form' verzichtet". Sie nimmt aber „artistische Gesichtspunkte für sich in Anspruch". „Wir uniformieren heute das Musizieren, indem wir es einseitig unter die Gesichtspunkte des Artistischen, des Klangreizes und der individuellen Expressivität stellen." Gerade das befürwortet doch Erpf an anderen Stellen, besonders das Artistische! Und gegen dieses haben sich doch alle die gewendet, die Erpf beschuldigt, „dem Neuen" nicht gerecht zu werden. Oder lehnt er am Ende selbst dieses „Neue" doch ab? War es nur Gedankensportübung, seine Existenz mit einem theoretischen System untermauern zu helfen? Sicher ist jedenfalls, daß Erpf in seinem Bemühen, ein „rein ästhetisches" Wertsystem zu finden, den gerade eben noch herrschenden Gewalten des Jahres 1927 seinen Tribut bezahlt hat. So brauchte uns sein Buch heute nicht mehr zu interessieren. Aber nicht nur, weil es einen weitgehenden Einfluß ausgeübt hat, sondern auch deshalb, weil die darin entwickelten Gedankengänge heute, nach kurzem Zurückweichen vor dem schneller, als er auf diesem Gebiete sich wirklich durchsetzen kann, erwarteten Umschwung im Frühjahr 1933, sich nochmals breit und herrschend zu machen versuchen, gestützt auf eine leichte Umbiegung der Vorzeichen und im Hinblick auf rein organisatorische Gleichschaltungen. Dem deutschen Volke nochmals seine großen Meister als Artisten, die nur einen kleinen Kreis angehen, hinzustellen, oder gar als Vielschreiber, wie es von Erpf mit Reger geschieht, der überdies „mit Absicht unnötige Versetzungszeichen geschrieben" hat (hätte Erpf doch dem Sinne dieser Zeichen besser nachgespürt!), das kann heute aber nicht mehr durch ihre Gleichschaltung mit Schönberg oder Strawinsky oder Milhaud geschehen! Nicht gilt es heute, die historischen Epochen in ihrer „satztechnischen" Verschiedenheit als unsern Ohren in verschiedener Weise zugänglich nachzuweisen, sondern der geistigen Einstellung des deutschen Menschen, auch gerade in Bezug auf ewige und einfache Naturgesetze, zum Durchbruch zu verhelfen. Dann kann auch nicht mehr die temperierte Stimmung in ihrer Rolle so mißverstanden werden, daß das Ohr des Musikhörers mit ihr systematisch vergewaltigt oder abgestumpft wird und weder Diatonik noch Chromatik noch vollends Enharmonik als solche noch aufgefaßt werden kann. Das große Geheimnis, daß das Vertrauen auf jene Gesetze die Möglichkeit schafft, der deutschen Seele durch die Kunst der Musik zum Ausdruck zu verhelfen, stand allerdings im Jahre 1927 noch nicht im Vordergrunde der Erörterungen. Die Erörterungen werden es auch heute nicht des rationell Unfaßbaren entkleiden. Aber verleugnet werden kann seine grundlegende Bedeutung heute nicht mehr so leicht, so sehr auch heute noch die Hüter des Vergangenen, das sind die Hüter des im Jahre 1927 noch „Maßgeblichen", sich bemühen, dem Volke dieses ihm eigenste Heiligtum verschlossen zu halten. Erpf hat immerhin in seinem „Nachworte" Wege gesucht, die aus diesem Kreise herausführen, wenn auch in einer falschen Richtung. Dem allerletzten Satz seines Buches kann sogar, wenn unter dem „Ziel" und auch unter dem „Ganzen" ein etwas anderes verstanden wird, als Erpf damit 1927 meinte, unbedingt zugestimmt werden: „Wir sind weit vom Ziel; der Weg geht durch das Verantwortungsgefühl des Einzelnen gegenüber dem Ganzen". —

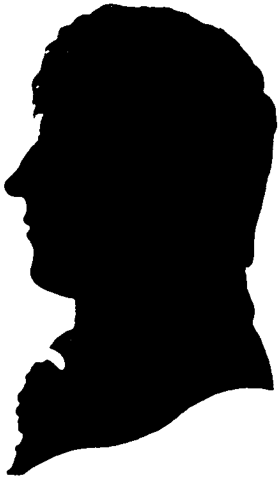
Weitere Theoriebücher werden in Fortsetzung dieses Aufsatzes in der nächsten Nummer dieser Zeitschrift zur Besprechung kommen. Die verhältnismäßige Ausführlichkeit, mit der Erpfs Buch behandelt wurde, wird nicht in allen Fällen zur Anwendung zu kommen brauchen, da nun manches Grundsätzliche schon ausgesprochen ist, was immer wieder geltend zu machen ist. Um kurze, waschzettelartige Empfehlungen soll es sich aber wegen der gegenwärtigen Wichtigkeit, gerade auch der Entwicklung der musiktheoretischen Probleme auf den Grund zu kommen, keinesfalls handeln. Fortsetzung folgt.

*

Karl Hasse in seinem „Ludwig van Beethoven":

„Die Schönheit des Klanges, die Beethoven am Durdreiklang und an den einfachen Naturklangverbindungen auszukosten nicht müde wird, ist ihm ein wichtiges Mittel der Heraufführung in die höheren Gefilde der makellosen Lauterkeit, Klarheit und Wahrheit."

1. Dorette Spohr
(um 1810)



2. Ludwig Spohr
(um 1810)

3. Ludwig Spohr
(nach einem Schattenriß von Frl. Krummacher 1856)

4. Ludwig Spohr
(Daguerreotypie)

Unbekannte Bildnisse Ludwig und Dorette Spohrs
aus dem Besitz von W. Wittrich, Dresden

Zu dem Aufsatz von Fölker Göthel „Bildnisse Ludwig und Dorette Spohrs"

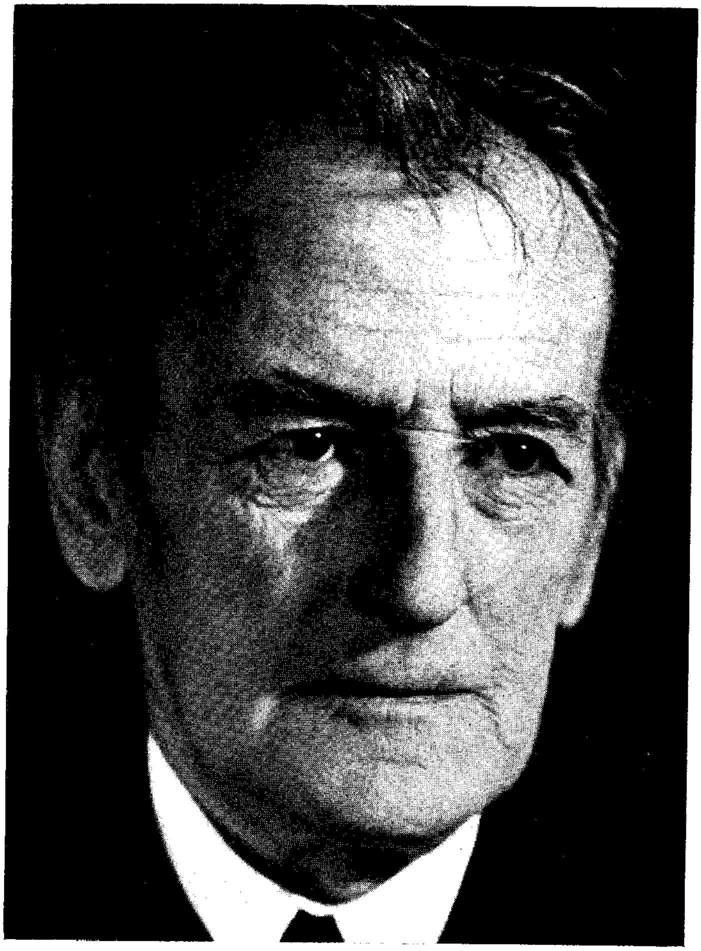
5. Ludwig Spohr
(Nach einer Zeichnung von Joseph Kriehuber)

6. Ludwig Spohr
(Nach einer Zeichnung von F. Rande.)

7. Dorette Spohr

Bildnisse Ludwig und Dorette Spohrs

Zu dem gleichnamigen Aufsatz von Fölker Göthel



Karl Muck

Geb. 22. Okt. 1859

Gottfried van Swieten

Kupferstich von J. E. Mansfeld nach J. C. de Lakner

Geb. 1734, gest. 29. März 1803

Karl Muck.

Ein Geburtstagsblatt.

Von Ferdinand Pfohl, Hamburg.

„Leicht und angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht ...“ Das schöne Wort aus Lessings Hamburgischer Dramaturgie, das über ein Jahrhundert hinweg in unsere Zeit hinüberklingt, — genau so wahr und darum genau so gültig wie damals, als es geschrieben wurde — unterscheidet „Gelingen“ und „Machen“; das heißt doch wohl: daß im Unterschied von Zufall und zielbewußtem Können, von Glück und Verdienst, von Versuch und Meisterschaft der wahre Künstler zu erkennen ist, und belehrt uns, daß eine Aufgabe nur „leicht und angenehm“ sein kann, diesem Vollkommenen nachzuforschen, diesem in sinnvoll gezügelter Kraft Gefesteten nachzuspüren. Leicht und angenehm auch für uns, wenn wir den Ausspruch Lessings auf Karl Muck anwenden: eine der seltenen Musikererscheinungen, in denen die große Tradition der klassischen Dirigierkunst als eines niemals übertroffenen orchestralen Darstellungsstils, als vollkommenes musikalisches Aufführungsideal in ihrem Höchstmaß hineinragt in eine Gegenwart, die umso sicherer Sinn, Bedeutung und Wert musikalischer Geistigkeit erfassen wird, je weiter sie von den leeren Schlagworten der Zeit, von musikalischem Unfug und Kehricht, von Unsauberkeiten, von übersteigerten und überschätzten Verfallserscheinungen abrückt, je kräftiger sie ideomotorischen Partiturgauklern gesundes Mißtrauen entgegenstellt, auf der Hut bleibt vor Aktuellem, vor Frechheit und Impotenz; insbesondere aber sich bekreuzigt vor unbewiesener „Neuer Sachlichkeit“, vor ihren Lobrednern und den Aestheten aller häßlichen, peinlichen und talentlosen Musik. ...

Es gehört von Anbeginn seiner musikalischen Laufbahn zu den Kennzeichen Karl Mucks und seiner Künstlerpersönlichkeit, daß er niemals dem Ehrgeiz fröhnte, unter den Modeberühmtheiten, unter den „Sensationen“ des Konzertsaals oder der Oper zu glänzen; niemals Partiturtänzer, geschweige Partiturgaukler, niemals Lügenprophet verbogener und verlogener Talmikunst sein konnte. Aus der Tiefe des 19. Jahrhunderts kam er her, eine scharf umrissene Persönlichkeit, die von der gesamten Kultur dieses Jahrhunderts, von ihrer Gesamtbildung, ihrem Geist in der schlackenlosen Verschmelzung von Klassik und Romantik gesättigt war. Von Anfang an war dieser innerlich freie, männlich-stolze, auch im Formenzwang des Hofdienstes dem Eigenrecht der Persönlichkeit streng verpflichtete Künstler unbedingte Wahrhaftigkeit als Mensch und Musiker; zum Unterschied von den vielen Trügerischen, die zumeist als Menschen lügen, mögen sie als Musiker immerhin wahr sein. Ihm, als Musiker, wurde das Wesen jener alten Sachlichkeit zur zweiten Natur, die das Verhältnis des echt geborenen Künstlers, des wertvollen Menschen überhaupt, zum Werk, zum Leben in allen seinen Erscheinungen bestimmt. Diese herrliche Sachlichkeit wird Kanon seines Lebens, bleibt ihm oberster Leitsatz, in allen Einzelzügen und Regungen seiner Darstellungskunst ausgedrückt. Ein Bekenner der Wahrheit wie Karl Muck, herbe Männlichkeit, eine stolz in sich geschlossene Natur wie die seine, kann niemals abgleiten in die Nachfolge jenes schillernden Pultvirtuosentums, in dem sich die „männliche Primadonna“ emporspreizt, Kastrateneitelkeit in seltsamer Umkehrung des Maskulinen zum Femininen fortwuchert. Ein aristokratischer Musiker, dessen Kunst ebenso klar und charaktervoll vor uns steht, wie das von markanten Linien geformte Antlitz des Künstlers selbst. Alle Musik schaut Muck als Objekt an und bekennt mit Nietzsche: „in vino veritas!“ Die Wahrheit und ihre Verkündigung bedeutet ihm mehr als Wein; und Musik als Wahrheitsausdruck wird ihm ein tiefer Weisheits- und Zaubertrank, ein geistiger Rausch ohne alkoholische Berauschtheit, höchstes Glück im Unaussprechlichen um die Geheimnisse des Lebens. Wenn dunkles Glas das Licht verschluckt, so muß die künstlerische Persönlichkeit des Dirigenten durchsichtig bleiben wie edler Kristall, wasserklar und dennoch fähig, die starken Farbenspiele des Kunstwerkes auch als farbigen Abglanz des Lebens an der Musik erfühlbar und verständlich zu machen. Wohl besitzt Muck koloristische Feinfühligkeit für die starken und zarten Farbenreize der instrumentalen Musik, jene Eigenschaft, die auch alles Dynamische des Vortrags vor polaren Übertreibungen zum Bruta-

len, zum Weibisch-Sentimentalen hin behütet, Lärm und Säuseln ausschaltet; aber das Wesentliche seiner Darstellungskunst ruht auf der motivischen Plastik des Vortrags: Linie und Zeichnung sind ihm heiliges Gesetz. Geist ist ihm mehr als Blut. Und die Ausgewogenheit von Ausdruck und Wesen, von Inhalt und Form gab seinen schöpferischen Leistungen das Gleichgewicht edelster Klassik.

Einer der Auserwählten, aus der gleichen Wurzel hervorgewachsen wie Hans von Bülow, wie dieser am klassischen Ideal gebildet, war Muck durch die hohe Schule der Oper gegangen, gereift an der beispiellos großen Symphonik der Wagnerschen Kunst, den größten Aufgaben, deren restlose Erfüllung die neue Epoche moderner Hochromantik vom darstellenden Musiker, von seinem Gehirn, wie von seinem Herzen forderte; von willigster elastischer Begabung, von ungehemmter Einfühlsamkeit und schöpferischer Gestaltungskraft. Dieser Karl Muck war als Beethoven-Verkünder ein reingezüchteter aristokratischer Dirigententyp von besonderem Eigenglanz; nach Weltanschauung, Bildung und Gesinnung berufener Träger eines typisch klassischen Dirigentenideals. Noch eine andere Eigenschaft verband den jungen Musiker mit dem Altmeister Bülow: das war jene innere und äußere Ruhe, jene natürliche Ungezwungenheit seiner Dirigierbegabung, jene Überlegenheit über Technik und Werk, die man einfach als „die Objektivität" bezeichnen darf: unbedingte Treue im Erfassen des genauesten Partiturbildes in Zeichnung und Form, in allen seinen feinsten Verästelungen; kurz gesagt: als sachliche Einstellung eines künstlerischen Gestaltungswillens von höchster Besonnenheit, ordnender Logik und weisem Maßhalten. Aber wenn Bülow mit fühlbarem Einschlag von pädagogischer Begabung, von erzieherischer Absicht wirkte, vielleicht sogar einen drastischen Demonstrationszweck erstrebte, Bildung, Belehrung und Aufklärung diente, so dirigierte Muck, wenn man so sagen darf, als Philosoph, der, erhaben über das elementare fortreißende Ungestüm aller heftigen Erdenleidenschaften, diese zu mildern, abzudämpfen im Sinn des Schönen und die Bedeutung eines Lebensbildes in allem musikalischen Geschehen uns menschlich nahe zu bringen wußte. So wählte Muck denn auch mit Vorliebe Tempi, die bei weitem gemäßigter waren, als man sie wohl sonst gewohnt war. Ein Tranquillozug der Musikpsyche Mucks konnte nicht übersehen werden. Also doch Persönlichkeit? Selbstverständlich. Denn Unpersönlichkeit würde geistlose Mechanik bedeuten. Indessen hat Muck niemals diese seine Persönlichkeit aufdringlich in den Vordergrund gerückt; nicht einmal dort, wo er, wie im Konzertsaal, Mittelpunkt aller Augen war, auf der Orchesterbühne sichtbar stand; immer war er der durchsichtige Kristall, durch den wir, die Empfangenden, in die seelische Tiefe des Kunstwerkes schauten. Immer war er Diener am Werk, Priester am Altar der Musik, Prophet im Geist der Musik.

Woher kam dieser erstaunliche Kapellmeister Karl Muck? Herkunft und Entwicklung, Wachsen und Schicksal dieses Künstlers gehorchen einer klaren Ordnung. Als Sohn eines Bayerischen Ministerialrates, Dr. Josef Muck, am 22. Oktober 1859 zu Darmstadt geboren, sorgfältig behütet und betreut, zum Jüngling herangewachsen, folgte Muck einem inneren Zug zu den antiken Sprachen hin; zunächst studierte er in Heidelberg klassische Philologie. Seine Klavierstudien leiteten Hans von Bülow, der große Musikerzieher des deutschen Volkes, und Anton Rubinstein, der titanische Pianist jenes Zeitalters. Als er dann seine Studien in Leipzig fortsetzte und sie dort auf der Universität abschloß mit einer Promotion zum Doktor der Philosophie, vollzog sich an ihm in der gleichsam elektrisch geladenen Musikatmosphäre Leipzigs ein Wandel, der gebieterisch zur Musik hindrängte, künstlerischen Instinkt zu bewußtem Wollen aufhellte. Seinem klaviertechnischen Bildungsgang am Königlichen Konservatorium der Musik entwachsen, wo sein Klavierspiel die letzte Politur durch Karl Reinecke empfing, wagte er den kühnen Sprung in das lebendige Musikleben der alten Musikstadt und konnte 1880 als Pianist im Leipziger Gewandhaus seinen ersten starken Erfolg mit dem Vortrag des wirkungssicheren B-moll-Konzertes Xaver Scharwenkas erringen. Aber schon am Anfang seiner Laufbahn gelangte er an den Herakleischen Kreuzweg. Die angenehme Bahn des berufenen Pianisten, vor dem sich lockend ein reiches Erntefeld ausbreitete, war der Hochbegabte bisher gegangen. Aber von dieser schnurgeraden via triumphalis zweigte ein Weg ab, der zu einem anderen Ziel hinleitet: zum Amt des

Theaterkapellmeisters. Es kennzeichnet den unbeugsamen Willen und das klare Verständnis für die eigene Natur, daß Karl Muck bereits in jungen Jahren, wahrscheinlich ohne schweren inneren Kampf, die Laufbahn des Pianisten aufzugeben entschlossen sein konnte, nachdem er soeben im Leipziger Gewandhaus das Blut des Erfolges gekostet hatte; daß er ohne Zaudern, ohne schwere Bedenklichkeit der inneren Stimme folgte, die ihn als würdige, mehr noch als die ihm vorherbestimmte Lebensaufgabe fruchtbaren Wirkens im Dienst der Oper das Amt des Operndirigenten als Berufsziel erkennen ließ.

Seine Lebensreise führte den im Werden begriffenen Kapellmeister zuerst nach Zürich, wo er als Chordirigent in bescheidener Stellung tätig war. Das war der Anfang: 1880/81. Ein Jahr später taucht er in Salzburg auf, wo er als Operettendirigent die Leichtigkeit des Handwerks gewinnt und den italienischen Aufführungen einer damals noch üblichen „Opernstagione" Steigerung und wachsende Sicherheit seiner manuellen Dirigierfähigkeit zu danken hat. In Brünn lernt er 1883/84 das erste elektrisch beleuchtete Theater Europas und somit ganz neue Bühnenwirkungen kennen. Die beiden nächsten Jahre, 1884/86 verbringt er in Graz. Insbesondere hier, der österreichischen Pensionopolis, fühlte er sich wohl und diese schöne Stadt war es, der er seine treue Lebensgefährtin zu danken hatte. Von großer Bedeutung wurde es, daß der junge Theaterkapellmeister die Aufmerksamkeit eines scharfsichtigen Theaterpraktikers, einer Impressariopersönlichkeit von Unternehmergeist erregte: dieser Eine war Angelo Neumann, der 1886 Karl Muck an das Deutsche Landestheater nach Prag rief, wo dem gefeierten Dirigenten insbesondere die akademische Jugend der beiden deutschen Hochschulen Prags begeistert Gefolgschaft leistete. Als dann Karl Muck die Nibelungenaufführungen leitete, die Angelo Neumann in Moskau und Petersburg veranstaltete, durch sie zu weit ausgebreitetem Ruhm gelangte, vollzog sich unaufhaltsam sein Aufstieg zur höchsten Stellung, die Deutschland zu jener Zeit an Dirigenten zu vergeben hatte. Nach dem Zwischenspiel einer Sommerstagione 1891 im Lessingtheater zu Berlin wurde Dr. Muck 1892 als Königlicher Kapellmeister an die Berliner Hofoper berufen; mit dem höchsten Gehalt angestellt, das eine noch bescheidene Zeit einem preußischen Hofkapellmeister gewährte: mit der erklecklichen Summe von 3000 Talern. Es war ein Glücksfall für die Berliner Hofoper, sich den glänzenden Künstler, einen Dirigenten ersten Ranges, gesichert zu haben: denn ein gerissener Theaterpraktiker, der großzügige Hofrat Pollini in Hamburg, hatte bereits Karl Muck in seinem Netz gefangen, ihn für das Hamburger Stadttheater verpflichtet. Pollini, ehrgeizig und eitel, wie es sich für einen echten Impressario gehört, verstand sich dazu, Karl Muck der Berliner Hofoper gegen einen preußischen Orden, vermutlich den „Roten Adler", zu verschachern.

Karl Muck, zum Königl. Preußischen Generalmusikdirektor ernannt, durfte mit berechtigtem Stolz auf Spontini, Meyerbeer und Mendelssohn als die berühmten Vorgänger und Träger eines Titels zurückblicken, der damals ebenso sparsam verliehen wurde, als er heute epidemisch über Deutschland hinwuchert, in solcher Alltäglichkeit, daß ihn der Musikantenwitz als „jüdischen Vornamen" bezeichnet hat. Der nun gewaltig erweiterte Wirkungskreis Mucks umspannte nicht nur die glänzenden Symphonie-Konzerte der königlichen Kapelle, eines gesellschaftlichen Ereignisses ersten Ranges, nicht nur die zu großem Ansehen gelangten „Schlesischen Musikfeste", sondern auch die deutschen Opernaufführungen im Londoner Convent-Garden 1903/04, wie nicht minder die Konzerte der wundervollen Wiener Philharmoniker 1905/06. Er gehört zu den begehrtesten und berümtesten Dirigenten der Zeit: Paris, Brüssel, Madrid, Kopenhagen überschütten diesen in seiner Art einmaligen Meister mit Einladungen und, so oft er ihnen folgt, mit höchsten Ehren. Vor langen Jahren, 1893, war Karl Muck zum ersten Mal im Hamburgischen Konzertsaal vorübergehend als frappant neue Erscheinung aufgetaucht. Er kam; anstelle des von schweren Leiden hoffnungslos befallenen Großmeisters Hans von Bülow leitete er eines der zu den tiefsten Erlebnissen des europäischen Konzertsaals gehörenden klassischen Orchesterkonzerte, die in der ganzen Welt einfach „Bülowkonzerte" genannt wurden. Karl Muck kam, siegte und ging wieder: seine Bahn war ihm vorgezeichnet. Über Europa weit hinausgeflammt, führte sein Dirigentenruhm Muck in den Win-

tern 1906/07 und 1907/08 in die Vereinigten Staaten: nach Boston, wo er in überragender Stellung durch seine klassischen Leistungen als Symphoniedirigent das Andenken an die Meisterstücke fast überflügelte, die lange vor ihm am gleichen Ort, mit dem gleichen Orchester, einem der besten der Welt, im gleichen Amt Arthur Nikisch, in seiner hinreißenden Art gewirkt hatte. Nach Boston kehrte Karl Muck 1912 zurück, nachdem er sich endgültig von seinen Berliner Verpflichtungen gelöst hatte. Der Weltkrieg, der grauenvollste aller Kriege, brachte auch ihm Schweres zu anderem, das ihm sein Menschenschicksal auferlegte. Hinter dem Stacheldraht, von Familie und Haus, von der Musik, vom Leben, vom, jenen Künstlern seines Ranges unentbehrlichen Zuströmen lebendigen Geistes schmerzlich getrennt, verbrachte er eine bittere Zeit. Aber er blieb der rassestolze Deutsche, der es verschmäht hatte, dem Beispiel von Überläufern, oder auch nur jener der im Ausland angewurzelten Pseudodeutschen zur zweiten Natur gewordenen Mimikry zu folgen, trügerisch die Schutzfarbe der Umwelt anzunehmen, das Beispiel nachzuahmen, angestammtes Wesen, von den Ahnen her Ererbtes zu verleugnen, Amerikanern einen Amerikaner, Engländern einen Engländer vorzutäuschen, Ihm, dem Stammbewußten, konnte nichts ferner liegen als würdelose Entfernung oder gar verächtlicher Abfall von seinem Volk; endlich: Untreue gegen sich selbst. Im März 1918 verhaftet, wurde er im November 1919 aus dem amerikanischen Gefangenenlager entlassen.

Als der Friedensschluß Muck den Weg in die deutsche Heimat geöffnet hatte, wo dieser aufrechte Künstler sein geliebtes Graz wiedersehen durfte, boten sich ihm, den zum vergeistigten Meisterdirigenten Gereiften ehrenvollste Hochebenen künstlerischen Wirkens: in München und vor allem in Amsterdam, wo er von 1920/26 die Konzertgebouw-Konzerte leitete, deren ständiger Dirigent, Willem Mengelberg, für diese Zeit nach Newyork beurlaubt war. Die Last der Gastspiele abschüttelnd, folgte Muck 1922 einem Ruf nach Hamburg, und hier, über den Philharmonischen Konzerten leuchtete der Glanz seines Namens, seiner Autorität, der Ruhm seiner Persönlichkeit, die Tiefe seiner Meisterschaft und die Magie höchster Lebensreife. Deutscher Kultur und deutscher Kunst in ihrem Heimatland zurückgegeben, deren mutiger Pionier er „drüben" gewesen war, stellte er auch nach außen hin seine alte, niemals gelöste, immer latente freundschaftliche Verbindung mit Bayreuth wieder her. Sie reicht bis in das Jahr 1901 zurück: damals war Karl Muck in die Front der Bayreuther Dirigenten eingetreten mit den musikalischen Meisterleistungen seiner Parsifalaufführungen. Von Anfang an gehörte er innerlich als Musiker und Mensch zu Bayreuth. Weltanschauung und religiöses Empfinden, Rasse und Bildung, vor allem sein tiefgermanisches Ethos mußten ihn, wie zu Wagner, so auch nach Bayreuth führen. Jenem ersten Parsifal Mucks folgte 1907 Lohengrin, die idealistische Oper, deren Studierarbeit Muck für Siegfried Wagner übernommen hatte. Der Krieg löschte Bayreuth aus. Scheinbar für immer. Aber in vielen Seelen und dort, wo zuerst nur der Wunsch der Vater des Gedankens war, brach taghell und unaufhaltsam die Erkenntnis auf von der Kulturnotwendigkeit Bayreuths und der Festspiele; denn in ihnen, der einzig idealen Erscheinungsform des germanischen Mythos, schlägt das Herz der deutschesten deutschen Musik. Karl Muck wurde jetzt der starke Helfer Bayreuths, er, der einmal Cosima Wagner das heilige Ehrenwort seiner Treue verpfändet hatte, solange der hohen Frau selbst und Siegfried Wagner, dem Bewahrer des Wagnerischen Festspielerbes, zu leben gegönnt sei. Nach dem Krieg fand Muck schwierige, ja widerwärtige Verhältnisse, als er sich vor die Aufgabe gestellt sah, das Festspielorchester neu zu schaffen. In den Hoftheaterferien der Vorkriegszeit betrachteten es die Musiker der Hoforchester und die deuschen Kammermusiker als Ehrenpflicht, den Bayreuther Festspielen sich zur Verfügung zu stellen. Muck gelang es, die aus neuen wirtschaftlichen Verhältnissen entstandenen Schwierigkeiten zu überwinden und ein künstlerisch vollwertiges Orchester dem Dienst der Festspiele einzugliedern. Und als 1924 Bayreuth aus seinem zehn Jahre lang erzwungenen Winterschlaf erwachte, mit der Wiederbelebung der Festspiele auch die nationale und künstlerische Verbindung Bayreuths mit dem deutschen Volk und der deutschen Nationalbühne wieder herstellte, da war es Karl Muck, der einzig noch Überlebende von den Festspieldirigenten aus der großen Zeit Bayreuths, der, wie seit dem Jahr 1901, wieder mit mystischer Hingabe an das

Weihfestspiel, diesem heiligsten Werk Wagners, in unverbrüchlicher Treue ergeben, die Parsifalaufführungen in die Tiefe eines unvergeßlichen Erlebnisses senkte, dem auf keinem Gebiet der Kunst Ähnliches oder gar Gleiches zur Seite gestellt werden kann. Dem Parsifal Mucks von 1924 folgte in der Wiederholung der Festspiele von 1925 auch eine Aufführung der Meistersinger, die Muck dirigierte: eine Leistung höchsten Ranges.

Nach den Erlebnissen der Bayreuther Festspiele, erhebenden Erfahrungen und der Erschütterung des tragischen Todes Siegfried Wagners, schloß Karl Muck 1930 das große Bayreuthkapitel seines Wirkens, jetzt seines Treuegelöbnisses entbunden. Mit dem Wohl und Wehe Bayreuths war Muck enger verkettet als irgend ein anderer der heute lebenden Musiker. Jahrzehntelang war die beratende Freundschaft und die selbstlose Hingabe Mucks an das Haus Wahnfried, an die Größe Richard Wagners, war sein Glaube an die nationale Bedeutung der Festspiele ein moralisches Gut von unvergleichlichem Wert gewesen; wie Muck es war, der in seiner klassischen Dirigierkunst als Hüter und Bewahrer den orchestralen Wagnerstil aus dem Chaos der Kriegszeit in die Gegenwart hinüberretten konnte: das künstlerische Gewissen Bayreuths, wach und unbestechlich. Daß ihm bei dieser inneren menschlichen und künstlerischen Verbundenheit mit Wahnfried und den Festspielen das Schicksal Bayreuths schmerzlicher bewegen mußte als andere Freunde Siegfried Wagners, ist wohl zu verstehen. Aber tiefe Lebenskenntnis und philosophische Weisheit erwiesen Muck ihre Wohltat: nicht zum Aufschrei, zum trotzigen Auffahren gegen Tod und jähes Erlöschen eines reichen Künstlerlebens riß ihn jene Tragik hin, sondern ein Akt der Resignation, die immer noch einen Bund mit dem Leben selbst bedeutet, löste ihn von seinem Bayreuther Amt, das er in die Hände eines würdigen Nachfolgers, Wilhelm Furtwängler, gelegt wissen wollte: mit der Erkenntnis, daß der künstlerische Gesamtleiter, der souverän gestaltende Wagnerdirigent dieses urgermanischen Festspiels einzig und allein ein deutscher Künstler sein muß.

Aber noch ein anderer stummer und schmerzlicher Abschied harrte des letzten in der Reihe der großen Dirigentenklassiker, der bereits die Schwelle des patriarchalischen Alters überschritten hatte: sang- und klanglos mußte dieser hochverehrte Meister im Herbst 1933 von Hamburg scheiden, tief verstimmt durch die Tatsache, daß ihm sein Werk, das „Philharmonische Orchester" zerschlagen worden war unter der Nachwirkung der wirtschaftlichen Schwierigkeiten, mit denen die Weltkrise auch Hamburg heimgesucht hat. In der alten Hansestadt war Karl Muck seit 1922, seiner Berufung, der Mittelpunkt Hamburgischen Musiklebens geworden; mehr noch ein geistiger Mittelpunkt Hamburgischer Musikkultur als Dirigent der Philharmonischen Konzerte, die er neuer Hochblüte entgegenführte, nachdem sie jahrelang aus ihrer Vormachtstellung im Hamburgischen Musikkreis an den Rand hingedrängt worden waren. Unvergeßliche Weihestunden hat Hamburg diesem Meisterdirigenten zu danken. Unvergeßliche Aufführungen der großen klassischen Meisterwerke und edelster deutscher Symphoniekunst, reinste Stiloffenbarungen, die zwei Jahrhunderte von Bach bis Bruckner zum Leben weckten. Hamburg und Bayreuth in gleicher Zugehörigkeit verbunden, gehörte Karl Muck gleichzeitig dem Diesseits und Jenseits der deutschen Kunst im Ausklang seines gesegneten Lebenswerkes an. Möge ihm das Diesseits noch lange gegönnt sein!

Gottfried van Swieten.

Zu seinem 200. Geburtstag.

Von August Pohl, Köln.

Zu den eifrigsten und begeistertsten Palladinen der Wiener Klassiker muß Freiherr Gottfried van Swieten gerechnet werden. Sein Geburtsjahr 1734 läßt einen Rückblick auf sein vielseitiges Eintreten für die Musik berechtigt erscheinen, zumal erst in den letzten Jahren durch die beachtlichen Ausführungen Aberts und namentlich durch die Forschungen Bernhardts, eine gewisse Klarheit seines Lebensbildes gegeben ist.

In einem Orte bei Leyden (Holland) als Sohn des Arztes Gerard van Swieten geboren (sein genaues Geburtsdatum ist nicht zu ermitteln), kam er 1745 mit diesem, inzwischen zum Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia berufenen Gelehrten nach Wien. Nach Beendigung literarischer und juristischer Studien öffnen sich ihm, durch den einflußreichen Vater geebnet, die Tore der diplomatischen Laufbahn. Vorposten auf dem steinigen Weg, den er sich vorsorglich mit duftenden Beeten der Musik zu verschönern wußte, sind Paris, Warschau und London. Hier befindet er sich bald dem reichen Schaffen Händels gegenüber. Beste Tradition zeigt ihm die oratorischen Meisterwerke in einem chorischen Ausmaß, in glanzvollen Wiedergaben, wie sie auf dem Festlande unmöglich waren. Neben dem Messias sind es Judas Makkabäus, Israel in Ägypten und Samson, die ihm zu unauslöschlichen Erlebnissen werden und deren gigantische Wucht er später auf Wiener Boden zu wiederholen trachtete. Mit dem Jahre 1770 geht Swieten als außerordentlicher Gesandter an den friederizianischen Hof nach Berlin. Die Werke Händels findet er hier in den im gleichen Jahre gegründeten Liebhaberkonzerten, neben Graun und Hasse. Zwei Musikzentren sind es außerdem, die dem suchenden Kunstfreunde neue Quellen erschließen. In der Kapelle des Prinzen Heinrich, Bruder Friedrichs des Großen, in Rheinsberg, waltet der Bonner Johann Peter Salomon als Kapellmeister und bedeutender Geiger. Dem Schaffen Haydns wird ebenso gehuldigt wie der „neuen" Richtung eines J. S. Bachs, dessen Solosonaten durch Salomon einen bewährten Fürsprecher und Deuter finden.

In dem anderen, ebenso prominenten Kreis um die Prinzessin Amalie von Preußen findet das Werk Bachs, an der ehemaligen Wirkungsstätte Phil. Eman. Bachs, besonders geschulte Förderung und Pflege. Hier ist es der Bachschüler Kirnberger, welcher mit Marpurg die erste Anregung zu einer Bachgemeinde gibt. Mit dem nach Hamburg übergesiedelten Phil. Emanuel steht Swieten in brieflichem Austausch, ein Ergebnis sind die auf Swietens Wunsch komponierten sechs Sinfonien Bachs aus dem Jahre 1773. Die Kunst Kirnbergers vermittelte ihm das Bekanntwerden mit dem wohltemperierten Klavier, jenem Werk, dem er die tiefsten und nachhaltigsten Eindrücke verdankt. Obwohl über seine musikalischen Studien nichts bekannt ist, bezeichnen sechs Sinfonien Swietens die Frucht jener Berliner Jahre. Einige dieser Werke sind offenbar in den Liebhaberkonzerten aufgeführt worden. Haydn stellte ihnen später das weniger erfreuliche Epitheton aus: „So steif wie er selbst!" 1777 kehrte Swieten nach Wien zurück; wird zunächst Präfekt an der Hofbibliothek und vier Jahre später Vorsitzender der Studienhofkommission. Seine Mußestunden galten vornehmlich dem Werke Händels. In seinem palaisähnlichen Hause „Zu den drei Hacken" auf der „Renngasse", wohl auch in der Hofbibliothek, finden von 1779 ab Aufführungen von Oratorien dieses Meisters statt. Neben den Kapellmeistern Starzer und Weigl wird bald auch Mozart für diese Veranstaltungen verpflichtet, dessen besonderen Anteil man heute noch, an den auf Swietens Wunsch fertiggestellten Bearbeitungen von Acis und Galathea, Messias, Alexanderfest und Cäcilienode nachprüfen kann. Die Finanzierung dieser Konzerte, die erheblichen Kosten, trug eine kleine Gruppe des Hochadels, darunter die Fürsten Lobkowitz, Schwarzenstein und Diedrichsstein. Spiritus rector und Sekretär war Swieten; welcher auch später (1799) durch einen ähnlichen Zusammenschluß jener Kreise die Garantien für die Chorwerke Haydns sicherzustellen wußte.

Anläßlich der Textbearbeitung der „Sieben Worte des Erlösers am Kreuz" trat Swieten in ein näheres Verhältnis zu Haydn. Die „Schöpfung", nach der von H a y d n aus London mitgebrachten englischen Dichtung nach Miltons „Verlorenem Paradies" von Lidley, fand in Swieten nicht nur den Übersetzer, sondern einen befähigten Nachdichter und teilweisen Berater auch des musikalischen Teils. „So entstand meine Übersetzung, bei der ich der Hauptanlage des Originals zwar im Ganzen getreulich gefolgt, im einzelnen aber oft abgewichen bin, als musikalischer Gang und Ausdruck es zu fordern mir geschienen hat."

Die wenige Jahre später erfolgte Umdichtung der „Jahreszeiten" nach dem englischen Lehrgedicht Thomsons, sieht Swieten in einer weit tieferen Einfühlung als Dichter und der weihevolle Schluß zeigt sein Können in hellstem Lichte. Der dichterische Einschlag des Musikmäzen hat denn auch seinen Namen am weitesten verbreitet und seinen Träger unsterblich gemacht.

Zu Mozart dürfte Swieten um 1781 in Beziehungen getreten ſein. In jenen Sonntagskonzerten machte er ſeine Freunde bevorzugt auf die Klavierwerke der Bache aufmerkſam; hatte er doch in Mozart den längſt geſuchten Pianiſten erkannt. Bachſche Fugen wurden bearbeitet und für Quartett geſetzt, die Liebe zu den noch faſt unbekannten Meiſtern des Nordens ziehen einen immer größeren Radius im Donaubezirk.

„... Ich gehe alle Sonntag um 12 uhr zum Baron van suiten," — ſchreibt Mozart ſeinem Vater — „und da wird nichts geſpiellt als Händl und Bach. — Ich mach mir eben eine Collection von den bachiſchen fugen. — So wohl Sebaſtian als Emanuel und friedeman Bach"....

Die Auswirkung der eifrigen Bachpflege durch Swieten hat ihren bedeutenden Niederſchlag in den Spätwerken Mozarts unverkennbar gefunden. Die Zeit der „Jupiter"-Sinfonie liegt in dieſen Beſtrebungen verankert. Aber auch die Quartettmuſik, wobei Mozart die Bratſche ſpielte, fand ihre Pflege und Förderung. Die Orcheſterwerke leitete Mozart im Augarten und führte 1782 auch eine Sinfonie Swietens zum Siege.

Im kraſſen Gegenſatz zu der Gönnerſchaft Swietens ſteht die höchſt unverſtändliche Anteilnahme beim Tode des Meiſters. Selbſt die wohlwollendſte Beurteilung der Angelegenheit läßt einen Makel an der Ehrenhaftigkeit Swietens als Mäzen zurück. Swieten riet der Gattin, in Anbetracht der dürftigen Verhältniſſe das Begräbnis ſo einfach wie möglich einzurichten. Und jenem Rat iſt es vornehmlich zuzuſchreiben, wenn man Mozart in einem Maſſengrab beſtattete, die alle zehn Jahre „umgelegt" wurden, wodurch ſeine Ruheſtätte der Nachwelt verloren gegangen iſt.

Daß Swieten zu den früheſten Beſchützern Beethovens in Wien gehörte, wird mehrfach beſtätigt. Nachdem Beethoven ſich „ein Zimmer und ein Klavier gemietet", dürften dem Schüler Haydns und Günſtling des Grafen Waldſtein die führenden Kreiſe des muſikaliſchen Wiens offen geſtanden haben. Und namentlich Swieten wird den Jünger, dem Neefe bereits ein Jahrzehnt früher das Zeugnis ausſtellte: „Er ſpielt größtenteils das wohltemperierte Klavier von Sebaſtian Bach!", nach dem Tode Mozarts, als Vaſallen beſonders bewillkommt haben. Schindler weiß von einem Zettel zu berichten:

> „An Herrn Beethoven in der Alſtergaſſe Nr. 45 bei dem Herrn Fürſten Lichnowsky.
>
> Wenn Sie künftigen Mittwoch nicht verhindert ſind, ſo wünſche ich Sie um halb neun Uhr Abends mit der Schlafhaube im Sack bei mir zu ſehen. Geben Sie mir unverzüglich Antwort. Swieten."

Und Beethovens Tagebuch aus jener Zeit berichtet eine Eintragung:

> „Abends bei Swieten gegeſſen, einen 17er Trinkgeld. Dem Hausmeiſter fürs Aufmachen 4 x."

Swieten ließ ſich gern „zum Abendſegen" eine Anzahl Bach-Fugen vortragen. Neben dem reichen Schatz namentlich Händelſcher Partituren fand Beethoven bei Swieten eine ausgewählte Bibliothek wiſſenſchaftlicher wie ſchöngeiſtiger Literatur, deren Benutzung ihm bereitwilligſt geſtattet und die zur Vertiefung der im Breuningſchen Kreis in Bonn gelegten Intereſſen führte. Aber nach wenigen Jahren, um 1795 lockerte ſich das Verhältnis, wenn Beethoven auch zu den Abendmuſiken gelegentlich noch erſchien.

Den Dank des Meiſters findet man auf dem Titel der erſten Sinfonie.

Der Tod Joſephs II. im Jahre 1791 führte zur Entlaſſung Swietens, er zog ſich ins Privatleben zurück, ſeiner Muſik lebend, die, wie er ſich oft äußerte, ſeine einzigſten treuen Freunde geblieben waren.

Baron van Swieten war der Muſikpapſt des damaligen Wien. Neukomm berichtet: „Wenn er ſich bei einer Akademie zugegen findet, ſo laſſen ihn unſere Halbkenner nicht aus den Augen, um aus ſeinen Mienen zu leſen, was ſie etwa für ein Urteil über das Gehörte fällen ſollen. Wenn etwa im Konzert einmal ein flüſterndes Geſpräch entſtand, erhob ſich Seine Exzellenz in ihrer ganzen Länge mit feierlichem Anſtande, maß den Schuldigen lange mit ernſtem Blick und ſetzte ſich langſam wieder nieder."

Swieten ſtarb, unvermählt, am 29. März 1803. Juſt in dem Jahre, als Beethoven die erſten Gedanken ſeiner „Eroica" formte. „Seine Bedeutung," ſagt Bernhardt, „als Anreger und Förderer der Wiener Klaſſiker wie als Bahnbrecher der deutſchen Händelbewegung, verdient entſchieden ein gerechteres Gedächtnis, als ihm bisher zuteil geworden iſt." Daneben iſt die Verpflanzung Bachſcher Polyphonie aus dem grübelnden Norden in das ſangesfreudige, heitere Wien Swietens ureigenſtes Verdienſt, und da mag es wie eine gerechte Würdigung ſeiner Perſönlichkeit erſcheinen, wenn kurz vor ſeinem Ableben Forkel dem erſten biographiſchen Werk über Bach die Widmung voranſtellte: „Seiner Exzellenz dem Freiherrn van Swieten".

Bildniſſe Ludwig und Dorette Spohrs.

Zu Ludwig Spohrs 75. Todestag († 22. Okt. 1859) und zu Dorette Spohr-Scheidlers 100. Todestag († 20. November 1834).

Von Folker Göthel, Dresden.

Wenn wir in dieſem Jahre des großen Geigers und Komponiſten Ludwig Spohr gedenken, wird auch die Erinnerung an den Menſchen Spohr wach, wie er uns aus ſeiner Selbſtbiographie, dieſem ſchönſten und lebendigſten Dokument deutſchen Muſiklebens im erſten Viertel des 19. Jahrhunderts, als aufrechter, feinſinniger, von ernſter Kunſtauffaſſung durchdrungener Mann vertraut iſt. Wollen wir uns von ſeiner äußeren Erſcheinung eine Vorſtellung machen, ſo kommen uns neben den Beſchreibungen der Schüler Malibran (1860) und Schletterer (1881), die das eindrucksvolle, majeſtätiſche Bild ſchildern, das der faſt ſieben Fuß große Spohr beim Geigen bot, zahlreiche Portraits zu Hilfe, die ihn von frühen Jahren bis in ſein Alter darſtellen. Eine der Bedeutung Spohrs entſprechende Biographie, in der das reiche Bildmaterial hätte geſammelt werden können, iſt bisher noch nicht geſchrieben worden. Auch der Spohr-Verlag und die Spohr-Geſellſchaft zu Kaſſel, die ſich Veröffentlichungen aller Art über Spohr zur Aufgabe geſtellt hatten, ſind kaum weiter bekannt geworden.

Während eines Zeitraumes von nahezu ſechzig Jahren ſind die erhaltenen Bildniſſe entſtanden. Die an ihnen zu beobachtenden ſtarken Unterſchiede im Geſichtsausdruck ſind den verſchiedenen Lebensaltern und vor allem den wechſelnden Zügen einer ſtark innerlichen Natur, wie ſie Spohr verkörperte, zuzuſchreiben. Andererſeits ſpielten künſtleriſche Interpretation und Zeitſtil keine geringe Rolle.

Das frühеſte, allgemein zugängliche Bild iſt das in Bückens Handbuch der Muſikwiſſenſchaft („Die Muſik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne". Potsdam 1932) wiedergegebene Selbſtportrait, das zugleich einen Eindruck von der ſtarken zeichneriſchen Begabung Spohrs vermittelt. In ſeinem Tagebuch der Petersburger Reiſe erzählt er, daß er in Hamburg 1802 den erſten Verſuch im Portraitieren mit ſich ſelbſt gemacht habe. „Ich verſuchte mich ſelbſt zu malen und kann damit ſehr wohl zufrieden ſein." Ob es ſich hier um dieſes Bild handelt, erſcheint fraglich, da Spohr ſelbſt nur von einem Miniaturbild ſpricht. Doch kann ein großer zeitlicher Unterſchied kaum beſtehen. Unverkennbar iſt eine gewiſſe Bindung an den Zeitgeſchmack, wie er uns aus zeitgenöſſiſchen Portraits bekannt iſt. Mund und Augenbrauenbogen erſcheinen etwas maniriert. Die deutlich ausgeprägte Naſe dagegen und die flächigen Wangenpartien waren Eigentümlichkeiten der Spohrſchen Züge und kehren auf allen Bildern wieder.

Der Zeit, als Spohr am Höhepunkt der Virtuoſenlaufbahn angekommen und der „Fauſt" bereits entſtanden war, entſtammt das Bild von Grünbaum, das, 1815 gemalt und von Friedrich Krätſchmer lithographiert, der „Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung" 1832 beigegeben iſt. Nach dieſem Bild iſt auch der Stich von M. Eßlinger gefertigt, der dem erſten Jahrgang der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" 1834 vorangeſtellt wurde. Dieſes Portrait überraſcht durch einen unnatürlichen, kalten, ſtarren Augenausdruck, der auf keinem der weiteren Bilder ähnlich zu bemerken iſt. Spohrs Kaſſeler Zeit gehören die meiſten ſeiner Portraits an. 1827 malte ihn Ferdinand Schimon, der Schöpfer der bekannten Portraits Beethovens und We-

bers, und übertrug das Bild auch auf den Stein. Im Aprilheft 1934 der ZFM ist diese Zeichnung bereits verkleinert wiedergegeben worden. Ohne Zweifel lassen sich hier Züge des Selbstportraits aus der Jugendzeit, Augen- und Augenbrauenform, Mundbildung, weiche, aber schmale Kinnpartie mit stark zusammenlaufenden Wangenflächen wiedererkennen. Auffallend die sehr hoch hinaufgeführte Stirnlinie. Ebenso wie das Jugendbild erwecken hier die Züge den Eindruck einer idealisierten Darstellung. Gleichfalls von einem ersten Meister stammt die Lithographie, die der Violinschule beigegeben wurde und durch deren weite Verbreitung wohl eins der bekanntesten Bildnisse Spohrs geworden ist. Sie ist ein Werk Josef Kriehubers (1800 bis 1876) und macht durch ihre sorgfältige Ausführung dem berühmten Meister der Wiener Portraitlithographie alle Ehre (Abbildung 5). Wann und bei welcher Gelegenheit das Bild entstand, ist unbestimmt. Wahrscheinlich ist es etwa gleichzeitig mit der Entstehung der Violinschule anzusetzen, die 1831 beendet wurde. Auch hier erinnern unstreitig manche Einzelheiten der Gesichtsbildung an das Selbstportrait, jedoch von dem nur wenige Jahre früher entstandenen Schimonschen Bild unterscheidet wesentlich die gerade und ziemlich scharf geformte Nasenlinie. Ganz anders aber vor allem der Augenausdruck, hervorgerufen durch einen flacheren Augenschnitt, der dem Gesicht einen leicht blinzelnden Zug verleiht, wie er allen übrigen Portraits fremd ist. Moritz Hauptmann soll denn auch mit der Ähnlichkeit dieses Bildes gar nicht einverstanden gewesen sein.

Die in späterer Zeit geschaffenen Portraits weichen mehr oder weniger stark ab und zeigen zum Teil Vergröberungen einzelner Partien. Das ganze Gesicht erscheint fleischiger, die Augenbrauen werden dicker und stärker gebogen gegeben. Die Nasenwurzel tritt breiter hervor und ausgeprägte Falten an den Nasenflügeln und den Mundwinkeln bilden sich dem Alter entsprechend aus. So ist es an einer Reihe von Portaits zu erkennen, z. B. der Zeichnung von Fr. Randel (Abb. 6), der Lithographie von G. Koch (wiedergegeben in Naumanns Musikgeschichte), der Lithographie von Jentzen nach Arnold (Gesch. d. Musik in Bildern. Leipzig 1931, dasselbe Bild schon in W. Neumanns L. Spohr. Kassel 1854), besonders aber bei dem ehemals im Besitz der Gräfin Sauerma geb. Spohr befindlichen Altersbild (abgebildet bei Stöving, Von der Violine. Berlin 1913). Auch die Zeichnung von Eisenhardt in der Biographie von Malibran (1860) scheint den müden Gesichtsausdruck der letzten Lebensjahre gut getroffen zu haben. Wahrscheinlich das letzte Bildnis Spohrs ist die „Alexandersbad d. 25. Juli 1859" bezeichnete Bleistiftzeichnung von Susette Hauptmann (1811—90), der Gattin Moritz Hauptmanns, die in dem „Spohrschen Familienbuch", Karlsruhe 1909, veröffentlicht wurde. Auch hier das fleischige Gesicht mit massiger Kinnbildung und leicht vorgeschobener Unterlippe. Das nach unten blickende Auge ist nicht deutlich zu erkennen, über dem Gesicht liegt ein matter Ausdruck. Dieses Portrait hat H. Günther in seiner Rassenkunde Europas, 3. Aufl. 1929, als Beispiel für Nordische Rasse mit geringem fälischem Einschlag im Ausschnitt wiedergegeben.

Von den Büsten Spohrs ist die in der Selbstbiographie abgebildete von Joh. Schäfer bekannter als die daselbst erwähnte Büste des Berliners Wichmann (1784—1859) (II, 299).

Mit freundlicher Erlaubnis des Besitzers, Dr. med. W. Wittich, Dresden, eines Urenkels Spohrs, werden einige Portraits aus dem Spohrschen Nachlaß hier gebracht. Die erste Silhouette (Abb. 2) stammt, wie unschwer zu erkennen ist, aus jüngeren Jahren und könnte um 1810 angefertigt sein. Spohrs erster Frau, der vorzüglichen Harfenvirtuosin Dorette Scheidler, die auf Spohrs Konzertreisen an seinen Erfolgen teilnahm und für die er zahlreiche Werke schrieb, sei hier gleichfalls gedacht. Ihr Schattenriß (Abb. 1), gleich dem ihres Mannes in älterer Photographie erhalten, dürfte derselben Zeit angehören. Das zweite Bild (Abb. 7), das zweifelsfrei Dorette Spohr darstellt, befremdet zunächst durch den reichen Haarschmuck. Soweit ein Vergleich der Gesichtsbildung jedoch möglich ist, besteht unverkennbare Ähnlichkeit, so daß man auf die Echtheit der Silhouette schließen kann.

Über vier Jahrzehnte älter zeigt den Meister der Schattenriß (Abb. 3), der von einem Fräulein Krummacher in Wernigerode 1856 angefertigt wurde. Ein Hauch von Biedermeier-

ſtimmung liegt über dieſem Kopf. Er trägt zwar nicht das bekannte Spohrſche Mützchen mit der Quaſte, aber eine jener altertümlichen Kopfbedeckungen, die häufig auf den Zeichnungen Ludwig Richters alten Herren etwas Patriarchaliſch-Würdevolles und Gutmütiges verleihen. Dazu paßt auch die etwas widerſpenſtig über den Rockkragen ſich ſträubende Krauſe der Nackenhaare. Der Klemmer überraſcht zunächſt, ſind doch ein Bild des alten Spohr mit Brille von Georg Schirmer (1857) ſowie eine Photographie mit Brille, abgebildet in Streit „Das Reich der Töne" (Dresden o. J.), nur wenig bekannt geworden. Gerade dadurch aber wird der Eindruck des reſpektgebietenden männlichen Profils geſteigert. Beſonders neben dieſem Dokument der guten alten Zeit wirkt um ſo packender eine gleichfalls dem Nachlaß angehörende Daguerreotypie (Abb. 4). Hat man bisher nur Darſtellungen von Menſchenhand betrachtet, ſo werden hier mit der naturgetreu zeichnenden Kamera ohne jede Beſchönigung alle Einzelheiten dieſes alten Antlitzes feſtgehalten. Dazu kommt der ſtarke körperhafte Eindruck, den dieſe frühe Form der Photographie erzielen konnte. Es iſt tatſächlich ſein nachdenklicher, prüfender Blick aus großem, ernſtem Auge, der auf der Kamera geruht hat und nun auch auf uns gerichtet iſt. Mängel in dieſer Abbildung erklären ſich aus der Schwierigkeit der Wiedergabe und dem Alter ſolcher auf Metall gefertigter Bilder.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Noch vor dem Beginn der Saiſon, die diesmal ſehr zögernd einſetzt und erſt Ende September größere Veranſtaltungen erwarten läßt, ſtellt man zunächſt einmal zur eigenen Verwunderung feſt, daß Berlin nicht weniger als vier Opernbühnen beſitzt. Zwei neue Unternehmungen haben ſich mit einer bemerkenswerten künſtleriſchen Energie Beachtung verſchafft, nämlich die „Deutſche Muſikbühne", die ein weſtberliner Operettenhaus, das ſogenannte „Nollendorf-Theater" übernommen hat, und die „Lichtburg" im Norden Berlins. Beide Bühnen, die ſich als ausgeſprochene Volkstheater dokumentieren, ſpielen bereits ſeit Ende Auguſt, während die Staatsoper ihre Pforten am 1. September eröffnete und die Reichsoper erſt am 14. September mit einer Feſtaufführung des „Tannhäuſer" auf den Plan tritt.

Es iſt vielleicht ganz bezeichnend für die allmählich in Erſcheinung tretende Umformung des Muſiklebens, wenn es gerade zwei aufſtrebende Volkstheater ſind, die nach der Sommerpauſe zu allererſt die allgemeine Aufmerkſamkeit auf ſich lenken. Sind ſie doch Zeugen für einen völkiſchen Kunſtwillen, der ſich abſeits von den künſtleriſchen „Großunternehmungen" der ſtändigen Opernhäuſer Bahn bricht und dem eine beſonders ſtark betonte Note organiſcher Volksverbundenheit nicht abzuſprechen iſt. Es iſt leichter, die angeſtammte Überlegenheit eines impoſanten Opernhaus-Komplexes für die Volksgemeinſchaft dienſtbar zu machen als mitten im Volke aus dem Nichts heraus ein neues Unternehmen aufzuſtellen, das ſeine künſtleriſchen Werte erſt erproben muß. Es kann der Fall eintreten, daß bei ſtehenden Opernhäuſern der repräſentative Rahmen, die künſtleriſche Tradition höher bewertet wird als der künſtleriſche Inhalt, daß man zumindeſt von dem „guten Ruf" des Theaters die gleiche Anziehungskraft bei der Publikumswerbung erwartet wie von der Leiſtung ſelbſt. Eine derartige Vorausſetzung kommt bei einem ſolchen „Volkstheater" völlig in Fortfall. Ein ſolches Unternehmen unbekannter Herkunft hat nichts aufzuweiſen als einzig und allein ſeine Leiſtung, mit der es für ſeine Beſtrebungen wirbt. Gelingt es dann einer ſolchen Bühne, ſich im Volke durchzuſetzen, ſo gebührt ihr — cum grano salis — eigentlich eine weit höhere Anerkennung als den mit ihr konkurrierenden, von Natur aus begünſtigteren „Staats-" und „Reichsopern".

Sehen wir uns einmal die „Lichtburg" an. Das iſt urſprünglich ein Kino geweſen, das am Bahnhof Geſundbrunnen liegt, alſo in einer ausgeſprochenen Arbeitergegend. Zuletzt wurden dort auch ab und zu Operetten geſpielt. Seit kurzer Zeit hat Kammerſänger Walther

Kirchhoff die Intendanz übernommen. Er ging anscheinend von der ganz richtigen Erwägung aus, daß das ganz und gar nicht kunstverwöhnte Publikum des Berliner Nordens auch ein gemischtes Programm vertragen kann, wenn es für andere Kunstgattungen nicht mehr zahlt als für eine Kinokarte. Er ging nun dazu über, sämtliche Gattungen vom Varieté bis zum Schauspiel, vom musikalischen Lustspiel bis zur Oper zu pflegen. Zwei oder drei Tage der Woche bleiben der Operette vorbehalten, ein anderer bestimmter Tag dem Varieté, weitere Tage der Oper. Die Anzeigen am Theater mit der Ausstellung der Künstlerbilder, die Lichtreklame vor dem Beginn der Vorstellung erinnern durchaus an Kino-Gepflogenheiten. In diesem Rahmen Opern? Ich höre schon die empörten Vorwürfe der „Profanierung" seitens derjenigen Kreise, die zwar das hohe Ideal der „Kunst- und Volksgemeinschaft" auf den Lippen tragen, die es aber noch nicht gelernt haben, aus dieser Gegebenheit die praktische Nutzanwendung zu ziehen.

Ich möchte sogar so weit gehen, zu behaupten, daß Kammersänger Kirchhoff einen neuen Weg zur Volkserziehung eingeschlagen hat. Er zwingt das Volk nicht dazu, sein „Milieu" zu verlassen und sich in ein ihm fremdes und ungewohntes Gebäude zu begeben, sondern er verpflanzt die Oper mitten in das Volk. Er führt das Volk nicht in die Oper, sondern führt die Oper in das Volk ein. Die Übernahme von Kino-Gepflogenheiten mag denjenigen Besuchern, die noch nie eine Oper gehört haben und die der Intendant für diese Kunstgattung neu wirbt, den äußeren Schein einer Vertrautheit mit der Umgebung vortäuschen, die in einem anderen repräsentativen Gewand vielleicht befremdend oder gar abstoßend für das einfache Volk wirken könnte. Selbstverständlich soll eine derartige Einrichtung, wie sie Kammersänger Walther Kirchhoff getroffen hat, nicht als ein Idealzustand des Opernwesens bezeichnet werden. Auf der Entwicklungslinie völkischer Erziehung zeigt die „Lichtburg" die unterste Stufe an, auf der das Volk zunächst einmal für die Oper interessiert wird, um sich dann zu höheren Zielen williger anleiten zu lassen. Die „repräsentativen" Theater rufen von hoher künstlerischer Warte zum Besuch des Theaters auf. Volks-Institute wie die „Lichtburg" steigen zunächst einmal auf das Niveau des Volkes herab, um sodann gemeinsam mit dem Volke zu höheren Aufgaben fortzuschreiten. In dieser Abwanderung der Oper in die Peripherie der Großstadt, mitten in das Volk hinein, erblicken wir eine Parallelerscheinung zu der heute in Berlin erfolgreich angebahnten „Dezentralisation des Musiklebens", der ich schon im Jahre 1931 einige bescheidene Zeilen gewidmet hatte.

In der „Lichtburg", die u. a. Gounods „Margarete" ankündigt, hörte ich eine Aufführung von Eugen d'Alberts „Tiefland", die geradezu erstaunlich war. Das bezieht sich auf die Ausstattung mit dem prächtig gelungenen Alpenbild und einer rieselnden echten Wasser-Quelle neben der Hütte, wobei zu berücksichtigen ist, daß die „Lichtburg" weder Schnürboden noch Versenkung hat, das betrifft das fleißig arbeitende Orchester ebenso wie die gesangliche Wiedergabe. Unter den Darstellern fesselte am meisten der Kammersänger Adolf Lussmann als Pedro. Es ist in hohem Maße anerkennenswert, in welcher Weise sich dieser bejahrte Künstler die Elastizität einer Stimme bewahrt hat, die zeitweilig zu überraschend blendenden Glanztönen in der Höhe führt.

Ganz anders in ihrem Wesen, aber dabei in ihrer Eigenart ebenso symptomatisch wie das Lichtburg-Ensemble ist die von Erbprinz Reuß geleitete „Deutsche Musikbühne", die serienweise für „Kraft durch Freude" die Opern „Fidelio", „Wildschütz" und die Fledermaus-Operette herausgebracht hat in Abständen von wenigen Wochen. Der Aufgabe einer „Wanderbühne" gemäß paart sich hier äußerste Sparsamkeit in Ausstattung und Menschenmaterial mit einer so idealen künstlerischen Durchbildung des Ensembles, wie man es kaum an anderen Bühnen erlebt. Das ist auf die besondere Eigenart der Musikbühne zurückzuführen, bei der die Unterschiede zwischen Solisten und Chor aufgehoben sind. Jeder Chorsänger ist imstande, die ihm zufallende Hauptrolle durchzuführen, und jeder Solist singt an anderen Aufführungstagen ebenso willig im Chor mit. Das ist selbstverständlich ein ungemeiner künstlerischer Gewinn für die Geschlossenheit der Darstellung und für die Vollkom-

menheit größerer Enſembleſätze. So erhielt beiſpielsweiſe das zweite Finale in der „Fledermaus“ eine Ausdruckskraft, die einzigartig iſt. Wer die „Muſikbühne“ noch vor wenigen Jahren, in den Zeiten ihres künſtleriſchen Werdens gehört hat, der iſt überraſcht von der Reife der Darſtellung, die im Verlauf von Monaten emſigſter Sommerarbeit erreicht wurde. Es fehlt leider an Raum, um an dieſer Stelle einen Einblick in die Probenarbeit zu geben. Es wird jedoch zweifellos die Öffentlichkeit intereſſieren zu erfahren, daß während des Sommerſtudiums in Lauenſtein (Oberfranken) allein für „Fidelio“ einhundertundſechzig Proben ſtattgefunden haben, und daß der ſorgfältig eingeteilte Arbeitstag morgens um 7 Uhr 30 mit Gymnaſtik begann, mit Einzelproben fortgeſetzt wurde und abends mit Geſamtproben ſchloß. Auf dieſe Weiſe muß eine Vollkommenheit der Leiſtung erzielt werden, die den Neid jeder anderen Bühne wachrufen könnte. Hier iſt echter deutſcher Idealismus am Werke, um mit kleinſten, aber hochkünſtleriſchen Mitteln größte Eindrücke zu erzielen.

Beide Volkstheater begnügen ſich mit geübten Durchſchnittsſängern. Wer an einem Aufmarſch berühmteſter Sänger Gefallen findet, wird bei der Eröffnungsvorſtellung der Staatsoper auf ſeine Koſten gekommen ſein. Verdis „Aida“ ging am 1. September neueinſtudiert in Szene, unter muſikaliſcher Leitung von Leo Blech, in der Regie von Franz Ludwig Hörth. Ein glanzvoller Saiſonauftakt, mit der neuverpflichteten Tiana Lemnitz in der Titelrolle, eine ergreifende menſchlich-ſchlichte Darſtellung, unterſtützt durch die Vorzüge einer feinen, wohlgebildeten Stimme. Dazu Helge Roswaenge, Margarete Kloſe, Herbert Janſſen, Ludwig Hofmann, Wilhelm Hiller, Thorkild Noval, Elfriede Marherr. Eine ausgeſprochene Sorgfalt der Beſetzung bis in die kleinſten Rollen hinein, ein Rauſch der Farben und Töne.

Die lebhafte Tätigkeit unſerer Opernhäuſer fand ihre Krönung mit der feſtlichen Eröffnung der „Reichsoper“ in Anweſenheit des Führers und zahlreicher Regierungsmitglieder. Es iſt doch von Vorteil, wenn, wie im vorliegenden Falle, der Intendant zugleich ſelbſt ausübender Sänger iſt. Denn Kammerſänger Wilhelm Rode hatte auf der Bühne eine Reihe der ſchönſten Stimmen vereinigt: Der treffliche Laholm aus Stuttgart in der Titelrolle, Eliſabeth Rethberg aus Dresden als begeiſternde Eliſabeth, die vollblütige Venus der Elſa Larcen aus Stockholm und Hans Reinmar, der ſich zu einem der beſten Wolfram-Darſteller der deutſchen Bühne entwickelt hat. Es lag ein unvergleichlicher, wohl noch nie ſo ſtark erlebter, ergreifender Stimmungszauber über dieſer Aufführung, namentlich über dem letzten Bild, wenn die Geſtalt der Eliſabeth von den letzten Sonnenſtrahlen verklärt wird, während die Herbſtblätter leiſe zur Erde ſinken. Die Bühnenbildkunſt des genialen Benno von Arent, der im zweiten Akt einen ſtilechten Saal nach dem bekannten Wartburg-Gemälde Schwinds auf die Bühne brachte, feierte gleiche Triumphe wie die Regieleiſtung des Intendanten Wilhelm Rode, trotz einiger leicht zu beſeitigender kleiner Mängel. Ganz erſtklaſſig die muſikaliſche Leitung des Dresdner Generalmuſikdirektors Dr. Karl Böhm, der eine von äußerſter Gewiſſenhaftigkeit getragene, peinlich ſaubere Durchfeilung auch der kleinſten Einzelheiten bot, ſtets bemüht, das Orcheſter im Wettbewerb mit den Sängern abzudämpfen und zurückzuhalten. Der Jubel des Publikums kannte keine Grenzen. Bis zuletzt beteiligte ſich der Führer am Beifall, an ſeiner Seite Intendant Rode, der die Glückwünſche der Regierung entgegennehmen durfte.

Am Tage zuvor gab es in der Staatsoper einen neuen „Don Giovanni“, der die letzte künſtleriſche Vollkommenheit zeitweilig leider vermiſſen ließ. Das betrifft die Beſetzung der Titelrolle mit Michael Bohnen, deſſen kühle, reizloſe Stimme der phyſiſchen Kraft wie der ſinnlichen Wärme namentlich im Ständchen entbehrt. Auch Franziska von Dobay iſt keine Mozartſängerin. Die beſten Leiſtungen boten Käte Heidersbach, Fritz Krenn, Marcel Wittriſch (im Spiel etwas ſteif) und Erna Berger. Erich Kleiber am Pult, zugleich auch Regiſſeur, konnte einige Aufdringlichkeiten des Orcheſterklanges nicht vermeiden. Etwas weich und ſüßlich die Dekorationen des Aravantinos. Die Regie unterſtrich im

Schluß-Sextett bei gleichzeitiger Aufhellung des Zuschauerraumes den Buffo-Charakter des „drama giocoso“.

Zum Schluß noch einige Worte über die neue Musik zum „Sommernachtstraum“, mit dem das „Theater des Volkes“ seine Spielzeit eröffnete. Der Komponist ist Edmund Nick, der ehemalige musikalische Leiter des Kabaretts zur „Katakombe“ (!!). Nick ging zunächst davon aus, charakteristische Themen zu schaffen, in denen sich das Wesen der Rüpel, der schmachtenden Hermia usw. musikalisch widerspiegelt. Das gelang ihm noch mit leidlichem Geschick. Sobald er aber dazu überging, den Stimmungszauber des Waldes einzufangen und die Tänze der Elfen auszudrücken, geriet er in einen peinlich wirkenden Konflikt zwischen handwerklicher Routine in der versuchsweisen Beherrschung der größeren Kunstform und zwischen einem sachten Abgleiten in die Niederungen operettenhafter Unterhaltungsmusik. Das kitschige, sentimentale „Notturno“ und der Elfen-Walzer offenbarten sich als üble Entgleisungen, die dem Wert des Werkes Abbruch tun. Der Aufzug der Rüpel im letzten Bild mit der Parodie des Gladiatoren-Marsches, die verschiedenen Liedeinlagen zeugten von einer musikalischen Verkennung der dramatischen Aufgaben. Eine Tatsache, die dem musikalisch weniger anspruchsvollen Zuschauer lediglich deshalb nicht zum Bewußtsein kam, weil der Komponist die burlesken Regie-Einfälle seinerseits noch vergröberte und sich damit wenigstens nicht in direkten Widerspruch zu der Bühnen-Auffassung stellte. Sobald er sich aber bemühte, anspruchsvollere künstlerische Töne anzuschlagen, spürte man das nicht gefühlsmäßige, sondern handwerkliche Können, das sich der seit Puccini unsterblich gewordenen Quinten, der Merkmale des Richard Strauß-Stiles und anderer Uneigenheiten bediente, um „Wirkung zu machen“. Man kann beim besten Willen nicht vermeiden, den sich aufdrängenden Vergleich mit der Mendelssohnschen Originalmusik zu unterdrücken. Mag man gegen Mendelssohn auch berechtigte Bedenken vorzubringen haben, so läßt sich nicht leugnen, daß Mendelssohn den Zauber des Waldes in einer Weise eingefangen hat, die im Stimmungsgehalt einmalig bleibt. Von Mendelssohn hätte Nick lernen können, wie man dem Wesen der dramatischen Vorlage gerecht zu werden vermag, ohne sich auf die Abwege musikalischer Geistreicheleien oder trivialer Salonmusik zu begegeben. Ich möchte es dahingestellt sein lassen, wen von beiden der Vorwurf der Sentimentalität mit größerer Berechtigung trifft. Wobei außerdem noch festzustellen ist, daß Mendelssohns sogenannte „Sentimentalität“ gar nicht in seinem Wesen, sondern nur in der Fälschung des Aufführungsstils nachzuweisen ist. Nein: zum Sommernachtstraum gehört nun einmal Mendelssohns Musik. Es gereicht keinem Bearbeiter zur Ehre, dieses künstlerische Meisterwerk anzutasten.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Altenburg.

Neues Theater. Unsere Oper scheint ihre Hauptaufgabe für die nächste Spielzeit in der musikalischen und szenischen Erneuerung des landläufigen Spielplans zu sehen. Wir wissen eine solide Arbeit auf diesem Gebiet durchaus zu schätzen; wir erhoffen von der Mozart-Reihe ebensoviel Gutes wie vom „Ring des Nibelungen“, der durch „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ nunmehr vervollständigt werden soll. Wir können auch verstehen, daß man dem Publikumsgeschmack durch Wiederaufnahme des „Evangelimann“ ein Zugeständnis macht. Man muß demgegenüber aber fragen: Ist das zeitgenössische deutsche Opernschaffen so schlecht, daß man ihm außer einer Uraufführung, über die man keine näheren Angaben macht, keine Beachtung schenkt? Die Wiederaufnahme eines Pfitznerschen Werkes ist schließlich eine längst fällige Ehrenpflicht. Mit besonderer Spannung sieht man eigentlich nur Humperdincks Oper „Die Heirat wider Willen“ entgegen; sonst fehlt es an Ankündigungen, bei denen der Opernfreund sich unwillkürlich sagt: „aha, einmal etwas anderes“. Dabei sehen wir nicht ein, weshalb nach der erst kürzlich neueinstudierten Oper „Alessandro Stradella“ bereits die „Martha“ wieder vorgenommen werden soll. Ferner: von Verdi bringt

man „Aida“ und „Troubadour“; wenn man statt eines dieser bekannten Werke eine weniger gespielte Verdi-Oper angesetzt hätte, würde man sicher vielen Theaterfreunden einen Gefallen getan haben. Man muß der Opernleitung zweifellos darin recht geben, daß viele alte Sünden gut zu machen sind. Fährt man aber in dieser Spielplanpolitik fort, dann würde sich der Vorwurf der Bequemlichkeit auf die Dauer nicht unterdrücken lassen. Eine Uraufführung und zwei Erstaufführungen sind jedenfalls zu wenig, ganz zu schweigen von manchem wertvollen Werk, dessen Wiederaufnahme einen Gewinn für den Spielplan bilden würde. Die Opernleitung sollte sich ein Beispiel nehmen an dem Wagemut des Alten Theaters.

Daß eine Opernbühne nur bekannte und besteingeführte Operetten pflegt, ist dagegen vollkommen richtig, vor allem wenn noch ein Operettentheater am Orte ist. Als vergnüglichen Auftakt der Spielzeit hatte man die „Fledermaus“ in neuer Inszenierung und Einstudierung herausgestellt. Die Aufführung rief einen so erfreulichen Gesamteindruck hervor, daß man selbst über das Fehlen der letzten Beschwingtheit hinwegsah. Den festlichen Taumel am Schluß des zweiten Aktes kann man sich gewiß noch toller vorstellen, Paul Schmitz läßt uns einen letzten Rest von Erdenschwere noch nicht vergessen, was besonders der als Einlage gespielte „Kaiserwalzer“ deutlich werden ließ, bei dem wohl das Martialische, nicht aber das Graziöse herauskam. Doch überwogen die positiven Eindrücke: Hans Schüler und Carl Jacobs hatten bei der Inszenierung eine recht glückliche Hand, besonders im zweiten Akt war es gelungen, mit einfachen Mitteln die Illusion eines großräumigen Festsaales zu erwecken; die parodierenden Züge fanden schmunzelndes Verständnis. Auf der Bühne gab es drei hervorragende Leistungen zu sehen: der Eisenstein von Alfred Bartolitius, die Adele von Irma Beilke und den Frosch von Erhard Siedel, den man sich vom Alten Theater herübergeholt hatte. Ein so gelungener Pump war lange nicht da. Bei Bartolitius und Irma Beilke empfindet man immer wieder angenehm, daß außer der großen stimmlichen Begabung auch ein beträchtliches schauspielerisches Können vorhanden ist. Ellen Winter als Orlofsky schloß sich diesen Leistungen würdig an; Maria Lenz als Rosalinde, Heinz Prybit als Frank, August Seider als Alfred und Theodor Horand als Falke gaben ihr Bestes, um einen hohen Stand der Aufführung zu gewährleisten; auch Otto Saltzmann, der als Blind eine ausgezeichnete Charakterstudie durchführte, steigt immer mehr in unserer Wertschätzung.

In der zweiten „Fledermaus“-Aufführung stellten sich einige neu verpflichtete Mitglieder vor. Man wird mit dem Urteil billigerweise noch zurückhalten, bis sich durch weitere Leistungen der Eindruck vervollständigt hat. Lediglich von der Koloratursoubrette Senta Zoebisch, die als Adele und in der neuinszenierten „Regimentstochter“ als Marie auftrat, läßt sich so viel sagen, daß ihre stimmliche Entwicklung noch nicht abgeschlossen zu sein scheint; ein Vorwärtskommen ist aber vor allem davon abhängig, daß die unerträgliche Schrillheit der hohen Lage beseitigt wird. Ihre schauspielerische Gewandheit fand mit Recht Anerkennung.

Die „Regimentstochter“ vermag heute nur noch zu fesseln, wenn Schwung und Schmiß hinter der Wiedergabe steckt. Daran ließ es aber die musikalische Leitung von Albert Conrad fehlen, saubere Arbeit allein tut es hier nicht. Heinz Hofmann hatte für eine solide Inszenierung gesorgt, Heinz Daum führte sich als echt imitierter Tiroler ganz leidlich auf, und auch der Sulpiz von Walther Streckfuß war annehmbar. Trotzdem läßt es sich nicht verheimlichen, daß man an diesem Abend das Neue Theater etwas gelangweilt verließ. Ungetrübten Genuß bereiteten eigentlich nur die netten Bühnenbilder von Oswald Ihrke.

Brukenthalchor Hermannstadt. Der Volksbund für das Deutschtum im Ausland vermittelte ein Konzert des angesehenen siebenbürgischen Chores. Der gute Ruf, der ihm vorausging, wurde durch die Leistungen vollauf gerechtfertigt. Franz Xaver Dreßler scheint vor allem einer deutlichen Aussprache sein Augenmerk zuzuwenden; in dieser Beziehung ist der Chor geradezu vorbildlich. Selbst bei den mundartlichen Volksliedern

konnte man sich ein Bild vom Inhalt machen, obwohl uns das Verständnis der siebenbürgisch-sächsischen Mundart zunächst einige Schwierigkeiten bereitet. Durch die Mundart ist sicher auch der helle Chorklang bedingt. Tadellos war die Chordisziplin, und durch die Kompositionen siebenbürgischer Kantoren wurde der Eindruck vermittelt, daß auch im musikalischen Schaffen dieses deutschen Volksstammes eine beachtliche und tüchtige Eigenkultur lebt.

Felix Krueger sechzig Jahre. Am 10. August konnte der Psychologe der Leipziger Universität, Prof. Dr. Felix Krueger, seinen sechzigsten Geburtstag feiern. Aus drei Gründen hat die Musikwelt allen Anlaß, des verdienten Hochschullehrers zu gedenken: Einmal hat Krueger auf dem Gebiet der Tonpsychologie sehr erfolgreich gearbeitet. Weiterhin ist er ein Vertreter der „Ganzheitspsychologie", und die Lehre, daß das Erlebnisganze vor den Teilstrukturen steht, muß naturgemäß gerade beim Künstler starken Widerhall finden, da er ja praktisch schon immer nach diesem Grundsatz gehandelt hat. Den größten Gefallen hat Krueger der Musik aber dadurch getan, daß er die große Bedeutung des Gefühls im Seelenleben des Menschen herausgestellt und immer wieder betont hat. Damit ist auch von der Wissenschaft eine grundlegende Tatsache des künstlerischen Erlebens anerkannt und der wissenschaftlichen Forschung unterworfen worden. Eine weitere segensreiche Wirksamkeit wünschen wir dem angesehenen Dozenten schon deshalb, weil für den Ausbau der von ihm vertretenen Lehren noch sehr viel zu tun ist; das von ihm geleitete Institut, eine Schöpfung seines Vorgängers Wilhelm Wundt, möge sich seines Direktors noch recht lange erfreuen.

Martin Seydel †. In den Ferien verstarb auf Wittdün plötzlich der Lektor für Sprechtechnik und Vortragskunst an der Universität, Prof. Dr. Martin Seydel, der auch am Kirchenmusikalischen Institut des Landeskonservatoriums als Lehrer tätig war. Persönliche Veranlagung und sachliche Erwägungen veranlaßten ihn, zwischen seinem Lehrgebiet und der Musik engste Verbindung zu halten. Nicht nur als anregender Lehrer, sondern auch als vornehme und gütige Natur wird er im Gedächtnis zahlloser Menschen fortleben, die in der Zeit seiner langjährigen Tätigkeit mit ihm in Berührung kamen.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Es ist ein seltsames Spiel des Schicksals, daß in den vergangenen Jahren fast immer die den Abschluß der Musikspielzeit bringenden Sommermonate das Ableben bedeutender Persönlichkeiten des Musiklebens im Gefolge hatten. So starb in Köln im Alter von 70 Jahren der hier ansässige, in Rotterdam geborene Pianist Max van de Sandt, der in Weimar einst Schüler eines Franz Liszt war und von diesem wegen seiner menschlichen neben den künstlerischen Eigenschaften besonders geschätzt wurde. Van de Sandt wirkte 1896 bis 1906 in Berlin als Konservatoriumslehrer und danach in Köln als Privatlehrer, wobei u. a. auch der Leiter einer Meisterklasse an der Kölner Staatl. Hochschule, Prof. Peter Dahm sein Schüler war. Auch als Komponist virtuoser Klavierwerke wie als Verfasser von Kadenzen zu Beethovenschen Konzerten und als feinsinniger Bearbeiter und Herausgeber hat sich der Verstorbene einen Namen gemacht. Kurze Zeit danach wurde Victor Schnitzler aus dem Leben abberufen, der einstige Leiter der Kölner Konzertgesellschaft, der zusammen mit Wüllner, Steinbach und Abendroth unermüdlich sich für die Hebung der einheimischen Musikkultur einsetzte, und dessen knappe Selbstbiographie Hochinteressantes aus der Zeit der Kölner Besuche eines Brahms, Wagner u. a. m. bringt. Ein aus dem Rheinland stammender großer Musiker, Engelbert Humperdinck, hätte in diesen Tagen seinen 80. Geburtstag gefeiert, und so gebührt auch ihm ein ehrenvolles Gedenken. Eine dreitägige Gedächtnisfeier hielt der Allg. Cäcilienverein für Franz Xaver Witt in unserer Stadt ab, wobei in Vorträgen und Aufführungen unter Heranziehung von Männern wie Hugo Löbmann, Dr. Kurthen, Dominicus Johner, Prof. Mölders, Prof. Fellerer das Leben und Schaffen dieses Erneuerers der katholischen Kirchenmusik um die Mitte des 19. Jahrhunderts nähergebracht

wurde. Die Gebietsführung der Hitlerjugend bekundete gelegentlich der allsommerlichen Schulmusikertagung auf der Freusburg ihre Bereitschaft der Zusammenarbeit mit der jungen akademischen Musikerschaft und ein Musikpädagogischer Lehrgang der Hochschule für Musik unter Prof. E. J. Müller vereinigte über 100 Lernbegierige aller Musikerzieherberufe. Aber auch ein Vaterländischer Abend der Evang. Volksschule in Köln-Klettenberg mit Liedern und Chören zeitgenössischer Tondichter bot einen begrüßenswerten Ansatz zu neuer Form des volksverbundenen Musizierens. Im Brühler Schloß bei Köln hörte man vom Reichssender Köln veranstaltet und unter Mitwirkung des Musikabteilungsleiters Gehly, des Dirigenten Dr. Buschkötter und einzelner Solokräfte wie des Orchesters des Senders Werke von Sterkel, Mozart, Neefe und Haydn, wie diese einst von dem Hoforchester des Kurfürsten und unter tätiger Teilnahme des jugendlichen Beethoven erklang. Als hochbegabter Dirigent erwies sich der aus Köln stammende Josef Felix Heß in einem nach Nordamerika gesandten Konzert des Senders mit ernster und heiterer Musik der Klassikerzeit, ebenso wie die Sendungen „Am Cembalo" mit der Pianistin Erika Schütte und der Sängerin Lore Schröter und „Soldatenmusik, gesungen und geblasen" unter Leitung Gustav Kneips wertvolle Anregungen boten. Unter Otto Jul. Kühns bewährter Orchesterführung hörte man romantische Musik von Thuille und Graener sowie Marschner. Eine Konzertreise führte den Kölner Sängerkreis nach Wiesbaden unter MD. Kurscheids sicherer Leitung und mit einem gediegenen Programm.

Ein wohlgelungenes Heimatmusikfest gab der Ründerother Männerchor, wobei die musikalische Leitung in den Händen F. Isenburgers lag und der Vorsitzende des Rheinischen Sängerbundes, Dir. Krüger, in vortrefflichen Worten die nationalen Pflichten der deutschen Sängerschaft ins Licht rückte.

Bielefeld gab im Rahmen einer Theaterausstellung eine Schau des innerhalb der letzten 30 Jahre auf diesem Gebiete Geleisteten und warb damit zugleich für seine strebsame Bühne, als deren Leiter Intendant Leon Geer fungiert. Bonn wird im kommenden Winter zu seinem Schauspiel eine Oper erhalten, die vor allem das Reich der Spiel- und komischen Oper pflegen soll. Detmold begeht vom 5. bis 9. September ein Lippisches Musikfest unter Georg Jochums Leitung, wobei neben Kammer- und Orchesterwerken auch das Oratorium „Die Sintflut" von August Weweler aufgeführt werden wird. Duisburg plant für den Abschluß der nächsten Spielzeit ein dreitägiges Musikfest mit vorwiegend zeitgenössischen Werken. In Wilhelm Grümmer, der im Alter von 57 Jahren dahingerafft wurde, verliert die Stadt einen verdienten und gediegenen Kapellmeister und Musiker. Bei Dinslaken entstand ein Burgtheater unter freiem Himmel, das demnächst mit einem Werke C. M. von Webers eingeweiht werden soll. Duisburg sieht in der Oper die Uraufführung von Rimsky-Korsakoffs „Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch" und des jungen Siebenbürgers Wagner-Regeny „Günstling" vor. Die Stadt Frankfurt hat mit der Zuweisung des Goethepreises 1934 an Hans Pfitzner eine alte Ehrenschuld an diesen großen deutschen Meister abgetragen, der hier seine Jugend verlebte und seine erste musikalische Ausbildung erhielt. Im Rahmen einer kammermusikalischen Feier spielte Alfred Hoehn Beethoven und Schumann und begleitete Pfitzner eigene Goethevertonungen, während die Oper eine ausgezeichnete Wiedergabe des „Palestrina" bot. Friedrich Bethge wurde zum stellvertretenden Generalintendanten der städt. Bühnen ernannt, Karl Maria Zwißler zum leitenden Kapellmeister des Opernhauses. Wie Salzburg und München, so gab auch Frankfurt sommerliche Serenaden, wobei auch chorische Darbietungen herangezogen wurden. Als Ort hatte man den stimmungsvollen Kreuzgang des Karmeliterklosters gewählt. In Hagen wird man auf Abstechern der Oper zehn Städte des Sauerlandes bespielen. Kassel feiert das 25jährige Bestehen seines Staatstheaters und begann die Spielzeit mit Verdis „Don Carlos", den Bongartz leitete, während Peter Schmitz sich im „Sommernachtstraum" wieder als hervorragender Orchesterleiter bewährte. Krefeld kündigt die Uraufführung der Oper „Die Stadt" von Erich Sehlbach an, Münster Hans Pfitzner als Gastdirigent seines „Armen

Heinrich" am 16. September. In Bad Oeynhausen erklang als Uraufführung die sinfonische Ouvertüre „Nächtliche Heerschau" des Armeemusikinspizienten Prof. H. Schmidt, welche die Möglichkeiten der Militärmusikbesetzung wirksam ausnutzt und wertvolle Eindrücke vermittelte. Über das Sommermusikfest unter Werner Gößlings Leitung wird eingehender an besonderer Stelle zu berichten sein. Osnabrück wird Lortzings reizvollen „Casanova" zur Neuaufführung bringen, Wiesbaden will sich diesem Versuch anschließen und außerdem Verdis „Macbeth" erstaufführen. Für Wuppertal wurde Dr. Günther Stark als Intendant vom Reichsminister Dr. Göbbels bestätigt. Das benachbarte Luxemburg brachte einen Internationalen Orgelkongreß zu Beginn des September, und Amsterdam wird im April nächsten Jahres ein Niederländisches Musikfest abhalten, dessen Leitung Willem Mengelberg übernommen hat.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Staatsoper begann die neue Spielzeit mit einer Aufführung der „Hochzeit des Figaro": vorzüglichen Leistungen der Herren Jerger und Hammes, Zimmermann und Madin; von den Damen ist zuerst der Cherubin von Frau Bokor zu nennen, neben ihr Frau Rünger und Ursuleac; Frau Kerns Susanne ist wie immer wohlgefällig fürs Auge, das Stimmchen aber schon fast unhörbar. Die Aufführung selbst belebt, ohne auf die besonderen Feinheiten der Partitur einzugehn.

Die nächsten Abende schon mit Gästen, wenngleich mit hervorragenden. Hier ist in erster Linie und mit besonderer Anerkennung Julius Patzak zu nennen; sein Tamino zeigt alle Vorzüge dieses begnadeten Künstlers: natürlich und unverkünstelt in der Darstellung, frei von aller selbstgefälligen äußerlichen Bravour, selbst menschlich aufgehend in der von ihm verkörperten Figur, bietet Patzak im Gesanglichen eine so abgerundete und schlechthin vollendete Leistung, daß man nicht anstehn wird, ihn als einen der besten deutschen Mozartsänger zu bezeichnen; jene technischen, und z. T. sehr großen Schwierigkeiten, die sich beim Mozartsingen so leicht fühlbar machen, scheinen für ihn gar nicht zu existieren. Ein zweiter namhafter Gast, der Berliner Emanuel List, wirkt ebenfalls schon durch die eindrucksvolle Erscheinung und sein gemütvoll belebtes Spiel; zudem ist die Stimme von jener profunden Größe und dunklen Weichheit, die gerade der würdevollen, menschlich anziehenden Gestalt des Sarastro so wohl ansteht. In der von Krips geleiteten Aufführung hatten auch die übrigen Mitwirkenden, die Damen Gerhart, Schumann und Kern und die Herren Hammes, Markhoff und Wernigk Gelegenheit, sich in diesem Ensemble mit ihren bekannten guten Leistungen aufs schönste einzugliedern. — Herr Charles Kullmann, nun nicht mehr Gast, sondern bereits Mitglied unsres Opernensembles, trat sein Engagement als Lenski im „Eugen Onegin" an und bestärkte den guten Eindruck, den er in dieser Rolle hier schon hinterlassen hatte. — Lauritz Melchior gastierte als Tannhäuser (neben dem schon bekannten Wolfram Schorrs); Melchior, ein Bayreuther Wagnerheld, verkörpert auch in dieser Partie die beste Tradition und sein durchgeistigter, stilechter Vortrag steigerte sich in der Rom-Erzählung zu hinreißender Größe. —

Die Wiener Volksoper ist noch nicht ihrem eigentlichen künstlerischen Zweck zugeführt worden und fristet inzwischen, während die Vorbereitungen auf die Opernaufführungen emsig weitergehen und gute Hoffnungen erwecken, ihr Dasein als Sprechbühne.

Über eine Neuheit, die dieser Sommer auf kirchenmusikalischem Gebiet brachte, sei noch nachträglich kurz berichtet; es betrifft die Uraufführung der „Deutschen Messe", gedichtet und komponiert von Mathilde von Kralik im Heiligen Jahre 1933. Bei der jugendfrischen, wahrhaft volkstümlichen, dabei nie banalen Melodik des Werkes erscheint es fast unglaublich, daß dieses von einer Künstlerin stammt, die vor zwei Jahren ihren 75. Geburtstag feierte. Die reife Meisterschaft der Komponistin zeigt sich aber gerade darin, daß die

verſchiedenen Teile des Meſſetextes mit den einfachſten Mitteln eindrucksvoll geſtaltet ſind, ſo daß ſie den muſikaliſch gebildeten genau ſo wie den naiven Zuhörer zur Andacht ſtimmen. Die Uraufführung dieſes für Knabenchor und Orgelbegleitung geſchriebenen Werkes war das Verdienſt des Prof. Viktor Heinrich und ſeines vorzüglichen Schülerchors. —

In weniger guter Erinnerung blieb der mit großem Pomp aufgemachte, in Wien abgehaltene „Internationale Tanzwettbewerb", der auch mit einem Volkstanztreffen verbunden war. Dieſes letztere allerdings bot zwar ganz hervorragende Vorführungen arteigenen Volkstanzes, unter denen öſterreichiſche, engliſche, däniſche und griechiſche beſonders anerkennend genannt ſeien. Der Wettbewerb im Kunſttanz dagegen litt an Mängeln der Vorbereitung und der Inſtitution ſelbſt; und daher waren die beiden großen Schlußproduktionen für den ernſten und nicht perſönlich voreingenommenen Beurteiler Enttäuſchungen. Das lag aber nicht an den Kandidaten, die ſich produzieren mußten, ſondern am Syſtem: genau ſo wie in den beiden vergangenen Sommern beim Wettbewerb für Geſang machte man auch hier keinen Unterſchied zwiſchen Fertigen und Anfängern, und, was noch böſer war: auch keinen Unterſchied zwiſchen den einzelnen Unterfächern der Kunſtgattung, alſo hier des Kunſttanzes: ſo ſah man bei den maßgebenden Schlußproduktionen reines Ballett, Spitzentanz, neben mimiſchem und Ausdruckstanz, kleine Pantomimen reinſter Art neben Clownmäßigem, Zirkushaftem, Akrobatiſchem, man ſah imitierten Puppentanz, oder ſelbſt bloße rhythmiſche Gymnaſtik und plötzlich wieder ernſte plaſtiſche Szenen wie den „Schmerz der Mutter" uſf., kurz Mögliches und Unmögliches durcheinander. Wie ſollte man da vergleichen und gegeneinander abwägen, wie ein Werturteil abgeben? So ſehr den Charakter von Schülerleiſtungen hätte dieſer „künſtleriſche Wettbewerb" nicht tragen müſſen. Auch waren bei dieſer ſich international nennenden Veranſtaltung keine deutſchen, franzöſiſchen, italieniſchen, ſpaniſchen Tänzer vertreten. Eine halbe Sache alſo, die eine Wiederholung der an ſich begrüßenswerten Idee kaum ratſam erſcheinen läßt. Dennoch ſei ausdrücklich betont, daß unter den den Wettbewerb begleitenden Produktionen auch große und ſtilvolle zu verzeichnen waren, ſo das Auftreten einer Meiſterin wie Grete Wieſenthal oder der Tanzgruppe Kurt Jooß, der Amerikanerin La Méri mit exotiſchen Tänzen aus aller Herren Ländern, der humorvollen Schweizer Grotesktänzerin Trude Schoop, der Wienerin Traute Reuter u. a.

MUSIK IM RUNDFUNK

Funkoper und Funkoperette.

Von Paul Heinrich Gehly, Köln.

Die Funkoper und die Funkoperette ſind recht immer die Sorgenkinder des Rundfunkprogramms geweſen, die aber gerade deshalb mit beſonderer Liebe und Sorgfalt gepflegt wurden. Die Funkoper iſt ſo alt wie der Rundfunk ſelbſt, ihre älteſte Form die der Übertragung aus öffentlichen Theateraufführungen, denen dann ſpäter eigene Aufführungen im Senderaum folgten. Beide Darſtellungsformen der Funkoper blieben lange Zeit nebeneinander beſtehen, bis ſich ſchließlich die Übertragung aus Theatern auf die beſonderen, feſtlichen Gelegenheiten beſchränkte und die Aufführung im Senderaum die Überhand gewann. Das erſte Jahr des neuen Rundfunks, das auch eine Überprüfung und Erneuerung der Darſtellungsformen und Darſtellungsmittel des Rundfunks brachte, mußte das Problem der Funkoper vor wichtigeren Aufgaben etwas zurücktreten laſſen. Zu Beginn des neuen, zweiten Rundfunkjahres im nationalſozialiſtiſchen Deutſchland, das auch eine Klärung und Weiterentwicklung auf dem Gebiet der Funkoper bringen ſoll, mag daher ein kurzer Rechenſchaftsbericht und Ausblick in die Zukunft nicht unerwünſcht ſein.

Die Funkoper umfaßt wie das Hörſpiel zwei Arten von Werken, urſprünglich für die Bühne geſchaffene und arteigene, die von vornherein für den Rundfunk geſchaffen ſind und

mit den Ausdrucksmitteln des Rundfunks rechnen. Während aber das Hörspiel schon eine große Zahl von Eigenschöpfungen besitzt und immer neue dazu gewinnt, hat die Funkoper kaum nennenswerte funkeigene Werke hervorgebracht und muß sich vorläufig immer noch auf die Wiedergabe von Bühnenopern und Bühnenoperetten beschränken, wenn auch die Bestrebungen, eine wirkliche neue Funkoper zu schaffen, nicht aufgegeben werden dürfen.

Man kann der alten Funkoper vor allem das vorwerfen, daß sie sich allzu sehr auf das Erinnerungsvermögen der Hörer verließ, also der Volksgenossen, die das in Frage stehende Werk schon einmal auf der Bühne gesehen und gehört hatten. Wenn man heute versucht, jede Aufführung so „selbstverständlich" zu bringen wie es auch das zum Hörspiel umgestaltete Bühnendrama sein muß, so ist man sich der Schwierigkeiten durchaus bewußt und auch der Beschränkung, die man sich in der Werk-Auswahl auflegen muß. Ein kleiner Blick auf die Geschichte der Oper mag das erklären. Funkgemäß im Sinne einer möglichen Konzertaufführung nach Art eines Oratoriums sind etwa die Opern Händels und Glucks. Ihr edles Pathos, das Arie an Arie reiht, ihre weihevolle Schönheit, wird bei genügender Wortverständlichkeit der Gesangstexte auch im Rundfunk erfaßt werden.

Schwieriger wird die Frage der Funkoper schon in den großen Werken Mozarts, der in seiner Musik hundert Bewegungsvorgängen nachgeht, die der nichtschauende Hörer nicht als solche empfindet. Aber bei Mozart beginnen auch schon die Werke zu fließen, die das Hauptgut der Funkoper abgeben, die deutschen Singspiele, unter ihnen die „Zauberflöte", die dann über Beethovens „Fidelio" den Weg zur deutschen romantischen Oper, zur Volksoper, weisen. Bei diesen Werken, die das komponierte, also starre Rezitativ durch den freieren Dialog ersetzen, ist dem Funkbearbeiter und Spielleiter in erster Linie die Möglichkeit gegeben, dem Verständnis des Hörers nachzuhelfen und den Dialog so zu gestalten, daß neue, rundfunkgemäße Situationen entstehen, die aber doch gleichzeitig den vom Textdichter gewollten und vom Komponisten für seine Musik übernommenen Situationen entsprechen können. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß der Rundfunk auf dem Gebiet des Singspiels und der Volksoper die meisten Entdeckungen gemacht hat und viele deutsche Werke ausgraben konnte, die zu Unrecht völliger Vergessenheit anheimgefallen waren.

Die Hauptwerke Richard Wagners, die ja schon in den Übertragungen aus Bayreuth zu besonders festlichen Erlebnissen für den deutschen Rundfunk gestaltet werden, entziehen sich natürlich, wie auch die meisten nachwagnerschen Opern, einer Bearbeitung. Man hat seit Jahren den Versuch gemacht, sie auch in eigenen Sendespiel-Aufführungen aktweise zu übertragen, muß aber wohl die besondere Pflege der Musikdramen Wagners der Bühne überlassen und die eigene Arbeit auf Sendespielaufführungen der Frühwerke (Holländer u. a.) und auf Wagnerkonzerte beschränken. Sehr wichtig ist dafür die Möglichkeit des Rundfunks, das nordische Sagengut etwa im „Ring" und seine musikalisch-dichterische Verarbeitung in besonderen Mischsendungen aus Wort und Ton dem Hörer deutlich zu machen.

Heimatrechte im Rundfunk hat vor allem der Opern-Einakter, der auch in seinen schönsten und musikalisch reichsten Schöpfungen auf der Bühne nur selten dauernde Erfolge gehabt hat, weil es dort meist sehr schwer ist, passende Werke zur Ergänzung für einen Opernabend hinzuzufügen. Der Rundfunk kennt diese Notwendigkeit einer zweistündigen Opernaufführung nicht, für ihn sind gerade die kurzen Werke, die zudem meist eine einfache, unkomplizierte Handlung mit wenigen Personen haben, die gegebenen. Auch auf dem Gebiet des Opern-Einakters hat der Rundfunk viele Werke der Vergessenheit entreissen können und wird weitere Opern aus alter und neuer Zeit wieder zu gewinnen versuchen.

Für die Funkoperette, die einen wichtigen Bestandteil der Unterhaltungsprogramme des Rundfunks abgibt, können ähnliche grundsätzliche Erwägungen Geltung haben wie für die Oper. Hier wird der Funkbearbeiter und Funkspielleiter in der Umgestaltung zum Hörspiel noch unbesorgter vorgehen können. Beispiele dafür liegen schon vor, daß es sich gut ermöglichen läßt, in Operettensendungen die starre Akteinteilung völlig zu verlassen und das Ganze in akustisch bunte, lebendige Hörbilder zu zerlegen, die pausenlos ohne Zwischen-

anfagen ineinander übergehen und die Aufführungsdauer auf ein dem Rundfunk entfprechendes Maß zu verkürzen.

Weitere Einzelfragen der Opernfendung im Rundfunk können hier nur kurz angedeutet werden. Wichtig ift vor allem die Frage der Überfetzung fremder Operntexte, weil das gefungene Wort und die notwendige Wortdeutlichkeit bei der Rundfunkaufführung die Schäden fchlechter, oft finnentftellender Überfetzungen befonders deutlich werden laffen.

Ziel der Opernarbeit im Rundfunk, wie aller Rundfunkarbeit ift die Verbannung alles irgendwie Unverftändlichen. Welche Wege im Einzelfalle befchritten werden um ein Werk funkgemäß zu geftalten, muß jeweils von der Befonderheit der Schöpfungen abhängig gemacht werden. „Heiterkeit und Fröhlichkeit" follen, um in diefem Zufammenhang auch einmal an Lortzing, den Schöpfer der fchönen Wildfchütz-Arie und idealen Rundfunk-Komponiften zu erinnern, vor allem über diefer Arbeit ftehen.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löfung des mufikalifchen Figuren-Preisrätfels

von Gufti Conrad, Königsberg i. Pr. (Juliheft 34).

Die feinerzeit aufgeführten Buchftaben waren in der nachfolgenden Weife in die Quadrate einzufügen. So ergibt fich in der mittleren wagrechten Linie Nr. 11 der Name

Wolfgang Amadeus Mozart,

während in der mittleren fenkrechten Linie die Namen der drei Hauptgeftalten feiner Opern genannt find:

Don Juan Figaro Saraftro.

1.											D										
2.										T	O	N									
3.									T	A	N	G	O								
4.								P	O	S	J	T	I	V							
5.							L	O	N	J	U	M	E	A	U						
6.						A	F	R	I	K	A	N	E	R	I	N					
7.					Q	U	I	N	T	E	N	Z	I	R	K	E	L				
8.				H	U	G	O	W	O	L	F	H	E	I	M	W	E	H			
9.			R	I	N	G	D	E	S	N	I	B	E	L	U	N	G	E	N		
10.		C	H	O	R	G	E	S	A	N	G	L	I	T	E	R	A	T	U	R	
11.	W	O	L	F	G	A	N	G	A	M	A	D	E	U	S	M	O	Z	A	R	T
12.		J	O	H	A	N	N	E	S	B	R	A	H	M	S	N	Ä	N	I	E	
13.			R	I	N	G	D	E	S	P	O	L	Y	K	R	A	T	E	S		
14.				G	A	S	P	A	R	O	S	P	O	N	T	I	N	I			
15.					R	O	S	E	N	K	A	V	A	L	I	E	R				
16.						W	A	L	Z	E	R	T	R	A	U	M					
17.							B	A	R	C	A	R	O	L	E						
18.								T	R	I	S	T	A	N							
19.									T	U	T	T	I								
20.										E	R	K									
21.											O										

Das scheint diesmal eine schwere Nuß gewesen zu sein, denn eine ganze Reihe unserer „bewährten“ Freunde stellte sich diesmal mit Teil- oder Falschlösungen ein. Aus der Gesamtzahl der vollkommen richtigen Lösungen entschied das Los:

einen 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.— für Pastor Paul Schwarz, Glogau;
einen 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.— für Ilse Hoppe, Altenburg i. Th.;
einen 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.— für Dr. Gg. Voigt, Recklinghausen;
je einen Trostpreis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.— für Hans Bartkowski, Jena — Frau Eva Borgnis, Königstein — Kapellmeister Styrnbjörn Lindedal, Kopenhagen und Hans Porzig, Jena.

Da es uns in den Sinn gekommen ist, den wertvollen Kräften, welche in der Rätselecke ein Feld anregender Betätigung finden, bei gelegener Zeit eine besondere Freude zu bieten, wollen wir uns auch heute ganz kurz fassen und mit den Zeilen sparen.

Die Lösung des Rätsels, gegen das allerdings nicht ganz unberechtigte Bedenken geltend gemacht wurden, gab, wie fast immer den Anlaß, uns mit einigen wertvollen, aber auch vielen, recht artigen Einsendungen zu beglücken.

Aus dem Bestande unseres Büchervorrates bedenken wir zum ersten mit zwei Sonderbücherpreise im Werte von je Mk. 8.— ein Klavierrondo von KMD Richard Trägner-Chemnitz und eine Burleske für Klavier und Orchester von Curt Beck-Rostock, welch letzterer uns wiederholt Partituren von außerordentlichem Umfange einsendet. Daß Becks Notenschrift eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der Rich. Straußens aufweist, sei ohne jeden Nebengedanken erwähnt.

Es folgt eine in freier Sonatenform angelegte, umfangreiche Klavierkomposition von Johannes Schanze-Zwickau, dessen Begleitschreiben uns sehr interessierte und Verse von Rektor Gottschalk-Berlin, der auf das „verkehrte Wesen“ des Rätselfabrikanten besonders hinweisen. Die beiden Herren werden nach Gebühr mit Sonderbücherpreisen im Werte von je Mk. 6.— belohnt.

Ein Menuett für Flöte, Bratsche und Cello von Studienrat Ernst Lemke-Stralsund, anmutige Verse von Agnes Vollering, Gesanglehrerin in Lübeck und ein — wie immer — im höchsten Grade sonderbares Streichquartettino von J. Kautz-Offenbach schließen den Sonderbücher-Kreis. Werkchen im Werte von je Mk. 4.— stehen diesen geschätzten Kräften zur Verfügung.

Wir bitten um baldige Bekanntgabe der verschiedenen Wünsche.

Ferner seien noch lobend erwähnt:

Frau Gret Hein-Ritter, Stuttgart — Professorsgattin M. Horand, Wien — Lehrer Max Jentschura, Rudersdorf — MD Hermann Langguth, Meiningen und KMD Arno Laube, Borna.

Weitere richtige Lösungen erhielten wir von:

Milli Biermann-Sulzbacher, Konzertsängerin, Barmen — Clara Brieger, Musiklehrerin, Züllichau —
Organist Franke, Bad Köstritz —
Arthur Görlach, Postinspektor, Waltershausen i. Th. — E. G. Gülle, Berlin —
Hilmar Hofmann, Musiklehrer, Nordhausen —
Paula Kurth, Heidelberg —
Kapellmeister Dominik Muffeleck, Wittlich, Bez. Trier —
Ernstguido Naumann, Berlin — Amadeus Nestler, Leipzig —
Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden/Ostfriesld. — Johannes Peters, Pastor, Hannover —
Walter Rau, Chemnitz —
Cantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernsttal — Karl Schlegel, Recklinghausen — Ernst Schumacher, Emden —
Friedr. Stenglein, städt. Verw.-Insp., Nürnberg — H. Stißer, Oberprimaner, Nordhausen i. Th.
Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Frau Prof. Frida Weber, Regensburg —

Muſikaliſches Telegramm-Preisrätſel.

Von Friedrich Stenglein, Nürnberg.

Es ſind zunächſt 28 Wörter von nachſtehender Bedeutung zu bilden, deren Buchſtabenzahl durch Punkte und Striche bezeichnet iſt. Sind die richtigen Wörter gefunden, ſo ergeben die durch Striche bezeichneten Buchſtaben fortlaufend aneinandergereiht und ſinngemäß abgeteilt einen Ausſpruch des bekannten Theologen und Phiſiognomikers Lavater beim Betrachten eines Schattenriſſes von Joſeph Haydn.

1) — — . . .	muſikaliſches Übungsſtück
2) — — . — .	bedeutender Londoner Muſikverleger des 18. Jahrhunderts
3) — — . . — . . —	berühmter däniſcher Heldentenor
4) . — — —	Teil von Streichinſtrumenten
5) — — —	offene Labialſtimme der Orgel
6) . . — — — — .	ſüddeutſcher Chorerzieher (lebt in Augsburg)
7) — — — . .	muſikaliſche Bezeichnung für „ernſthaft“
8) . . —	berühmter deutſcher Tenor (gleichbedeutend als Bühnen-, Lied- und Oratorienſänger)
9) — . . — — — —	deutſcher Mozartforſcher
10) . . . — —	berühmter Klavierbauer
11) . — — . . .	frz. Bezeichnung für Klangfarbe
12) . — — . .	Schlaginſtrument
13) — . — — — . . .	tiefſter Ton beim terzenweiſen Aufbau des Akkordes
14) . . . — — — . . —	hervorragender Bühnen- und Konzertſänger, Bariton, 1926 geſtorben
15) . — — . — . .	älterer deutſcher Name des Violoncells
16) . — . . — — — .	ſpaniſcher Tanz
17) — — — —	zweiter Teil des Requiems
18) — — — . . .	Läuferpaſſage, beſonders für Geſang
19) — — . — .	Trauergeſang (lat.)
20) . — — . .	deutſcher Muſikſchriftſteller und Komponiſt, lebt in Madrid
21) — — . .	berühmter deutſcher Bariton († 1906) — Wagnerſänger —
22) — — — — . .	holländiſcher Violiniſt
23) — — — —	Intervall
24) — — . . —	amerikaniſcher Komponiſt
25) — . — . .	Streichinſtrument
26) . — — . . .	muſikaliſche Bezeichnung für „Ungeſtüm“
27) — — — .	ſchottiſche Mezzo-Sopraniſtin
28) . . — — — — —	deutſcher Dirigent und Organiſator (Gründer des Verbandes deutſcher Orcheſter- und Chorleiter).

Die Löſungen des vorſtehenden Rätſels ſind bis 10. Dezember 1934 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Hildegard Stradal: „August Stradals Lebensbild. 143 S. Paul Haupt, Bern.

Albert Mayer — Max Herre: „Opern-Studio". 47 S. Mk. 4.80. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Joseph Schmidt-Görg: „Das rheinische Volkslied", 3. Heft der Sammlung „Rheinisches Volkstum". 98 S. Mk. 1.80. L. Schwann, Düsseldorf.

Carl Schulz-Tegel: „222 Deutsche Volkslieder". 144 S. Trowitzsch & Sohn, Berlin.

Walther Steller: „Sudetenschlesische Volkslieder" mit Bildern von Max Odoy. 62 S. Walter de Gruyter & Co., Berlin.

Hans Joachim Moser: „Musiklexikon". Lieferung 13. Mk. 1.—. Max Hesse, Berlin.

Ferdinand Küchler: „Schülerkonzerte für Violine und Klavier in G-dur". Op. 11. Mk. 2.50. Bosworth & Co., Leipzig.

Heinrich Zöllner: „Drei süße kleine Dirnen". Terzett für drei Frauenstimmen. Mk. —.15. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Heinrich Zöllner: „Lettisches Tanzlied" f. gem. Chor u. Kl. Op. 163, Nr. 2. Partitur Mk. —.15, Stimme je Mk. —.10. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

H. W. Frey: „Ich hab' ein Grab gegraben" nach Worten von Mathilde Wesendonk. Afa-Verlag, Berlin.

N. Medtner: „Tema Con Variazioni" für Kl. Op. 55, Nr. 1. Mk. 2.—. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

J. Boismortier: „2 Sonaten" für 2 Fl. Mk. 2.—. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Ernst Krause: „Ausgewählte Lieder" für Ges. u. Kl. Heft 1 u. 2 je Mk. 1.60. Sehbstverlag.

Pietro Locatelli: „Sonate e-moll" für 2 Fl. Herausgeg. von Kurt Schlenger. Mk. 1.50. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Hermann Zanke: „Sonate im alten Stil" für Fl. u. Kl. Op. 14. Mk. 1.80. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Alceo Toni: „Sonata" für Viol. u. Kl. G. Ricordi, Mailand.

Neuerscheinungen der Edition Cranz-Leipzig:

C. Rorich: „Materialien für den theoretischen Unterricht";

C. Rorich: „Elementare Vorstudien zum polyphonen Klavierspiel";

C. Rorich: „Ein Schultag" für Kl. Op. 72;

C. Rorich: „Acht dreistimmige Inventionen" für Kl. Op. 73;

C. Rorich: „Die Lehre von der selbständigen Stimmführung". Op. 85. Heft 1, 2 u. 3;

C. Rorich: „100 Übungsaufgaben für angewandte Harmonielehre";

Oswin Keller: „Klavierschule". Teil 1: Für Anfänger, Teil 2: für Fortgeschrittene;

Oswin Keller: „3 lyrische Stücke" für Klavier. Op. 18;

Oswin Keller: „Das bewußte Klavierspiel". Klaviertechnische Studien;

Oswin Keller: „Drei Lieder der Freude" für Kl. Op. 21;

Oswin Keller: „Vier Intermezzi" für Klavier. Op. 22;

L. de Lorenzo: „Das Vademecum des Flötenspielers". Op. 35. Teil 1.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

SIEGFRIED GÜNTHER: „Musikerziehung als nationale Aufgabe". Bündischer Verlag Heidelberg. 1933.

Die Musikerziehung ins „Lebensganze" wieder einzubeziehen, lautet die Forderung dieser Broschüre. Mit Notwendigkeit wird diese Forderung auf die andere zurückgeführt, daß Musik unentbehrlicher Teil des Volkslebens wird und damit alle seine Glieder angeht. Bei der einleitenden rückschauenden Betrachtung finden wir die Einwirkung der weitverbreiteten Meinung, als ob im Mittelalter eine solche Art der Musikverbreitung, durch die rassische Einheitlichkeit verbürgt, vorhanden gewesen sei. „Wo Minnesang und höfische Kultur scheinbar einen vom Volk abgesonderten Bereich prägen, da ist dieser doch nur eine andere Formgestaltung von der gemeinsamen volkhaften Ausgangsstellung her." „Die Bindung aller an den gemeinsamen Glaubensgehalt der Kirche ... läßt die musikalische Erziehung des Mittelalters eine musikalische Volkserziehung im wahren Sinne des Wortes sein, auch wenn sie noch nicht die sichtbaren Organisationsformen unserer heutigen Musikpädagogik trägt." Durch den Humanismus sei dann der Riß gekommen. „Musikerziehung ist demzufolge mehr individuell ausgerichtete Bildungsaufgabe, als eine Forderung aus dem volkhaften Ganzen heraus und zu diesem zurück." Diese Einstellung wird aber im späteren Verlaufe der Broschüre ganz wesentlich berichtigt, insbesondere in

der Schlußbetrachtung von S. 59 an. Zwar iſt auch hier der Zuſammenhang zwiſchen Reformation und Humanismus nicht erkannt, wenn dieſer „blutleer und international“ genannt wird. Aber die Reformation wird als „Wiedergeburt alles Geiſtigen aus der Idee des Deutſchen heraus“ gekennzeichnet und als zweite Ausprägung „des deutſchen Menſchen und der deutſchen Kultur weſentlich von der Muſik her“ wird die Klaſſik und Romantik hingeſtellt. „Hierzu tritt die Muſik des ſpäteren Barocks“, womit beſonders die von J. S. Bach gemeint iſt. In dieſem Zuſammenhange heißt es dann, m. E. im Gegenſatz zur Einſtellung des hiſtoriſchen Rückblicks am Anfange, von der „ſpätmittelalterlichen Epoche deutſcher Beſinnung“: „Streng genommen treten in ihr, auch in dem wertvollen Volksliedgut der Zeit um 1530, das deutſches Volksleben prachtvoll ausprägt, auch in der durch Luther angeregten und geförderten erſten evangeliſchen Kirchenmuſik, deutſcher Geiſt mit einer muſikaliſchen Geſtalt zuſammen, die noch ſtark abhängig iſt von der Gregorianik römiſch-katholiſcher Kirchenmuſik. Dieſe iſt bis dahin in allen ihren Erſcheinungen ſüdlich-linear, nur melodiſch in ihrem ganzen Weſen und damit in ihrem tiefſten Sinn und Empfinden und in ihrer Klanghaltung nordiſch-germaniſcher Art entgegengeſetzt.“ S. Günther gelangt zu den Ergebniſſen, daß Muſik „niemals eine völlig eigenartige „muſikaliſche Jugendkultur“, eigenwertige Sphären der „Laienmuſik“ oder „Schulmuſik“ erzeugen kann“, daß ſie vielmehr „ihren Sinngehalt und ihre Ziele, ihre Normen und Werte aus der allgemeinen Muſikpflege des völkiſchen Staates erhält.“ „Damit iſt das Ende der muſikaliſchen Jugendkonjunktur erreicht.“ Woher der Staat die Normen zu ſeiner Muſikpflege nehmen ſoll, dieſe Frage wird nicht deutlich geſtellt und eine eindeutige Beantwortung iſt auch den Hauptteilen der Broſchüre nicht ohne weiteres zu entnehmen, die ſich ja mit Muſikerziehung beſchäftigen. Immerhin wird hier angegeben, „was in einer nationalen Muſikerziehung von allgemeiner Beſtimmung ſein wird.“ Einmal „die großen Meiſter der deutſchen Klaſſik und Romantik“. „Hierin müſſen wir auch Schütz, Bach, Reger, Richard Strauß, Pfitzner u. a. m. ſtellen.“ „Gattungsmäßig aber iſt es vor allem das Volkslied und ſind es darüber hinaus alle die Formen und Werke, die zu Volksgeſang und Volkstanz die lebendige Beziehung noch nicht verloren haben.“ Trotzdem ſpricht der Verfaſſer von „muſikerzieheriſchen Geſetzlichkeiten“, die er aus Kriecks Forderung der „Formung der Gliedſchaft im Sinne der Volkheit“ in der Schule ableitet. Durch ſeine Annahme einer „Volksmuſik“ und „volksnaher Muſik“, „in der das geſteigerte Einzelperſönliche und aller nur artiſtiſche Wille fehlt“ öffnet er dem unheilvollen Zwieſpalt zwiſchen „Kunſtmuſik“ und „Volksmuſik“ die Tore, die er dann mit der erwähnten Ablehnung einer beſonderen Ausprägung von „Jugendmuſik“, „Laienmuſik“ und „Schulmuſik“ doch nur zögernd und halb wieder zuzuſchließen ſich bemüht. Die „muſikerzieheriſchen Geſetzlichkeiten, Aufgaben und Möglichkeiten der Volksſchule“ werden von ihm in Gegenſatz geſtellt zu den „Bildungsbedürfniſſen“ der höheren Schule, wenn auch für dieſe von ihm eine „rein verſtandesgemäße Behandlung im Sinne eines pädagogiſchen Intellektualismus“ abgelehnt wird. Die Einheit mit „den entſprechenden Aufgaben der Volksſchule“, auf die ſich die höhere Schule „ſtets ſinnvoll rückbeziehen muß“, findet der Verfaſſer in der „Eingliederung in das Bildungsganze von der einheitlichen völkiſchen Geſinnung her“. Die tiefgreifende Zweiheit der Beſtrebungen, die dann doch wieder zur Einheit umzudeuten verſucht wird, findet ſich auch in Günthers betonter Trennung der Muſikerziehung von Laien und Berufsmuſikern. Ich kann mir nicht denken, daß im Techniſchen oder Geiſtigen der Dilettant grundſätzlich anders etwa an Klaviermuſik herangeführt werden ſollte, als der „Berufsmuſiker“, ſei er nun Pianiſt oder nicht. Es war ja gerade die Tendenz der ſozialdemokratiſchen preußiſchen Schulreform, dieſe Spaltung herbeizuführen, und zwar durch die Betonung, daß für den Laien die „Spielmuſik“ das Rechte ſei! Es gilt heute, gegenüber der Gefahr, wieder in ſolche Schlingen zu fallen, die Augen hell offen zu halten! Günther iſt dieſer Gefahr nicht ganz entgangen, obwohl er doch (Mai 1933) eine nationalſozialiſtiſche Haltung der Muſikerziehung anſtrebt. Vielleicht hat er zu ſehr ſich bemüht, die Literatur, von der er die einſchlägigſten Werke im Vorwort anführt (Krieck, Hördt, Spranger, Tumlirz, Färber, Hans K. F. Günther, Eichenauer, Reventlow, Gründel, Ois, Moeller van der Bruck, Roſenberg und Adolf Hitlers „Mein Kampf“) vollſtändig und gleichmäßig zu verarbeiten. Man ſollte vom letztgenannten Buche aus verſuchen, an den übrigen eine gründliche Kritik zu üben. Wenn ſie auch alle völkiſch eingeſtellt ſind, ſo iſt darin doch noch viel zu viel wiſſenſchaftlich-dialektiſches Beſtreben, anſtatt von der Muſikpraxis und den wirklich letzten Zielen auszugehen. So finden ſich in S. Günthers Buch viele Anſätze fruchtbarer Problemſtellung und viele Erkenntniſſe, die uns weiterbringen können. Es fehlt nur noch die letzte und ſelbſtändige Entſchloſſenheit, den Schritt zu wagen, der alles, was einer wirklich deutſchen einheitlichen und eindeutigen Kultur noch im Wege ſteht, reſtlos hinter ſich läßt. Daß es rein äſthetiſche Wertmaßſtäbe, um die ſich der Verfaſſer hier und da bemüht, in der deutſchen Muſik nicht als irgendwie ausſchlaggebend geben kann, geht

aus seinen eigenen, wenn auch etwas zwiespältigen, Ausführungen über ihre rassischen Eigentümlichkeiten hervor. Karl Hasse.

PAUL GERHARDT DIPPEL: Nietzsche und Wagner, eine Untersuchung über die Grundlagen und Motive ihrer Trennung. Bern, Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel, 1934. (Heft 54 von Sprache und Dichtung, herausgegeben von Maync, Singer, Stirch.) 8⁰ VII, 100 S.

Der Verfasser bemüht sich um eine sachliche Untersuchung, die aber nichts Neues bietet. Unwillkürlich wird jeder Beurteiler entweder auf der einen oder andern Seite stehen. Dippel neigt jedenfalls zu Nietzsche, wie aus verschiedenen Bemerkungen hervorgeht. Chamberlain ist „eingeschworener Wagnerianer", Kapps Wagnerbiografie stellt „einen wesentlichen Fortschritt in der Wissenschaft" dar. Das „Häßliche und Gewaltsame an Wagners Natur und die dilettantische und zigeunerhafte Artung seines Wesens, die groteske Würdelosigkeit", der „ekelerregende Rausch der Wagnerianer" usw. kennzeichnen Dippels Standpunkt. Von der „objektiven Wirklichkeit" soll sich Nietzsche am weitesten in seiner Schrift über R. Wagner in Bayreuth entfernen, also gerade dort, wo er die Wahrheit sagt! Seltsam berührt die Äußerung, Nietzsche habe zeitlebens zum Ring „kein inniges und echtes Verhältnis" gehabt, während doch gerade die erwähnte Schrift eine Verherrlichung der „Ring"dichtung ist. Daß der Tristan in „Italien", in Venedig entstand, ist eine sonderbare Vorstellung. Sehr milde ist das Urteil über Nietzsches Schmähschriften, in denen „der Haß die Grenzen des Schicklichen nahezu übersteigt". „Unerbittlich entlarvender Psychologenblick und feinstes Beobachtungsmaterial" soll in diesen traurigen Erzeugnissen vorliegen, die mit ihren Überschriften „der Fall Wagner", „Nietzsche contra Wagner" den geschmacklosesten damaligen Zeitungsstil nachahmen und dem gepriesenen Stilisten schon aus diesem Grunde wahrlich nicht zur Ehre gereichen. Nietzsche, der des beglückenden Umgangs in Tribschen gewürdigt wurde, fand nicht den seinem Alter und Rang gebührenden Abstand zum Meister. Sonst hätte er nicht in maßloser Selbstüberhebung sich erkühnen dürfen, Wagner zu Brahms zu bekehren oder gar in kindischer Eitelkeit seine eignen Kompositionen vorzuspielen. Nietzsche hat Wagner innerlich gefühlsmäßig nie erlebt, sondern nur rein verstandesmäßig zu begreifen versucht. Der Meister war ihm ein interessantes „Problem". Die Entzauberung in Bayreuth beim Ringfestspiel 1876 ist krankhaft überreizte Mißstimmung über Unvollkommenheiten, die niemand schwerer als Wagner selbst empfand. Bekanntlich wurde erst im „Parsifal", den Nietzsche mied, einigermaßen erfüllt, was 1876 vor und auf der Bühne noch vielfach getrübt war. Die Geschichte der Festspiele nach Wagners Tod entkräftet alle Vorwürfe, die Nietzsche 1876 allenfalls erheben konnte. Daß er nicht imstande war, von sich selber zur Erkenntnis eines Wagnerschen Werkes zu gelangen, beweist seine Gleichgültigkeit gegen die Jugendwerke, die freilich damals auf den Bühnen nur in grauenhaften Entstellungen erschienen, die aber ein tiefer empfindender künstlerischer Mensch in Wagners vertrautem Umgang doch verstehen mußte. Schließlich entscheidet die Tatsache, daß Nietzsche Deutsch-Pole war, daß er immer mehr vom Deutschen zum Polnischen und Französischen abrückte, daß er zur Zeit seiner Trennung von Wagner unter jüdischem Einfluß stand. Davon sagt Dippel kein Wort! Die Hintergründe von Nietzsches Abfall sind psychopathisch und rassisch. Wagner hatte im „Fall Nietzsche" nur die schmerzliche Erfahrung, in seinem Vertrauen getäuscht worden zu sein, indem der einstige Freund mit einem Zerrbild seiner Persönlichkeit sich von ihm wandte. Wolfgang Golther.

FRIEDRICH ALBERT MEYER: Die Zoppoter Waldoper, ein Weg zum neuen deutschen Theater. Im amtlichen Auftrage herausgegeben. Schlieffen-Verlag, Berlin SW. 11. 1934.

Zum 25jährigen Jubiläum gibt die Leitung der Zoppoter Waldoper eine schön ausgestattete Festschrift heraus, in der die Geschichte der Waldoper, die Probleme und Aufgaben der Naturbühne und die besondere Eigenart der Zoppoter Waldbühne beschrieben und umrissen werden. Geleitworte führender Männer des neuen Deutschland leiten die 64 Seiten starke Schrift ein, die reich mit Bildern ausgestattet ist. Fr.

ARNOLD SCHERING: Tabellen zur Musikgeschichte. Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte. 4., vollst. umgearb. Aufl. Mit einem Reg. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1934. 152 S. 4⁰ geh. 4.— Mk., geb. 5.50 Mk.

Seit nunmehr 20 Jahren haben diese Scheringschen Tabellen als bewährtes Hilfsmittel bei Unterricht und Studium vielen Lehrern und Schülern unschätzbare Dienste geleistet. Aber nur wenige Benutzer mögen von der entsagungsvollen Arbeit, die ihnen zugrunde liegt, eine klare Vorstellung haben. Denn nicht im Anhäufen von Daten, sondern im Weglassen beruht, wie der Verfasser im Rechenschaftsbericht über seine Vorbereitung der jüngsten Auflage gesteht, die größte Schwierigkeit. Das bedeutet, wie man Seite für Seite nachprüfen kann, für den Benutzer, daß die Umriße des tabellarisch verarbeiteten gewaltigen Stoffes schärfer geworden sind, daß das geschichtliche Bild zusehends an Klarheit gewonnen hat. Ein ebenso zuverläßiges wie reichhaltiges Regißter ermöglicht die erwünschten sachlichen Durchblicke durch den

immer mit überlegener Stoffbeherrschung auf die Jahre verteilten Inhalt. Mit zu großer Bescheidenheit hat der Verfasser übrigens seine eigenen bahnbrechenden Arbeiten verschwiegen, die man unter den zahlreichen Daten zur Geschichte der Musikwissenschaft schmerzlich vermißt. Ferner fehlt als bedeutsame Erscheinung der letzten Jahre vor dem Weltkrieg R. Stephan. Sollte nicht auch an den 1907 von Draeseke entfesselten Streit um die „Konfusion in der Musik" als eine zeitgeschichtlich wichtige musikliterarische Fehde erinnert werden dürfen? Zu A. Thayers Beethovenbiographie — das englische Original erschien ja erst 1921 — hätte unter 1866 wohl auch der Name des deutschen Bearbeiters H. Deiters genannt werden sollen. Schuppanzigh erscheint unter 1824, hätte aber vielleicht schon 1804/05 erwähnt werden dürfen, weil er damals die ersten Quartettvorführungen vor einem zahlenden Publikum veranstaltete (Überführung der Kammermusik aus dem Privatkreis in den öffentlichen Konzertsaal). Aber was auch an Wünschen bleiben mag, es verschwindet hinter den nachhaltigen Eindrücken von der Fülle des Gebotenen, das mit dieser neuen Auflage tabellarischer Dürre längst entwachsen ist. Man wird diese Daten im fruchtbaren Zusammenhang mit der kultur- und geistesgeschichtlichen Nebentabelle nicht nur von Fall zu Fall nachschlagen, man wird das Ganze mit Genuß und stetigem Gewinn regelrecht lesen wollen. W. Kahl.

ALBERT TOTTMANN: Führer durch die Violin-Literatur. Vervollständigt und bis auf die Gegenwart fortgeführt von Professor Dr. Wilhelm Altmann. J. Schuberth & Co., Leipzig 1934. In Lieferungen zu 2.— Mk.

Wer den Führer durch die Quartett-Literatur kennt, wird auch den soeben neu erscheinenden Führer durch die Violinliteratur nicht entbehren wollen. Professor Altmann ist wie kein anderer berufen, den alten Tottmannschen Führer zu ergänzen und bis zum heutigen Tage fortzuführen. Jeder Geiger, aus welcher Schule er auch kommen mag, muß erstarren, wenn er nur in der einmal ihm gewiesenen Richtung weiterschreitet; wer lebendig bleiben will, lasse sich vom neuen Tottmann-Altmann führen. Herma Studeny.

Musikalien:

für Klavier

ALEC ROWLEY: Dreißig melodische und rhythmische Studien für Klavier, II, op. 43 (Nr. 19—30). — C. F. Peters, Leipzig.

Der bei Anzeige des I. Heftes op. 42 (ZFM-Januarheft 1934) ausgesprochene Wunsch nach einem zweiten, schwereren Heft Rowleyscher Etüden ist schnell erfüllt worden. Die dort mitgeteilten allgemeinen Grundlagen und besonderen Zwecke gelten auch für das zweite Heft. Es bringt, abermals in Form von elf betitelten Charakterstücken, Übungsstoff für: Kraft und Rhythmus, Ausbildung des vierten und fünften Fingers, Kreuzen und Wechsel der Hände, Synkopen, klangliche Differenzierung, Klarheit des Fingerspiels, moderne Tonalität, Melodie in der rechten Hand und Pralltriller, Triller- und rhythmische Studien, Dehnübungen für die einzelnen Finger. Wieder sind aus vielen Etüden reizende Vortragsstücke geworden. Diesmal nenne ich an erster Stelle: die französische „Fanfare" (richtiger Fanfaronette) heller Clairons, die melodisch singende „Romanze", das in chromatisch verschwimmendem, unbestimmtem Helldunkel flimmernde blasse „Mondlicht", die entzückenden, mehr an ältere nachromantische Tradition gebundenen „Mendelssohn-Gade-Aquarellen" der „Toccatina", der „Synkopen" (ganz reizend!), des „Spinnrades", der „Caprice", die farbige und rhythmisch pikante „Groteske" (ein echter Rowley!), die poesievolle „Verzauberte Flöte" — in Hirten- und Flötenpastorales sind die naturnahen Engländer von jeher groß —, den mondänen, in klangsattes Es-dur getauchten „Blues" — in seiner formalen Knappheit und Einfachheit ein wahrer Prototyp! —, endlich die statt der üblichen, mehr oder weniger dissonierenden leeren Quinten einmal, etwa in Chopins Geist und Stil, den „fröhlichen Aufruhr" der Schallwirkung treffsicher malenden „Glocken". Wieder ist der Klaviersatz so sauber und klar, so handlich und flüssig, so bequem und doch übend, wie wir es von einem so großen Klaviertalent wie Rowley gewohnt sind. Und wieder sage ich: ein noch schwereres, also ein schweres drittes Heft! Erst dann haben wir den richtigen, den ganzen Rowley!

Dr. Walter Niemann.

für Violine

OTHMAR SCHOECK: Sonate für Violine und Klavier, op. 46. Verlag Gebr. Hug u. Co., Leipzig und Zürich.

Der Schweizer Tonsetzer ist eine fest umrissene Persönlichkeit, die nicht nur in ihrer engeren Heimat, sondern weit über deren Grenzen Ansehen und Achtung genießt. Wer des Komponisten schöne Violin- und Klavier-Sonate in D-dur op. 16 kennt, erhoffte sich einen weiteren Aufstieg, der den überaus begabten Tonsetzer zu besonderer Höhe führen würde. Seine Oper „Penthesilea" zeigte Ansätze zu neuen Wegen. Leider enttäuscht seine neue Violin- und Klaviersonate op. 46. Schoecks Erfindungskraft scheint erlahmt. Der „Tranquillo und Andante con moto" überschriebene erste Satz ist vortrefflich gearbeitet, aber der Erfindung gebricht die aus dem Herzen kommende und zu Herzen gehende innere Wärme und Überzeugungskraft. Der Komponist zwingt sich zu

einer Stimmung, an die niemand glaubt. Weit beſſer gelungen iſt der „Scherzo“ überſchriebene zweite Satz. Kobolde und Waldgeiſter ſcheinen hier ihr Weſen zu treiben. Aber auch hier iſt mehr Können und Wollen als Erfindung zu ſpüren. Der letzte Satz (Breit) zeichnet ſich durch eine außerordentlich gekonnte kontrapunktiſtiſche Verarbeitung aus, die zum Schluß zu einer gewiſſen Steigerung führt. Hier iſt der in Regers Schulung groß gewordene Komponiſt in ſeinem eigenſten Element. Adrian Rappoldi.

EDWARD ELGAR: Serenade und Adieu. Herausgegeben von Joſeph Szigeti. Keith Prowse & Co., London.

Zwei Stückchen von beſonderm Reiz. Die Geigenliteratur iſt durchaus nicht reich an wertvollen Kleinigkeiten aus der Feder ernſt zu nehmender Komponiſten. Es hat ſich dagegen eine ſentimentale oder banale Richtung, die zwiſchen Konzertſaal und Café ſchwankt, im Konzertleben eingeniſtet; und kein Virtuoſe ſchreckt davor zurück, Geſchmackloſigkeiten wenigſtens als Zugaben ſeinem Publikum vorzuſetzen. Hier wäre ein reiches Feld der Arbeit für zeitgenöſſiſche Komponiſten, die der Geige ihrer Natur entſprechende geſangliche und figurativ reizvolle Gedanken abgewinnen könnten, ohne ſie in die anſpruchsvolle Form der großen Sonaten oder Konzerte zu gießen; es iſt erfreulich, daß der engliſche Verlag hier ein gutes Beiſpiel gibt. Herma Studeny.

ARMIN HAAG: Wir muſizieren. Dreißig ganz leichte Streichtrios. Heinrichshofens Verlag Magdeburg.

Eine recht verdienſtvolle Tat. Die kleinen Muſikſtücke ſind geeignet, ein Zuſammenſpielen von Anfängern zu fördern und dadurch die Muſizierfreudigkeit zu heben. Als Ausgabe A für zwei Violinen und Cello, als Ausgabe B für drei Geigen ſind die bis jetzt erſchienenen Hefte inhaltlich gut eingeteilt. Die erſten zwei bringen bekannte Volksweiſen, das dritte Heft Märſche und Tänze. Das vierte Heft iſt ein kleiner Beſuch bei den Klaſſikern Bach und Händel, das fünfte eine Folge von Weihnachtsliedern; und jedes wird in ſeiner Art den jungen Spielern die erſten Wonnen des Zuſammenklingens vermitteln können.

Herma Studeny.

für Geſang

GILLES BINCHOIS: Sechzehn weltliche Lieder. Herausgegeben von Wilibald Gurlitt. Georg Kallmeyer Verlag. Wolfenbüttel-Berlin 1933. Partitur Mk. 2.25, Chorpartitur Mk. 1.75 bis 1.15, je nach Menge.

In einem ſchmalen, äußerlich anſpruchsloſen Heft in der Folge des von Friedrich Blume herausgegebenen Kallmeyerſchen „Chorwerks“ legt der bekannte Freiburger Muſikhiſtoriker und Orgeltheoretiker, Willibald Gurlitt, nach deſſen Angaben ſ. Zt. die vielbeachtete Praetoriusorgel gebaut wurde, eine Auswahl von 16 weltlichen Liedern des burgundiſchen Tonmeiſters Gilles Binchois vor. Bei den genannten Geſängen handelt es ſich um eine Reihe wertvoller dreiſtimmiger Chanſons der Hochblütezeit mittelalterlicher Kammerliedkunſt, die für eine Singſtimme und begleitende Inſtrumente (Blasinſtrumente, Violen oder Zupfinſtrumente) geſchrieben wurden. Über die ſtilgeſchichtliche Lage der Lieder und über biographiſche Einzelheiten betr. das Leben des im Hennegau gebürtigen Komponiſten teilt das Vorwort, dem ein treffliches Fußnotenmaterial beigegeben iſt, einiges auch für den Nichtfachmann Wiſſenswerte mit. Bemerkenswert iſt die Sammlung, die mit Hugo Riemanns „Sechs bisher nicht gedruckten dreiſtimmigen Chanſons von G. Binchois“ (Wiesbaden 1892) zu vergleichen vom Standpunkt der Geſchichte der Muſikgeſchichtsſchreibung reizvoll wäre, fernerhin durch die mit einer deutſchen Überſetzung verſehenen mittelfranzöſiſchen Texte, die von Dichtern des burgundiſchen Hofes (Alain Chartier, Charles d'Orléans u. a.) verfaßt ſind und dem Sprachkenner manches Intereſſante bieten. Ihr Hauptziel ſieht die vorliegende Aufgabe darin, der praktiſchen Muſikpflege unſerer Tage ein bisher ſo gut wie unbekanntes Gebiet mittelalterlicher Muſik zu erſchließen. Wir wünſchen dem Heft, dem wohl noch weitere Ausgaben folgen ſollen, die weiteſte Verbreitung und in dieſer Hinſicht einen vollen Erfolg. G. Kaſchner.

ERICH LAUER: „Trommellieder der Hitlerjugend“ op. 9. Verlag Karl Hochſtein, Heidelberg.

Nach vier Gedichten des Leiters der Heidelberger H.J.-Spielſchar, Hans Herbert Reeder, hat der junge, aber ſchon recht erfolgreiche Heidelberger Komponiſt Erich Lauer Lieder zur Klavierbegleitung geſchrieben, welche den, in den Texten ſchon deutlich vorhandenen kräftigen Schrittrhythmus wirkungsvoll und dennoch künſtleriſch überall einwandfrei aufnehmen und nachgeſtalten. Aus der lebendigen Praxis geboren, werden dieſe Lieder (denen man nur noch die Beifügung einer Trommelbegleitung, vor allem für den, von den beiden Herausgebern gedachten Fall des einſtimmigen Vortrags anempfehlen möchte) ihren Zweck durchaus erfüllen. Sie ſtehen in einer Linie mit der ſoeben vom Obergebiet Weſt der H.J. in Köln durch den Muſikverlag Tonger herausgegebenen Sammlung „Uns geht die Sonne nicht unter“, und man darf ihnen daher weiteſte Verbreitung wünſchen. H. U.

KREUZ UND QUER

Oberstudiendirektor Carl Rorich zum 65. Geburtstag.

Von Karl Foesel, Nürnberg.

Mit Erreichung der Altergrenze trat der langjährige Direktor des Nürnberger Städtischen Konservatoriums Carl Philipp Rorich unter vollster Anerkennung seiner Verdienste durch die Stadt in den Ruhestand. Carl Rorich — 1869 in Nürnberg geboren — wurde 18jährig Schüler Meyer-Olberslebens, Hermann Ritters, Dr. Klieberts in Würzburg und schloß seine Fachausbildung durch eine Studienreise ab, die ihn in die bedeutsamsten Kulturzentren Deutschlands und Österreichs führte und ihm wertvolle persönliche Beziehungen brachte (Rheinberger, Dr. Hans Richter, Bennewitz, Scholz, v. Perfall u. a.). 1892: Lehrer für Theorie an der Großherzoglichen Musikschule in Weimar; 1897: Großherzoglich Sächsischer Musikdirektor; 1911: Medaille für Kunst und Wissenschaft und Ernennung zum Mitglied der Sachverständigenkammer für Werke der Tonkunst; 1914—34: Direktor des Nürnberger Konservatoriums.

In den 20 Jahren seiner Nürnberger Wirksamkeit hat es Rorich verstanden, aus der schlichten Musikschule ein modern ausgestattetes, leistungsfähiges Institut zu machen. Durch eine beträchtliche Erweiterung des Lehrplans, einen großzügigen Ausbau der Bläserklassen, die Errichtung einer Opernschule und eines stattlichen Schülerorchesters schuf er die Voraussetzungen für die Erhebung der Musikschule zum Konservatorium, die in seiner Amtszeit vor etwa 10 Jahren erfolgte.

Von größter allgemeiner Bedeutung sind die theoretischen Arbeiten Rorichs. Seine „Materialien für den theoretischen Unterricht" und die „Hundert Übungsaufgaben für angewandte Harmonielehre" (beide: Cranz, Leipzig) sind mit ausgezeichnetem praktischen Verständnis geschrieben und stellen für den Lernenden wie für den Lehrenden eine wertvolle Hilfe dar. Etwas in seiner Art Vereinzeltes schuf Rorich mit seiner dreibändigen „Lehre von der selbständigen Stimmführung" (Cranz). Auch in diesem umfassenden, mit äußerster Klarheit gegliederten Studienwerk wird der Schüler nicht mit trockenen Formeln und Regeln belastet, sondern auf eine zwanglos-lebendige, dabei mit zwingender Logik aufbauende Weise mit der Praxis und dem Wesen des Kontrapunkts — vom schlichten zweistimmigen „punctus contra punctum" bis zu den großen, komplizierten Formen — vertraut gemacht. Diesem hervorragenden Schulwerk stehen einige instruktive Klavierkompositionen, die „Elementarstudien zum polyphonen Klavierspiel" und die „Acht dreistimmigen Inventionen" (Cranz), als weitere praktische Ergänzung zur Seite.

Den Komponisten Rorich zeichnet ein satztechnisches Können und ein ausgeprägtes Formgefühl vor allem aus. Sein Schaffen besitzt eine klare, ungekünstelte, zum Teil volkstümliche Grundhaltung und fesselt durch die souveräne Beherrschung einer interessant gestalteten Kontrapunktik und durch den natürlichen Geschmack der harmonischen und melodischen Erfindung. Aus seinem umfangreichen Lebenswerk, das bereits die Opuszahl 100 erreichte, sind an größeren Kompositionen neben dem dreiaktigen Märchenspiel „Ilse" und dem Singspiel „Dillmanns Ehrentag" u. a. die d-moll-Sinfonie, eine sinfonische Dichtung, die „Waldleben"-Suite und vier prachtvoll gearbeitete Ouvertüren zu nennen. Außerdem schrieb Rorich mehrere Chöre, Lieder, Klavierwerke und fand als Schöpfer feinsinniger Kammermusik (vor allem für Bläser) verdiente Anerkennung. Der Großteil seiner Werke ist bei Bosworth, Zierfuß, Ries und Erler, C. F. Kahnt, Zimmermann und Cranz verlegt.

Der kurze Hinweis auf dieses an Mühe und Erfolg reiche Leben sei mit dem Wunsche beschlossen, daß dem Fünfundsechzigjährigen für seine nunmehr ausschließlich schöpferische Arbeit noch viele Jahre unverminderter Schaffenskraft beschieden sein mögen.

Zu Georg Heinrichs 50. Geburtstage (6. Oktober 1934)

tritt die „ZFM" als erste auf den Plan, um ihm, dem angesehenen Leipziger Architekten, dafür zu danken, daß er es als Leiter des Steingräber-Verlags (1918—26) der „ZFM" (ab 1920) in unbeirrbarem Idealismus verstanden hat, sie unter der geistigen Führung des unvergeßlichen Freundes Dr. Alfred Heuß (ab 1921) durch die ärgsten und schwersten Kampfzeiten glücklich hindurchzusteuern. Die „ZFM" siechte damals vor Heuß' Übernahme der geistigen Führung an der Ungunst der Zeit langsam dahin. Nun wurde sie — das damals und heute noch einzige Kampfblatt für deutsche Musik —, nachdem Heinrich nach mehrfachen Versuchen in Heuß den richtigen Mann von unbestechlichem Charakter und Mut zur Wahrheit gefunden und gewonnen hatte, mit dem er nun in der wirtschaftlich schwierigsten aller Zeiten in der organisatorischen Ausgestaltung, wie in der geistigen Zielsetzung durch dick und dünn ging und sie in den wesentlichen Grundlagen zu dem machte, was sie heute ist: der „Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik". Das soll dem hochverdienten Mann, dem Schwiegersohn des Hofmusikalienhändlers und Vorgängers im Steingräber-Verlag (1903—16), Walter Friedel, unvergessen bleiben, und darum ist die „ZFM" an seinem Ehrentage seine erste und herzlichste Gratulantin! N.

Erinnerungen an Engelbert Humperdinck.

Zum 80. Geburtstag des Meisters am 1. September.

Von Dr. Walter Niemann, Leipzig.

„Geehrter Herr Niemann!

Sie sind bestens willkommen am Mittwoch! Mit Gruß

E. H."

So und ähnlich flatterten die Zwei- bis Vierzeiler-Postkarten von Boppard nach Wiesbaden. Ich hatte am Wiesbadener Human. Gymnasium mein Abitur gemacht. Während der Schulzeit schon frühzeitig von meinem Vater, dem Klaviervirtuosen — langjährigen Kunstgenossen des großen Geigers August Wilhelmj — und Komponisten für Klavier- und Violinmusik Rudolph Niemann (1838—98) in Klavierspiel und Komposition unterwiesen und dank seines einzigartigen Lehrtalents trotz der Winterpausen schon bis zu Schumann und Chopin, bis zur Sonate und Fuge gefördert, sollte es nun nach Befreiung vom Schulzwang erst richtig „losgehen". Der übergewissenhafte Vater fühlte, daß die durch seine Kunstreisen erzwungenen Winterpausen sich mit der Zeit allzu nachteilig auf das Musikstudium auswirken würden; auch schienen ihm die wachsenden großen und kleinen Sonaten, Suiten und Fugen bei aller aus der „nordischen" Abkunft ohne weiteres erklärlichen Grieg-Schwärmerei des Jünglings (er wollte längere Zeit lang von keiner anderen Musik etwas wissen!) einen dauernden, streng geregelten Kompositionsunterricht zu erheischen. „Denn", so sagte er einmal mit Freudentränen in den Augen, als er die erste große Klaviersonate des Fünfzehnjährigen durchgespielt hatte, „ich erwarte Großes von dir". Die reiflich erwogene Wahl des Kompositionslehrers fiel auf Humperdinck.

Dieser hatte nach dem Welterfolge seines „Hänsel und Gretel" die Lehrtätigkeit am Frankfurter Dr. Hochschen Konservatorium aufgegeben und sich einzig zum Schaffen auf sein entzückend oberhalb Boppard am Rhein gelegenes Tuskulum zurückgezogen. Von den Segenswünschen der Mutter begleitet (sie ruht auf dem Leipziger Südfriedhof), fuhren „Vater und Sohn" hinüber. Der Sohn mit fürchterlichem Herzklopfen. Die Prüfung fiel über alles Erwarten aus: Der gütige Meister übernahm selbstlos meine kompositorische Ausbildung, denn — so meinte er — das schöpferische Talent sei „entschieden groß und mein Klavierspiel sehr geschmackvoll".

Nun erst wagte ich norddeutscher Träumer — ein echter Hamburgensis Holsaticus — umher zu blicken und mir den Meister näher anzusehen. Er sprach mit leicht niederrheinisch-siegländischem Akzent, leise und melodisch schwingend. Aber er sprach wenig und machte

den Eindruck des ganz nach innen, auf Jensens „Innere Stimmen" horchenden, versonnenen, stillen und, gleich mir, körperlich zart organisierten Dichter-Menschen. Kein Wunder, wenn mein Herz ihm sofort entgegenschlug, wenn auch der Hamburger mit aller Scheue des Jünglingsalters nicht aus sich „herausgehen" oder ihm das äußerlich zeigen konnte. Ich glaube aber, er hat es gefühlt; denn seine väterliche Güte blieb immer die gleiche, auch als ich schon mit Mutter und Schwester nach Leipzig übergesiedelt war. Noch sehe ich den Tastenschoner auf seinem Flügel, auf den der Knusperwalzer gestickt war, sehe die im brennenden Herbstfeuer leuchtenden Bäume des Gartens und die paradiesisch schöne, weiche Rheinlandschaft — dann ging ich wahrhaft freudetrunken und stumm vor Glück neben dem Vater zum Bahnhof hinab.

Wenn nun so ein Zwei- bis Vierzeiler kam, fuhr ich los. Meist jede Woche einmal mit der Rechtsufer-Rheinbahn bis Rüdesheim, dann mit der Fähre bis Bingerbrück hinüber und mit der Linksufer-Rheinbahn weiter bis Boppard, und dann, freudig bewegt mit einer neuen Streichorchester-Suite oder Klaviersonate, oder ängstlich bedrückt mit einer Serie Aufgaben aus Bußlers Harmonielehre, den Hügel zur Villa hinauf. Gesprochen wurde während des Unterrichts vom Meister nur wenig, aber immer nur Wesentliches, Förderliches und klug Durchdachtes. Keinerlei Pose, keinerlei Äußerliches, keinerlei Kothurn — dieser Mann war auch als Lehrer so einfach, so klar, so natürlich, so herzensgütig wie als Tondichter.

In den Pausen öffnete er das Fenster und suchte mit dem Fernrohr den tief unten liegenden Bahnhof und die ankommenden Reisenden ab; ich hatte den Eindruck, alle Autographenjäger, alle Bewunderungsheuchler, alle dreisten Bittsteller waren ihm entsetzlich und seine kindhaft reine Seele, sein kindlich naives und reines Empfinden litten tief unter den Gemeinheiten und Häßlichkeiten dieser Welt. Aber er war ganz und gar kein problemloser, naiver Mensch, kein „Märchenonkel", sondern ein deutscher — ja vielleicht ein deutschester — Mensch und Künstler, über dessen tief und fein differenziertes, vor den Abgründen nachtschwarzen Pessimismus und bitterer Verzweiflung am Leben, am Guten keineswegs Halt machendes Seelenleben wir, wenn nicht durch das herzerschütternd schöne und ergreifende, tragische Hohelied der jungen Liebe, die „Königskinder", so doch durch kurze briefliche Andeutungen viel besser unterrichtet sein sollten.

War der Unterricht zu Ende blieb ich oft als freundlichst und gütigst auch von Frau Hedwig aufgenommener Tischgast im Familienkreise da. Der Meister scherzte gern über den „guten Kontrapunkt dieser Markklößchen zum Cantus Firmus der Suppe", blieb aber gelegentlich auch ganz stumm und stand dann auch wohl einmal plötzlich auf, um ins Arbeitszimmer hinaufzugehen. Dann hatte die damals im Entstehen begriffene melodramatische Vorstudie der „Königskinder" derart innerlich von ihm Besitz ergriffen, daß er Essen, Familie, Gast und alles vergaß. Wir verhielten uns dann so still wie möglich, um den lieben Meister nicht zu stören. Rührend war es dann, wie seine menschliche Güte beim Abschied des Schülers den plötzlichen „Aufbruch" von der Mittagstafel entschuldigte.

Mit Goethe „glücklich in dem, was meines Vaters war" und schon damals als Schaffender wie Ausübender ganz und gar der Welt des Klaviers ergeben, mußte ich mit stiller Trauer sehen, daß dem treuesten Wagner-Jünger und Meister des wunderbarsten und zartesten Orchester-Filigrans, Humperdinck, das Klavier nur ein im Grunde herzlich verachtetes Klavierauszug- oder Begleitinstrument war. Mit allen Kräften suchte er mich „Klaviermenschen" zum Orchester zu führen. Ich mußte eigene Klaviersuiten usw. instrumentieren, dann aber selbständig für Orchester erfinden und ausführen. So danke ich dem Meister noch heute meine lyrische Liebe zum Streich- und Kammerorchester, und mein „Deutsches Waldidyll" op. 40 für kleines Orchester war eine ebenso unmittelbare Frucht des Studienjahres bei Humperdinck, wie die an Ort und Stelle entstandene „Rheinische Nachtmusik" op. 35 für Streichorchester und zwei Hörner.

Ich sagte: d e s Studienjahres. Denn schon im Mai 1898 starb der Vater, und der bitterste Ernst des Lebens trat an den Zweiundzwanzigjährigen heran: er sollte ein Konservatorium und eine Universität absolvieren, um möglichst bald in wirtschaftlich gesicherte Verhältnisse zu

kommen. Die Wahl fiel auf Leipzig. Wieder zeigte sich Humperdinck als der väterlich besorgte Freund unserer Familie. Ich fuhr mit der Mutter hinüber, und wir berieten eingehend, wie das Studium und die Zukunft am zweckmäßigsten zu gestalten sei. Die — verwandtschaftliche — Bedingung der Doktorpromotion in Musikwissenschaft beherrschte die Gedanken der Mutter. Heute noch höre ich den bitteren Unterton in Humperdincks Stimme, als er ihr riet: „Der Sohn muß nach Leipzig zu Hugo Riemann — der ist ja auch ein viel besserer Lehrer als ich." Ich kämpfte für Boppard, Wiesbaden und Humperdinck: die Tanten, Onkels und Cousinen siegten: es ging nach Leipzig . . . Der Abschied vom Meister war bitter schwer; nicht nur von ihm, dem väterlichen Mentor und Freund, sondern auch von Kindheit und Jugend, von der himmlisch schönen Natur des Rheins, des Rheingaues und des Taunus, die ich seit dem frühen Knabenalter allwöchentlich mit dem gleich mir naturschwärmenden Vater in großen und kleinen Touren durchwandert hatte, nahm ich für immer Abschied. Ein neuer Lebensabschnitt brach an.

Der Kontrast zwischen dem heiteren, weichen, genießerischen, romantischen Weltbad am Taunus und der nüchternen, naturfremden Arbeits- und Studienstadt an der tintenschwarz in flacher, sumpfiger Ebene dahinkriechenden Pleiße und Elster war entsetzlich und niederschmetternd. Alle gesammelte und intensive Anspannung des Doppelstudiums konnten ihn nicht verwischen. Ich schrieb verzweifelte Briefe an die Mutter, an Humperdinck. Wieder griff er mit väterlicher Güte ein. Aus Zwei- und Vierzeilern wurden ganze Briefe und enggeschriebene Karten. So schrieb er am 5. Juli 1898: „Die Beschreibung Ihrer jetzigen Tätigkeit in Leipzig hat mich sehr interessiert; ich bin überzeugt, daß der ausgezeichnete Unterricht des Herrn Riemann in Verbindung mit den zahlreichen Quellen der musiktheoretischen Ausbildung, die sich in einer Stadt wie Leipzig Ihnen erschließen, für Ihre Zukunft von der höchsten Bedeutung sein wird. Lassen Sie sich's nicht verdrießen, wenn die Arbeit hie und da über den Kopf wächst; mit der Zeit trägt alles das seine Früchte." Oder, zwei Jahre später: „Ihre Doktorarbeit halte ich für ein sehr interessantes Unternehmen; wie gerne würde ich meine Kenntnisse des musikalischen Mittelalters bereichern, wenn ich Gelegenheit hierzu hätte. Sie sind in der angenehmen Lage, die Anregungen des berufensten der gegenwärtigen Musikhistoriker auf sich wirken zu lassen!"

Der Meister hat in seiner abgeklärten Lebensweisheit in allem recht behalten. Ja — es hat wohl alles seine Früchte getragen; sogar die Modi in den Ligaturen der Mensuraltheorie in der Zeit vor Johannes de Garlandia! Als ich den Doktor „gebaut" und dieses große Ereignis mit einer achttägigen Wanderfahrt in die sächsische Schweiz besiegelt hatte, besuchten uns Humperdinck und Gattin in unserer damaligen hochgelegenen Wohnung im Czermaksgarten. Immer gleich an Güte, immer gleich an Sorge um unsere damals schwer überschattete und unsichere Zukunft.

Und so bleibt er für immer in meinem Gedächtnis: als einer unserer deutschesten und liebenswertesten Meister und unvergleichlicher „musikalischer Goldschmied und Filigrankünstler" des Wagnerschen, doch ganz und gar persönlich abgewandelten Orchesters, als ebenso urdeutscher, verträumter, herzensgütiger Mensch, der sich ein kindliches und reines Herz bis zum Tode bewahrt hatte. Man liebt es gerade heute, über seine ganz und gar unheldische, unkämpferische, unsoldatische Märchenmusik mehr oder weniger zu spötteln: „Papa Humperdinck". Ich glaube aber fest: diese Musik kommt aus der lautersten deutschen Seele, und diese Seele, diese tief im Herzen getragene unbewußte, selbstverständliche, zärtlichliebende innerste Volhsverbundenheit läßt sich nicht erstreiten, nicht kommandieren — sie ist da, und sie ist auch heute noch da — in nicht allzu vielen deutschen Künstlern. Alles Schöne aber tritt, um ein tiefes Raabesches Wort zu brauchen, unbemerkt und leise in die Welt. Sorgen wir, in liebender Erinnerung an einen der deutschesten Meister, dem die Liebe der ganzen Welt zuflog, weil er so deutsch war, fühlte und in Tönen dichtete, dafür, daß wir die geistigen und künstlerischen Nachfolger Humperdincks rechtzeitig erkennen und ihnen die Wege zur Anerkennung nach Kräften ebnen und erleichtern.

Zum Heft „Musikerziehung“ der ZFM (September 1934):

„Mit großer Ergriffenheit lese ich die ernsten Mahnrufe in Ihrer Zeitschrift vom September! Alles, was mir große Sorge bereitet, das lese ich hier. Man atmet auf: endlich mal offene mutige Worte!! Ich möchte diesen Männern allen persönlich danken können!! — Aber diese Mahnworte dürfen nicht ungehört und ohne Wirkung verklingen: dazu ist ein viel zu bitterer Ernst dahinter!! Unser Führer muß diese Worte lesen, nur er kann ja im Grunde helfen! Er muß ja erfahren, wie seine Getreuen arbeiten! Können Sie nicht versuchen, an ihn ein Exemplar gelangen zu lassen? Wenn es doch möglich wäre!! Es wäre im Sinne so vieler, vieler, denen Deutschlands kulturelle Zukunft am Herzen liegt!!

Hitler müßte ja auch erfahren, daß wir Musiker, ob arm, ob reich, gezwungen werden, die „Musik im Zeitgeschehen“ zu halten, andernfalls Ausschluß aus der Fachschaft!! Mein Protest dagegen wird mir wohl nichts nützen! — Ich habe im Protest erwähnt, daß unsere guten schon lange bestehenden Zeitschriften dadurch Mitglieder verlieren und somit Verluste erleiden würden. Darf ich Sie wohl auf den Artikel von Herrn Stumme im Augustheft der „Musik“ aufmerksam machen „Hier spricht die Hitler-Jugend!“ — Ich habe keine Worte dafür. Aber Erlösung bedeutete mir darum Ihr Heft über dieselben Fragen. Hätte ich Geld, so würde ich mir einen Stapel Ihrer Hefte kommen lassen zum Verteilen, denn jeder Deutsche muß dies lesen!!!

Ich habe Prof. Raabe heute gefragt, ob er erlaubt, daß ich seinen Artikel von unserem Musikaliengeschäft H... vervielfältigen lasse. Ich muß natürlich auch Ihre Einwilligung haben! Würden Sie auch eine Veröffentlichung in der Zeitung genehmigen? Natürlich stets mit Erwähnung Ihrer Genehmigung. Hätten Sie wohl noch zufällig ein Exemplar von den 2 Aufsätzen Prof. Raabes vorrätig? („Vom Neubau deutscher Musik-Kultur“ und „Die Musik im 3. Reich“.) Da ich sehr, sehr wenig verdiene (die H.J. hat ja keine „Lust“ mehr, wenigstens größtenteils) müßte ich Sie bitten, auf die Zahlung dieser 2 Hefte etwas zu warten. Vor Oktober kann ich es leider nicht!

Mit deutschem Gruß
und Dank auch für Ihr schönes Bekenntnis!

A... K...

Wenn es doch gelänge, Hitler
dieses Heft zu übersenden!!

Nachwort des Herausgebers: Wir veröffentlichen diesen Brief aus der Reihe der vielen zustimmenden Zuschriften, weil er ein Dokument unserer Zeit ist. Aus ihm spricht vor allem ein unbändiger Glaube und ein rückhaltloses Vertrauen zu unserem Führer. Es geht der Schreiberin, wie allen guten Deutschen unserer Zeit, sie wollen ihre persönliche Not, die Not des Kreises, den sie betreuen, dem Führer mitteilen in dem festen Glauben, daß er für alle die kleinen Nöte Einsicht und Verständnis hat und Hilfe schafft. Nun dürfen gerade wir Musiker dankbar anerkennen, daß unser Führer für die Musikerziehung den rechten Mann zum Führer auserwählt und bestellt hat, d. i. der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Dr. Bernhard Rust. Dr. Rust ist nicht nur Philologe, sondern er hat auch Musik studiert und so dürfen wir Musiker glücklich sein, daß der Reichsminister, dem unsere Zukunft unterstellt ist, denn diese liegt ja in der Hand des Erziehers, einer der Unsrigen ist. Dr. Rust hat sich die besten aus unserem Kreise zu seinen Ratgebern erwählt. Der Aufgabenkreis aber, der im Sinne des Nationalsozialismus durch sein Ministerium neu aufgebaut werden soll, ist ein so umfassender, daß nicht alles, was wir an Wünschen und Hoffnungen im Herzen tragen, schon im ersten Jahre in Erfüllung gehen kann. Wir müssen Geduld haben! Aber wir dürfen gerade auf dem Gebiet der Musikerziehung, das dem Reichsminister Dr. Rust unterstellt ist, das feste Vertrauen haben, daß es hier vorwärts geht und daß unserer deutschen Musik und ihrer Entwicklung im Rahmen der Erziehung unseres kommenden deutschen Menschentums die wichtige Rolle zuerteilt wird, die ihr gebührt. Denn Hitler will nicht nur unser Volk wieder nach außen kraftvoll und stark machen, son-

dern gerade er hat immer wieder bewiesen, wie sehr ihm die Pflege deutscher Kultur am Herzen liegt. Im Rahmen der deutschen Gesamtkultur ist es aber wiederum die Musik, die von ihm wertvolles Verstehen findet. Weithin sichtbaren Ausdruck hat er dieser Verbundenheit mit unserer deutschen Musik durch die Förderung der Bayreuther Festspiele gegeben. Wenn nun auch heute noch ein Teil unserer deutschen Musikkultur dem politischen Geschehen untergeordnet ist, so ist dies wohl eine Notwendigkeit der Entwicklung, da vor allem unsere politische Durchsetzung wieder erkämpft werden mußte und muß. Je mehr aber die Volksgemeinschaft, die der Führer dem deutschen Volke schenkte, sich wirklich zu einer nationalsozialistischen Gemeinschaft durchbildet, desto mehr wird auch die Führerschaft so mancher Stellen, die heute noch in mehr oder weniger reinpolitischen Händen liegt, in die Hände berufener Könner und fachlicher Führer übergehen. Wir alle aber wollen den festen Glauben, den wir zu Adolf Hitler und seiner Führung hegen, dadurch bekunden, daß wir uns immer stärker in das von ihm aufgerichtete nationalsozialistische Deutschtum hineinleben und zu unserem Teile mithelfen, Wege zu weisen, die unserer deutschen Musik den ihr zukommenden Anteil deutschen Lebens geben.

Aus dem oben veröffentlichten Brief spricht aber auch die Not unserer Privatmusiklehrerschaft. Es wird Aufgabe der von Adolf Hitler und von Dr. Rust bestellten Führer sein, im Rahmen der Neugestaltung der deutschen Musikerziehung — die ja wesentlich stärker als bisher in der deutschen Schule verankert werden muß — sogleich die Wege zu finden, die unserer guten, vielfach akademisch vorgebildeten Privatmusiklehrerschaft die Lebensexistenz wieder sichert. Es ist natürlich, daß im ersten Jahr des begeisterten nationalen Aufbaues in unsrem Volk allen voran die Organisationen der Partei standen und daß sich unsere Jugend mit ganzem Herzen und ganzer Seele in der HJ und im BdM zusammenfand. Die einseitige Hingabe an diese Organisationen hat aber schon das Elternhaus empfinden müssen. Um den berechtigten Wünschen der Eltern Genüge zu tun, hat Herr Reichsminister Dr. Rust ja bereits den Sonnabend der HJ geschenkt und den Sonntag den Eltern vorbehalten. Wir richten die Bitte an ihn, doch auch unserer musikalischen Kultur zu gedenken und auch dieser in der Zeiteinteilung unserer Jugenderziehung ein Plätzchen zu sichern. Wenn für die Ermöglichung von Privatmusikstunden an den Nachmittagen von Montag, Dienstag, Donnerstag und Freitag ein paar Stunden den Schülern Freiheit gewährt würde, um in diesen Stunden Privatmusikunterricht zu nehmen, so würde damit schon eine erste Hilfe auch unserer Privatmusiklehrerschaft gewährt sein. Wir stehen vor der 1. Reichstagung der Musikerzieher und wir wären dem Herrn Reichsminister Dr. Rust zu besonderem Danke verpflichtet, wenn er diese Reichstagung zum Anlaß einer entsprechenden Verfügung bereits benutzen würde. Unendlich viele unserer notleidenden Musiker würden ihm dafür aufrichtigen Dank wissen. Gustav Bosse.

Notruf aus Bamberg:

Zu dem Vorerwähnten geht uns auch gleichzeitig noch ein Schreiben des Führers der Reichsmusikerschaft OGr Bamberg zu, in welchem uns u. a. mitgeteilt wird, daß die Schülerzahl im Privatmusikunterricht um etwa 50% niedriger liegt als im vorigen Jahre und daß dieselbe weiter mit erschreckender Schnelligkeit sinkt. Auch dieser Notruf zeigt, in welche furchtbare Notlage unsere gesamte private Musiklehrerschaft innerhalb Jahresfrist geraten und wie notwendig es ist, daß die 1. Reichstagung der Musikerzieher Hilfe erwirkt. B.

Notruf aus Mannheim:

Im Einverständnis mit dem Führer der Reichsmusikkammer OGr Mannheim Prof. Dr. Anton übersendet uns die Geigerin Inka von Linprun einen Notruf, in welchem ebenfalls auf das entsetzliche Elend hingewiesen wird, in welches zahlreiche deutsche Musiker durch die Einschrumpfung zahlreicher Orchestervereinigungen und insbesondere die Privatmusiklehrerschaft durch Überhandnehmen von Sport und Radio geraten sind. Inka von Linprun schlägt vor, daß die mit Jahreseinkommen über Mk. 6000.— festbesoldeten Musiker auf die Erteilung von Privat-

musikunterricht möglichst verzichten sollen, bis die gegenwärtigen Übergangsjahre überwunden und eine Gesundung des Gesamtmusikerstandes erreicht worden ist. Der Notruf betont den Geist der Volksgemeinschaft, der durch die Erfüllung dieses Vorschlages zum Ausdruck gebracht werden soll. Der Gedanke entspricht unserer heutigen Gesinnung und wird wohl großenteils ohnehin schon praktisch durchgeführt sein, da es ja nicht allzu viele deutsche Musiker gibt, die das genannte Einkommen beziehen. Darum vermag dieser Vorschlag allein nicht zu helfen. Hilfe kann nur kommen, wenn Dr. Rust der Musik im Lebensplan unserer Jugend wieder den rechten Platz anweist und darum bitten wir ihn! B.

Die Unterrichtsbedingungen für den Privatmusikunterricht in der Musik.

Berlin, 29. August. Gemäß § 25 der I. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 (RGBl. I, S. 797) hat der Präsident der Reichsmusikkammer folgendes angeordnet:

I. Unterrichtsverträge zwischen den der „Reichsmusikerschaft" innerhalb der Reichsmusikkammer angehörenden Musikerziehern und Privatmusikschülern bzw. deren gesetzlichen Vertretern dürfen mit Wirkung vom 1. Oktober 1934 nur unter Zugrundelegung folgenden Vertragsformulars abgeschlossen werden:

Unterrichtsbedingungen.

Erfüllungsort . . . .

Zwischen . . . .

als Lehrer und . . . .

als Schüler bzw. . . . .

als gesetzlichem Vertreter des Schülers ist heute folgende Vereinbarung getroffen worden:

1. Der unterzeichnete Lehrer übernimmt den Unterricht des . . . . (Name des Schülers) in (Fach) . . . .
2. Der Lehrer führt den Unterricht in voller Verantwortlichkeit für sachgemäße und regelmäßige Unterweisung durch. Der Schüler ist verpflichtet, den Unterricht gewissenhaft zu besuchen und die gestellten Aufgaben bestmöglichst zu erledigen.
3. Wöchentlich findet(n) . . . . Unterrichtsstunde(n) im Hause des Lehrers — des Schülers — statt.
4. Das Honorar für den vereinbarten Unterricht beträgt . . . . Mark und ist für alle 12 Monate des Jahres zu entrichten. Das Honorar ist bis zum 10. eines jeden Monats für den laufenden Monat zu zahlen. Der Beitragsanteil des Schülers an den gesetzlichen Versicherungen ist im Honorar einbegriffen.
5. Vom Schüler nicht wahrgenommene Stunden sind honorarpflichtig; der Lehrer ist nur dann verpflichtet, die Stunden nach Möglichkeit nachzugeben, wenn ein Fall ernstlicher Verhinderung des Schülers vorgelegen und der Schüler den Lehrer hiervon mindestens 24 Stunden vorher benachrichtigt hat.
   Auf Veranlassung des Lehrers ausgefallene Stunden werden nachgegeben.
6. Die Aufnahme eines Schülers ist zu jeder Zeit möglich, der Abgang nur zum 1. Januar, 1. April oder 1. Oktober unter Einhaltung einer Kündigungsfrist von einem Monat. Die Kündigung muß durch eingeschriebenen Brief erfolgen.
7. An den gesetzlichen Feiertagen und in der Zeit vom 24. Dezember bis 1. Januar fällt der Unterricht aus. Außerdem wird eine jährliche Ferienzeit von 10 Wochen angesetzt, die im allgemeinen mit den Schulferien zusammenfallen soll.
8. Der Schüler verpflichtet sich, sich an öffentlichen Aufführungen nur mit Genehmigung der Lehrkraft zu beteiligen.
9. Beide Partner dieser Vereinbarung sind gewillt, die gemeinsame Arbeit auf ein im Interesse der Erreichung des gesteckten Zieles notwendiges Vertrauensverhältnis zu gründen.

Mit den vorstehenden Bedingungen und den mitgeteilten Honorarbestimmungen erkläre ich mich einverstanden und erkenne sie als für mich rechtsverbindlich an.

Unterschrift und Anschrift des Schülers bzw. seines gesetzlichen Vertreters.

Unterschrift des Lehrers.

II. Bestehende Unterrichtsverträge, die der Ziff. I dieser Anordnung nicht genügen, sind bis zum 1. 1. 1935 den Anforderungen gemäß Ziff. I dieser Anordnung anzugleichen.

III. Das Mindesthonorar für die Erteilung von Privatunterricht in der Musik darf bei einer wöchentlichen Unterrichtsstunde nicht weniger als 8 Mark monatlich betragen.

IV. Verboten ist das öffentliche Bekanntgeben von Honorarsätzen in Zeitungen, Zeitschriften, auf Plakaten, die Aufgabe anonymer oder nur mit Telephonangabe versehener oder marktschreierischer Anzeigen, sowie das öffentliche Anbieten mit kostenlosem Unterricht in jedweder Form.
Prospekte und Werbezettel dürfen keine irreführende Bezeichnung enthalten.

V. Unterrichtswerber (Agenten) dürfen nur mit Genehmigung der „Fachschaft Musikerzieher" innerhalb der „Reichsmusikerschaft" tätig werden.

VI. Die Nichtbeachtung dieser Anordnung kann als Mangel an Zuverlässigkeit im Sinne des § 10 der 1. Durchführungs-Verordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. 11. 1933 angesehen werden und zum Ausschluß aus der Reichsmusikkammer führen. Der Ausgeschlossene verliert das Recht zur weiteren Berufsausübung.

Berlin, am 27. August 1934. Der Präsident der Reichsmusikkammer.
Im Auftrage: gez. Ihlert.

Zur Frage der „Volksinstrumente".

Da auf meine Beantwortung der Rundfrage von Dr. Stege (veröffentlicht in den „Nationalsozialistischen Monatsheften") von verschiedensten Seiten öffentlich und privat teils zustimmende, teils ablehnende Äußerungen gekommen sind, habe ich den Herausgeber der „Zeitschrift für Musik" um Abdruck eines Briefes gebeten, den ich an das amtliche Organ der Zitherspieler sandte. Er lautet: „Herrn Richard Grünwald, Berlin, Herausgeber der ‚Muse des Saitenspiels' (des amtlichen Organs des ‚Reichsbundes deutscher Zitherspieler'). Für die Zusendung von zwei Heften Ihrer Zeitschrift bin ich Ihnen dankbar. Im zweiten (August 1934) kommen einige Sätze meiner Antwort auf Dr. Steges Rundfrage, die „Volksinstrumente" betreffend, zum Abdruck. Wenn auch diese, da aus dem Zusammenhange gerissen, nicht den vollen Sinn meiner Antwort klar erkennen lassen, so doch immerhin die Tatsache, daß mir an einer ernsten und verantwortungsbewußten Behandlung der Frage gelegen war. Mit meiner Meinung treffe ich mich vielfach mit anderen, deren Antworten gleichfalls auszugsweise wiedergegeben sind. Um so befremdender ist es, daß in dem betr. Artikel (unterschrieben mit „Ende-Säta") am Schlusse Anwürfe gegen mich erhoben werden, die die Gründe meiner Stellungnahme verdächtigen. Es soll in meiner Antwort eine „Denkart zur Geltung kommen, die einem längst überwundenen Zeitalter anzugehören scheint" und es soll aus ihr eine „bedauerliche Unkenntnis der heutigen Zither, ihrer Musik, ihrer Technik und ihrer klanglichen Vervollkommnung" hervorgehen. Die Begeisterung für die Zither in allen Ehren, sie darf aber nicht dazu führen, für sie einen Interessenkampf zu entfachen, der mit den Mitteln solcher Herabsetzung von Meinungen durchgefochten wird, die in irgendwelchen Punkten von der restlosen Begeisterung mehr oder weniger abweichen. Zudem läßt mich gerade der Inhalt der beiden zugesandten Hefte fragen, ob denn nun die Zither vom Volksinstrument zum Kunstinstrument werden soll. Die Propaganda für die „Volksinstrumente" als solche wird ja in dem Augenblicke gegenstandslos, wo es sich um Kunstinstrumente handelt. In beiden Fällen aber muß die Frage sorgfältig erwogen werden, welcher Nutzen oder welche Gefahr für die deutsche Musikkultur, für ihre Höhenlage wie ihre „Volksverbundenheit", entsteht. Sollen die Zitherfreunde der gro-

ßen deutschen Musik näher oder ferner gebracht werden? Auch ist noch zu fragen, ob sie nun auch für die Harmonikas, die Guitarren und Mandolinen sich einsetzen sollen.

Im alten Reichstage trat jede Fraktion für ihr Interesse ein und die Regierung hatte zu sehen, wie sie sich durch diese meist entgegengesetzten Interessen durchschlängelte, um wenigstens einigermaßen das Gesicht zu wahren, dem Interesse des Ganzen gerecht zu werden, was doch letzten Endes auf diesem Wege unmöglich war. Soll nun heute ein ähnliches Schauspiel wie dies aus einem „längst überwundenen Zeitalter", auf dem Gebiete der Musik geboten werden? Wer das Interesse des Ganzen — eben der deutschen Musik als Gesamtbesitz des deutschen Volkes — vertritt, darf nicht bekämpft werden im Namen des Interesses eines Teilgebietes, und dazu noch mit vergifteten Waffen. Ich möchte alle Zitherfreunde fragen, wieweit sie mit dem Besten, was die deutsche Musik hervorgebracht hat, vertraut sind. Übrigens geht aus meinen Ausführungen, auch aus den in Ihrem Heft abgedruckten Stellen, hervor, daß die Zither von mir weit weniger abgelehnt wird, als etwa die Mundharmonika. Diese soll jetzt bereits in Schulen eingeführt werden, woraus zu ersehen ist, was auf dem Spiele steht, wenn die „Volksinstrumente" samt und sonders höheren kulturellen Zwecken zugewiesen werden. Heil Hitler! Prof. Dr. Karl Hasse.

Aufruf für das Richard Wagner-National-Denkmal.

Leipzig, 15. September.

Der Vorstand des Richard Wagner-Denkmals-Vereins erläßt folgenden Aufruf:

Nachdem unser Führer Adolf Hitler den Grundstein zum Richard Wagner-Denkmal gelegt hat, ist die Errichtung des Denkmals eine beschlossene Sache. Das Denkmal, welches am Geburtsort Richard Wagners in Leipzig errichtet wird, soll jedoch nicht nur ein Denkmal schlechthin sein, der Führer selbst hat es zum Richard Wagner-National-Denkmal des deutschen Volkes erklärt. Neben anderen großen Werken soll gerade dieses Denkmal den gewaltigen Kulturwillen des nationalsozialistischen Staates aller Welt gegenüber zum Ausdruck bringen. Nach dem Entwurfe des Stuttgarter Bildhauers Emil Hipp soll das Denkmal eines der schönsten in Deutschland werden. Es soll ein unvergängliches Wahrzeichen für den größten Meister deutscher Musik und Dichtung, ein glaubensstarkes Bekenntnis für deutsche Kunst und deutsches Wesen werden! Wenn dieses Denkmal aber wirklich ein Nationaldenkmal des deutschen Volkes sein soll, dann müssen auch alle Deutschen zu ihrem Teil an seiner Errichtung mit beitragen. Durch freiwillige Spenden müssen die Mittel, die zum Bau des Denkmals notwendig sind, aufgebracht werden. Es gilt für die Gegenwart und für die Zukunft zu zeigen, was das deutsche Volk von heute aus eigener Kraft auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst zu leisten vermag. Die Stadt Leipzig will und soll mit bestem Beispiel vorangehen. Unser Ruf ergeht an alle Deutsche und an alle Verehrer Richard Wagners in der Welt. Kein Deutscher soll sich von dieser Sammlung ausschließen! Jeder gebe, was in seinen Kräften steht. Auch die geringsten Beträge sind willkommen, sie zeigen gerade, daß breiteste Schichten des Volkes beteiligt sind. Über jede Gabe wird öffentlich fortlaufend Rechnung gelegt.

Heil Hitler!

Der Vorstand des Richard Wagner-Denkmals-Vereins in Leipzig e. V.

*

Geldspenden zum Denkmals-Fonds erbeten an den „Richard Wagner-Denkmals-Verein in Leipzig E. V."; Postscheckkonto Leipzig Nr. 98 203 beim Postscheckamt Leipzig oder Bankkonto bei der Allgemeinen Deutschen Credit-Anstalt zu Leipzig.

Rundfunk-„Volkslieder".

Von Dr. Werner Kulz, Darmstadt.

Dem Septemberheft der „Sonne" entnehmen wir die folgenden wertvollen Ausführungen:

Im Rundfunk sind Volkslieder angekündigt. Wir schalten ein. Was müssen wir hören: äußerst gefühlvolle und noch gefühlvoller vorgetragene Weisen aus neuer und neuester Zeit,

die alles andere als „Volkslieder" ſind. Worte und Weiſen ſind meiſt von Zeitgenoſſen, die in der Anſage auch genannt werden, erfunden; ſie tragen in ihrer Flachheit und Süßlichkeit deutlich den Stempel jener Machwerke, die „breiteſten Volksmengen" gefallen ſollen.

Uns aber gefallen ſie gar nicht. Wir fragen: Was ſoll dieſe „Sentimentalität", dieſe ans Kitſchige grenzende Gefühlsduſelei? Warum bezeichnet man hier öffentlich und verantwortlich (Rundfunk heißt: erhöhte Verantwortung!) etwas mit Volkslied, was dieſen Ehrennamen nicht verdient, ſondern wohl vor allem von beifallshungrigen Sängern und Chorvereinigungen dazu benutzt wird, ſich unter Anzapfung der Tränendrüſen ihrer Zuhörer jene berühmte allſeitige Beliebtheit zu verſchaffen, die nur allzu oft auf Koſten des deutſchen guten Geſchmackes geht?

Das Behagen im breiteſten Zuckerſüß-Weinerlich-Lächelnden iſt weſentlich oſtiſcher Beitrag zum deutſchen Volkstum. Was ihm entſpringt und entſpricht, ruht in der zeitlichen Gunſt recht oberflächlicher Gemütsbezirke und trifft nie die Tiefe reinen Artempfindens. Das echte deutſche Volkslied aber kommt, ſoweit ihm Allgemeingültigkeit zuſteht, zumeiſt aus nordiſchem Grunde, es kennt keine gewiſſermaßen „geſchminkten" Gemütsbewegungen und iſt in ſeiner Zeitloſigkeit (die keine Zeitloſigkeit des Wortſtoffes zur Bedingung hat) frei von ſchwankender Modegunſt.

Wir verſtehen nicht, warum der Rundfunk ſolche verkehrte Geſchmackserziehung treibt. Er tut es nur allzu oft auch auf anderem Gebiete. Das „Volk" iſt nicht gleichzuſetzen mit der inſtinktloſen breiten Maſſe, jenem gehäuften Haufen von Zeitgenoſſen, für deren Mäuler, Augen, Naſen und Ohren gar nicht dick genug aufgeſchmiert werden kann, die man dafür aber auch genau vorausberechnet am Gängelband hinter ſich herzieht. Man unterſchätzt unſer Volk und tut ihm unrecht, wenn man ſein wahres Weſen ſo verkennt.

Das wahre Weſen des deutſchen Volkes iſt nordiſch beſtimmt, und unſere volkhaft-germaniſche Bewegung drängt danach, von allem Unechten loszukommen. Man biete herbe Koſt, die herzhaft ohne Schmierſeligkeit iſt, und man wird ſehen, daß das Volk gerne folgt.

Auf die zweifelhaften Volksgenoſſen, die nur mit Unechtem zu ködern ſind, legt das völkiſche Deutſchland keinen Wert.

Ein Werbefilm für Bayreuth.

Von Prof. Dr. Eugen Schmitz, Dresden.

In allen Ufa-Lichtſpielhäuſern Deutſchlands läuft im Vorprogramm zur Zeit ein Film mit dem Titel: Bayreuth bereitet die Feſtſpiele vor. Dieſer Film iſt heuer im Juli kurz vor Feſtſpielbeginn in Bayreuth gedreht worden. Er ſoll eine großzügige Werbung für Richard Wagners Feſtſpielgedanken in die Wege leiten. Im Laufe des nächſten Jahres wird er in ſieben Sprachen in allen fünf Erdteilen verbreitet werden. Und er wird für jeden, der einmal in Bayreuth geweſen iſt, eine liebe Erinnerung bedeuten, dem aber, der Bayreuth noch nicht kennt, einen Begriff von Bayreuther Kulturarbeit geben.

Wie bei den wirklichen Feſtſpielen rufen Fanfaren mit „Meiſterſinger"- und „Ring"-Motiven auch im Film zum Eintritt in den Zauberkreis der Feſtſpielſtadt. Bilder aus der alten maleriſchen Kulturſtätte am roten Main ziehen vorüber. Der Geiſt der großen Markgräfin Wilhelmine Sophia, der Schweſter Friedrichs des Großen, wird lebendig mit Teilausſchnitten aus Park und Schloß Eremitage. Mit Haus und Garten Wahnfried ſteht dann das Bayreuth Richard Wagners vor dem Beſchauer. Und ſchnell ſind wir danach an der wirklichen Feſtſpielſtätte: am Feſtſpielhaus angelangt. Hier nun beginnt das eigentliche Bayreuther Feſtſpielleben Geſtalt zu gewinnen. Da erſchließt ſich zunächſt der Blick in eine Probe, die der Bayreuther Feſtſpielchor unter ſeinem Meiſterführer Rüdel abhält. Man ſtudiert gerade am dritten Akt „Meiſterſinger". Max Lorenz, der Walther von Stolzing erſcheint in dem üblichen Bayreuther Probenzivil, in Hemd und Lederhoſe, und ſingt ſein Preislied mit den Chorwechſelgeſängen. Auf der anderen Seite des Hauſes im großen Feſtſpielreſtaurant probt Elmendorff mit dem Feſtſpielorcheſter das Vorſpiel zum zweiten Akt „Walküre". Wir werden durch das ganze Orcheſter geführt, ſehen die Streichergruppen mit Profeſſor Wollgandt

an der Spitze, nicht minder die im Schweiße ihres Angesichts arbeitenden Bläser und wiederholt auch den Meisterpaukisten des Orchesters Kammervirtuos Knauer aus Dresden. Einmal muß Elmendorff abklopfen, weil ihm das Walkürenmotiv nicht ganz zu Danke geraten ist. Ein paar erläuternde Worte — und nun geht es prächtig. Vor dem Hause haben sich zuhörende Zaungäste eingefunden, aber auch die Sangesgrößen marschieren auf: vergnügt und ungezwungen wie sich das für Bayreuth von selbst versteht. Die Kundry Marta Fuchs, die Rheintochter Margery Booth, der grimme Hagen Manowarda, der zwar nicht seinen Mordspeer, wohl aber seine Leica schußbereit zur Hand hat, Robert Burg, Max Lorenz, Maria Müller, Rudolf Bockelmann, Martin Kremer, Frieda Leider, dazu auch die Bühnenmaler Roller und Pretorius und der zweite „Parsifal"-Dirigent Franz von Hoeßlin.

Und nun kommt der Eintritt ins Allerheiligste: ins Festspielhaus. Dort ist gerade Hauptprobe mit Bühnenbild, Kostüm und Maske zum ersten Akt „Götterdämmerung". Auf der Bühne nehmen Max Lorenz-Siegfried und Frieda Leider-Brünnhilde Abschied mit dem ersten großen Duett, am Dirigentenpult arbeitet Karl Elmendorff, am Regiepult im Zuschauerraum sitzen Tietjen, ihm zur Seite Frau Winifred Wagner, Alexander Spring und Pretorius. Man scheint eifrigen Meinungsaustausch zu pflegen, aber im allgemeinen doch sehr zufrieden zu sein. Zum Umbau steigt auch Tietjen auf die Szene, man sieht, wie die Felsen des Brünnhildensteins unter den Fäusten von 80 Bühnenarbeitern sich in ihre Bestandteile auflösen und dafür Gunthers stolze Halle in eiliger Hast und doch bis ins Kleinste beherrschter Arbeitsleitung aufgebaut wird. Dazu erklingt im Orchester die Verwandlungsmusik: „Siegfrieds Rheinfahrt" — acht Takte noch bis zu ihrem Schluß, da ist die Halle fertig, die Bühnenarbeiter zerstieben nach allen Windrichtungen, der Vorhang teilt sich und Janssen-Gunther kann mit Recht singend behaupten, daß er „herrlich am Rhein zu Gibichs Hof" sitze.

Noch ein letztes Probenbild vor dem Festspielhaus: Richard Strauß kommt im Auto zur ersten „Parsifal"-Probe. Frau Winifred begrüßt ihn mit herzlichen Worten und er bringt nicht minder herzlich seine Freude darüber zum Ausdruck, daß es ihm wieder vergönnt sein soll, auf dem „heiligen Hügel" den „Parsifal" zu dirigieren. Tietjen tritt dazwischen: „Meister wir müssen mit der Probe anfangen! Ist es Ihnen recht, wenn wir zuerst den zweiten Akt nehmen?" Strauß gemütlich lachend: „Mir ist hier alles recht!" — und sie verschwinden im Bühneneingang.

Und abermals erklingen Fanfaren. Nun gelten sie dem wirklichen Beginn der Festspiele. Die schöne Hausfahne mit dem Dürerschen „W" steigt am Flaggenmast des Festspielhauses empor, Hakenkreuzfahnen wehen zu beiden Seiten. Unten in der prachtvollen Allee der Auffahrtstraße säumen Tausende den Weg, den die Festspielgäste und unter ihnen der Führer kommen muß. Und schon brausen Heilrufe auf. Der Wagen des Führers ist vorgefahren. Frau Wagner heißt ihn im Festspielhaus willkommen, im Hintergrund sieht man die beiden Töchter Friedelind und Verena Wagner. Der älteste Sohn Wieland begrüßt Dr. Goebbels. Und nun beginnt der Zauber Bayreuths zu wirken. Wie, das überläßt der Film der Phantasie des Beschauers. Aber gewiß wird sich so Mancher mit diesem Phantasiebild nicht begnügen, sondern danach streben, daß ihm Bayreuth wirklich zum Erlebnis wird. Und das ist ja auch der letzte Sinn dieses echt deutschen Kulturfilms.

Bayreuth und . . . „Csardasfürstin".

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Wie sehr die Tutti-Frutti-Manier unserer Filmprogramme zur gedankenlosen Gewohnheit geworden und welche Widersinnigkeiten sie im Gefolge haben kann, das fand der Besucher des Ufa-Palastes in München beim Abrollen einer Spielfolge bestätigt, wie sie übrigens in ähnlicher Zusammenstellung wohl auch in anderen Städten über die Leinwand geflimmert sein mag. An den mit Recht als volksbildend anerkannten Ufa-Kulturfilm „Wie Bayreuth die Festspiele vorbereitet" schloß sich nämlich ausgerechnet ... „Die Csardasfürstin!"

Nach einer dem Hochgedanken deutscher Kunst gewidmeten Bilderreihe, bei der Rüdel, Kit-

tel, Elmendorff und andere in heiligem Vorbereitungseifer gezeigt werden und Teile der „Walküre“, „Götterdämmerung“ ſowie der „Meiſterſinger von Nürnberg“ erklingen, bietet man demnach ohne jede Hemmung ein Erzeugnis unbeſchwerteſten Ungeiſtes, bei dem das ganze verſchwenderiſch betriebene Aufgebot des Ausſtattungszaubers keineswegs darüber hinwegzutäuſchen vermag, in welcher Sphäre des Klamaukgeſchmackes eine Sache beheimatet bleibt, die des Daſeins höchſte Romantik damit beſchwört, daß ſie den Papierroſenhimmel des „happy ends“ ſchließlich über einen leibhaftigen Fürſten und ein Revuehaſerl niederſinken läßt....

Die Ufa ſelbſt trägt Schuld daran, wenn einen denkenden und empfindenden Beſucher ein gelindes Grauſen packt, das wohl zu vermeiden geweſen wäre, hätte man den Bayreuth-Film mit einem nur einigermaßen entſprechenden und innerlich zuſammenklingenden Hauptfilm verbunden. Gewiß, ich weiß, ganz ohne das Zuckerſchleckwerk der Operettenrührung geht im Kino nun einmal die Choſe nicht (ſo behaupten wenigſtens viele der Leute vom Bau); die „Cſardasfürſtin“ wähle alſo zur Muſe, wem ſie gefällt, indeß in der Kuppelung mit dem Bayreuth-Film wirkt ſie geradezu als ein Hohn auf das Vorhergegangene, das durch ſie in ſeiner Wirkung völlig aufgehoben wird.

Nun aber komme ich zum bedenklichſten Punkt der ganzen Angelegenheit. Dieſer iſt ohne Zweifel darin zu finden, daß die meiſten Beſucher und auch ein Großteil der Preſſe (einzig der „Völkiſche Beobachter“ bildete hierin eine rühmliche Ausnahme!), indem ſie ſich des hier aufklaffenden Widerſpruchs gar nicht erſt bewußt wurden, überhaupt kein Empfinden dafür beſaßen, wie tief hier wider den guten Geſchmack und den künſtleriſchen Takt geſündigt wurde. Wenn ſchon der Leitung der Ufa die Witterung dafür fehlte, daß dies Zweigeſpann eine Unmöglichkeit ſei, aus dem Publikum oder aus dem Munde einer kulturbewußten Kritik hätte ſich Proteſt erheben müſſen. Allein nichts von alledem geſchah.

Ein Wort übrigens noch zur Muſik der verfilmten „Cſardasfürſtin“. Obwohl ſämtliche Hauptnummern der früheren Operette erklingen, wagt man den Namen des Komponiſten, Emmerich Kalmans, nicht zu nennen. Dafür erfährt man nur den Namen des muſikaliſchen „Bearbeiters“. Verliert etwa durch ſolche Manipulationen die Muſik von ihrem artfremden, vom heutigen Lebensgefühl weit abliegenden Geiſt!?

Sonderbare Aufgaben ſtellt doch die Ufa ihren muſikaliſchen Mitarbeitern! Oder erachtet man es für eine dem deutſchen Muſiker beſonders ehrenvolle Aufgabe, den aus der Faſſon geratenen und ſpeckiſch gewordenen Frack, den vordem ſchon ein anderer getragen, nach Verſetzung einiger Knöpfe wieder neu aufzubügeln und in etwas andere Falten zu legen?

„Hans Pfitzner — wir Jungen folgen dir nach!“

Begeiſterte Bekenntniſſe zu Pfitzner.

Die Verleihung des Frankfurter Goethepreiſes an Hans Pfitzner hat in der Öffentlichkeit einen begeiſterten Nachhall gefunden. In zahlreichen längeren Artikeln wurden die Verdienſte dieſes deutſcheſten Altmeiſters einer eingehenden Würdigung unterzogen. Aus allen Niederſchriften klang die Achtung und Ehrfurcht, die Liebe und Bewunderung, die die Muſikwelt dem Schaffen und Wirken Hans Pfitzners zollt.

Unter allen Bekenntniſſen zu Hans Pfitzner nehmen die Ausführungen von Dr. Heinz Freiberger im „Weſtdeutſchen Beobachter“ einen beſonderen Raum ein, weil ſie in herzenswarmen Worten die Einſtellung der Jugend zu Pfitzner kennzeichnen. Da heißt es u. a.: „Jawohl, Hans Pfitzner, wir Jungen folgen dir nach, denn du biſt für uns der Garant einer neuen Zeit die das Alte verehrt und aus dieſem Fundament, aus dieſem Granitblock Neues zu ſchaffen willens iſt. Du biſt nicht vergeſſen und Du wirſt nie, ſolange es ein Drittes Reich geben wird, vergeſſen ſein. Und darum rufen wir Dir mit einem Deiner Sonette zu: Dein Erbe aber nehmen wir zu eigen!“

Dieſe begeiſterte Stimme aus den Reihen der deutſchen Jugend darf nicht ungehört verhallen. Sie iſt für Hans Pfitzner der ſchönſte Lohn ſeiner künſtleriſchen Taten. Sie verrät ihm, daß ſein Name im Herzen des jungen Deutſchland Wurzel gefaßt, daß ſein Schaffen

über den Zeiten ſteht, unabhängig von Zeitgeſchmack und Modetorheiten, groß und gewaltig als tönendes Denkmal von Ewigkeitswert.

Hans Pfitzner hat ſich nie dem Zeitſtil gebeugt, hat ſich nie zu künſtleriſchen Konzeſſionen bereit gefunden. Er iſt ein Gegner des Begriffes „Zeitgemäß", und von ihm ſtammt der bezeichnende Ausſpruch: „Ich denke, daß die Weiterentwicklung der Oper unmöglich iſt, wenn ſie ‚zeitgemäß' ſein ſoll."

Und gerade darum, weil Pfitzner niemals nach einem „zeitgemäßen" Stil geſtrebt hat, iſt er heute „zeitgemäßer" denn irgend ein anderer Komponiſt der Gegenwart: Zeitgemäß im edelſten Sinne des Wortes, zeitgemäß in der Reinheit und Lauterkeit ſeiner künſtleriſchen Geſinnung, in der echten Menſchlichkeit ſeines Charakters, in der Tiefe ſeines Gefühls, in der Erhabenheit und Unantaſtbarkeit ſeiner Schöpfungsidee.

Jawohl, Hans Pfitzner — Du haſt das höchſte, ideale Ziel Deines künſtleriſchen Wirkens erreicht: Du haſt das Herz der Jugend gewonnen, die zu Dir in Verehrung aufblickt, der Du als künſtleriſches Vorbild giltſt. Mit der Jugend aber gehört Dir die Zukunft. Dein Lebenswerk wird noch erklingen, wenn andere, repräſentative Nutznießer der Mode längſt in die Muſikgeſchichte eingeſargt ſind!

„Dein Erbe aber nehmen wir zu eigen, um es als hohes Gut uns zu bewahren: Die Selbſtbeſinnung auf das eigne Weſen."

Der Beſtand der Prager Deutſchen Muſikakademie gefährdet.

Die Prager Deutſche Muſikakademie, die als einzige deutſche Muſikhochſchule der Tſchechoſlowakei anzuſehen iſt, hat ſeit ihrer nach der Errichtung des tſchechoſlowakiſchen Staates erfolgten Gründung einen ewigen Leidensweg zu gehen. Hervorgegangen aus dem einſtigen, von Prager Kunſtfreunden und dem Adel Böhmens ins Leben gerufenen utraquiſtiſchen (deutſch-böhmiſchen) Prager Muſikkonſervatorium, das nach dem Umſturze die Tſchechen für ſich in Anſpruch nahmen, iſt es ihr trotz unermüdlicher Beſtrebungen nicht gelungen, die ſtaatliche Förderung und Unterſtützung in dem Maße zu erlangen, um eine künſtleriſch und materiell ſichergeſtellte Tätigkeit entfalten zu können. Die vom Staate gewährte Subvention, die 300 000 Kronen nie überſtieg, wurde in den letzten Jahren mehr und mehr herabgeſetzt, die private Geldunterſtützung der intereſſierten ſudetendeutſchen Kreiſe iſt leider beſchämend gering, ſo daß die Akademie vor der finanziellen Kataſtrophe ſteht, wenn nicht in letzter Stunde ein Wunder geſchieht. Der einzige Ausweg zur Erhaltung der Akademie, — ihre Verſtaatlichung, — ſtößt auf die größten Schwierigkeiten, da ſie von einer Vereinigung mit dem Prager tſchechiſchen Staatsmuſikkonſervatorium abhängig gemacht wird, was das Ende der Selbſtändigkeit der einzigen ſudetendeutſchen höheren Muſikbildungsanſtalt bedeuten würde. Nun hat ſich die Notlage der Prager Deutſchen Muſikakademie neueſtens noch bedeutend verſchärft, da ihr auch noch die Gefahr der Obdachloſigkeit droht. Das Prager deutſche Mädchenlyzeum, wo die Akademie bisher untergebracht iſt, hat den Mietvertrag gekündigt und die Räumungsklage eingebracht, da es ſeine Lokale ſelbſt dringend benötigt. Da der Muſikakademie alle Barmittel fehlen, um ein eigenes Gebäude zu erwerben oder einen anderen Mietvertrag abzuſchließen, iſt ihr Weiterbeſtand ernſtlich in Frage geſtellt. Vielleicht gelingt es dem Verband deutſcher Vereine in der Tſchechoſlowakei, der ſich endlich der Frage der Muſikakademie angenommen hat, eine Löſung zu finden. Stephan Unger.

Eine deutſche Oper.

Auf dem Umwege über den „Friedericus" lernen wir nachfolgende Äußerungen der von Theodor Fritſch begründeten Monatsſchrift „Der Hammer" kennen:

„Die Reichskulturkammern wurden geſchaffen, um dem deutſchen Kulturleben eine innere und äußere Feſtigkeit zu geben und vor allem, um das Judentum aus Preſſe, Schrifttum, Muſik, Theater uſw. endgültig auszuſchalten. Schriftleiter kann nur ſein, wer ariſcher Abſtam-

mung ist, Schriftsteller nur, wer Mitglied des Reichsverbandes Deutscher Schriftsteller, d. h. ebenfalls arischer Abstammung ist. Wie z. B. Hans Friedrich Blunck der Präsident der Reichsschrifttumskammer ist, ist Richard Strauß Präsident der Reichsmusikkammer. Nun hat der Generalintendant des Dresdner Staatstheaters, Geheimrat Adolph, eine Oper von Richard Strauß zur Aufführung in der Staatsoper erworben. Dagegen läßt sich nichts sagen, zumal Dresden viele Straußsche Werke herausgebracht hat. Sagen läßt sich nur etwas dagegen, daß die Oper angenommen worden sein soll, obwohl der Textdichter — Stefan Zweig ist! Ausgerechnet Stefan Zweig! Aber ganz gleich, ob ein bekannter oder unbekannter Jude die Textunterlage geschrieben hat, Jude bleibt Jude. Und sowohl von Geheimrat Adolph, als auch von Richard Strauß — und von diesem ganz besonders — hätten wir als Vertreter und Hüter deutscher Kunst mehr Verständnis für die Rassenfrage im deutschen Kulturleben erwartet."

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Gustav Adolf Schlemm: Sonatine für Oboe, Sonate für Bratsche mit Klavier (Berlin).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

Paul Höffer: „Der falsche Waldemar" (24. November in Stuttgart).

Julius Weismann: Isidora Duncan, Ballett (Dortmund).

Konzertwerke:

Willy Burkhard: Fantasie für Streichorchester (30. Oktober in Basel).

Miklós Rozsa: Thema, Variationen und Finale (Duisburg unter Otto Volkmann).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

4. BRUCKNERFEST ZU AACHEN.

2.—5. September 1934.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Brucknerwerbung ist heute fast noch ebenso notwendig wie vor Jahrzehnten. Denn der Mißverständnisse um und über den Meister gibt es viele und teilweise recht hartnäckige. So schließt man von Bruckners einfachem Bildungsgange gern auf seine „Unbildung". Daß Göllerich, Gräflinger, Grunsky, Auer und andere Forscher diesem Vorurteile längst mit triftigen Gründen begegnet sind, tut bei manchen Leuten wenig zur Sache. Folgerichtig schließt man aus der vermeintlichen Unbildung auf Mangel an „Geist" und aus dieser Feststellung leitet man dann den angeblichen Mangel an „Form" in Bruckners Großwerken ab.

Nichts einfacher als eine solchermaßen beschaffene Gedankenreihe. Nur schade, daß sie so gar schlecht zu dem Tatsachenbefunde in des Meisters Lebenswerk stimmen will und im Grunde gar nicht ihn, sondern lediglich den Kreis — „Intellektueller" selber trifft, zu dem Bruckner allerdings nie gerechnet hat und der ihn zu keiner Zeit verstehen wird.

Schon allein der Umstand, daß so manche Dirigenten an Bruckner scheitern, d. h. keinen Weg zu ihm finden, weil sie ihn nur von außen ergreifen können, muß stutzig machen. Andererseits gibt zu denken, daß ein Orchesterleiter von der geistigen Höhe und technischen Durchbildung eines Peter Raabe in der Zeit seiner menschlichen und künstlerischen Abklärung den entscheidenden Schritt zu Bruckner hin getan hat und in dem Dienst am Kunstwerke Bruckners sein volles Genüge findet. Wenn dem so ist, dann muß Bruckner dennoch alles das besessen und in seinem Schaffen zum Ausdrucke gebracht haben, was Gegner und Gleichgültige ihm so oft absprechen. Diese Meinung zu erhärten, sind Feste von der Art des heurigen wie geschaffen. Sie bringen eine Auswahl des Besten oder sonstwie Bemerkenswerten aus dem Gesamtschaffen des Gefeierten, überschütten die Teilnehmer sozusagen mit den Geschöpfen des einen Meisters und stellen dadurch die untrüglichste Probe darauf an, ob diese Geschöpfe auf die Dauer abstumpfen oder ob sie durch ihre Gehäuftheit erst recht hinhorchen lassen. Tun sie das letztere — und sie taten es! — dann ist ihr Erzeuger einer der Begnadeten unter den Schaffenden und jeder alltägliche Maßstab fehl am Orte.

Mich weiterhin grundsätzlich zu Bruckners Kunst zu äußern, ist nicht meine Aufgabe. Außerdem gibt es über sie bereits ein reiches Schrifttum. Zu den oben genannten Verfassern treten — um nur noch wenige Namen zu nennen — Halm und Grüninger hinzu. Dr. Grüninger fiel in Aachen die Aufgabe zu, den Gedenkvortrag aus Anlaß

des 110. Geburtstages des Meisters zu halten. Von Bruckners autorisiertem Biographen August Göllerich, dessen Werk nach seinem Tode der Präsident der Internationalen Brucknergesellschaft, Professor Auer fortführte, stammt die bisher wohl eingehendste Darstellung von Leben und Schaffen Bruckners (im Verlage Bosse, Regensburg). Dieselbe Gesellschaft veranstaltet z. Zt. eine wissenschaftlich einwandfreie Gesamtausgabe der Werke des Meisters. Zu deren baldiger Durchführung fehlt es nur leider an den nötigen erheblichen Mitteln. Sie beschaffen zu helfen, ist auch einer der Zwecke solch festlicher Zusammenkünfte, wie der in Rede stehenden.

Die Reihe der Darbietungen wurde durch ein Hochamt im Dome mit der vom Domchore unter B. Th. Rehmanns Leitung nahezu vollendet gesungenen e-moll-Messe eröffnet. Welcher Abstand zwischen dieser wundervoll ausgereiften Schöpfung und der um Vieles früher entstandenen Missa solemnis in b-moll! Gewiß hat sie schöne „Momente“; aber an Tiefe und Ernst steht sie der späteren Schwester in sinnfälliger Weise nach. Ihr Grundzug entspricht dem Wesen südländisch-gefälliger Barockkirchen. Von deutscher Domgesinnung ist wenig in ihr zu spüren. Auch der 112. Psalm weist manche Züge auf, die darauf hindeuten, daß Bruckner hier mehr, als es sonst seine Art war, von außen an seine Aufgabe herangetreten ist. Immerhin verlohnte es sich, beide sonst selten gehörten (weil auch noch gar nicht lange veröffentlichten) Werke kennen zu lernen. Der Städtische Gesangverein hatte sich ihrer mit nicht gerade empfehlendem Gelingen angenommen. Anerkennenswert ausgefeilt erklangen dagegen die drei geistlichen Chöre „Locus iste“, „Christum factus est“ und „Vexilla Regis“, die der Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein unter Weinbergs Leitung darbot. Ihnen schlossen sich einige weitere kleinere Tonsätze an, die wiederum vom Domchore in der „Abendlichen Nachfeier“ im Dome gesungen wurden.

Der Organist Bruckner kam durch zwei Werke eigener Hand und durch je ein Stück seines Schülers Friedrich Klose und des Linzers F. X. Müller zu seinem Rechte. Dr. H. Klotz und Domorganist L. Pütz machten sich um deren Wiedergabe verdient.

Als Übergang zu den großen Orchesterwerken durfte man das einzige Kammermusikwerk Bruckners, das leider noch zu wenig bekannte herrliche Streichquintett, werten. Seine spielmäßigen Schwierigkeiten sind gewiß nicht zuletzt schuld daran, daß unsere Quartettvereinigungen es nicht öfter bringen. Das Peter-Quartett (Krefeld) war ihm jedenfalls in hohem Maß gewachsen. Was ich mir in seinem Vortrage noch vollkommener gewünscht hätte, waren einige Übergänge. Sie hätten noch verhaltener, noch „mystischer“ sein müssen, wenn sie Bruckner hätten ganz gerecht werden sollen.

Gerade die Kunst der Übergangsgestaltung — bei Bruckner bekanntlich eines der wichtigsten Vortragserfordernisse — hat GMD Prof. Dr. Raabe mehr und mehr zu einer kaum noch zu überbietenden Vollkommenheit ausgebildet. Selbst die kleinste und anscheinend nebensächlichste Partiturvorschrift wird von diesem Meister des Taktstockes ernst genommen und plastisch dargestellt. Besonderes Geheimnis Raabes bleibt dabei, daß und wie er das Ganze des Riesenbaues einer Symphonie Bruckners im Zuge und Flusse erhält und so ihre starken formalen Kräfte vor dem Hörer zur Geltung zu bringen weiß. So erstanden denn die 1., die 5. und die 9. Symphonie in einer so hehren Festgestaltung vor uns, wie wir sie so bald nicht wieder genießen werden können. Ein Wunsch nur wurde auch dieses Mal nicht ganz erfüllt, nämlich derjenige nach einer stärkeren Besetzung der Streicher und einer dementsprechenden gelegentlichen besseren Verschmelzung des Bläserklanges mit dem Streichkörper. Gewiß haben lediglich Sparsamkeitszwänge die Nichterfüllung dieses Wunsches verschuldet; schade war es immerhin. Denn gerade dieser Dirigent und dieses sein Orchester (das städtische) wären dank ihrer Schulung in der Wiedergabe Brucknerscher Werke vor anderen berufen, Letztmögliches und Letztgültiges zu versinnlichen.

Es ist hier vielleicht der passendste Ort, darauf hinzuweisen, daß Aachen seit dem Amtsantritte Prof. Raabes, also seit rund vierzehn Jahren, nicht weniger als 92 Aufführungen Brucknerscher Werke erlebt hat. Diese Tatsache und die nachbarliche Nähe Hollands und Belgiens mögen die IBG wohl in erster Linie veranlaßt haben, ihr diesjähriges Fest im äußersten Westen des Reiches stattfinden zu lassen.

Zu den Symphonien ist noch anzumerken, daß die erste in ihrer ursprünglichen, der sog. Linzer Fassung und die neunte in der von den Löweschen „Retouchen“ befreiten eigentlichen Brucknerschen Gestalt gespielt wurde. Es müßte auf Grund der begeisterten Aufnahme beider Urfassungen in Zukunft nirgendwo mehr möglich sein dürfen, die bisher üblichen Ausgaben als Spielvorlagen zu benutzen. Denn die „Originale“ haben sich als die unstreitig leuchtkräftigeren und bewegteren Werke erwiesen.

Ein Versuch eigener Art war der Vortrag der von Bruckner selbst mit der Nummer „null“ versehenen Symphonie. Sie wurde von ihrem Schöpfer nicht als vollwertig erachtet — daher ihre „Nul-

lung" —; andererseits war sie ihm doch so ans Herz gewachsen, daß er ihre Partitur bei dem letzten, strengen Gericht über sein Lebenswerk nicht auch dem Feuer überantworten konnte, sondern sie dem Linzer Heimatmuseum schenkte. Dort ist sie erst kürzlich hervorgeholt worden. Ihre Fürsprecher glauben, sie in eine Reihe mit dem Besten Schuberts und Schumanns stellen zu dürfen. Meines Erachtens nicht mit vollem Rechte. Denn wenn die „nullte" auch Schönheiten in reicher Zahl enthält und in vielen Zügen unverkennbar auf den fertigen Meister hinweist, so ist ihre Wirkung doch nicht so zwingend wie diejenige der bekannten Symphonien. Es fehlt ihr daher auch in etwas die Werbekraft für Bruckner, auf die es, wie ich eingangs sagte, auch heute noch ernstlich ankommt. Möglich, daß wiederholteres Hören meinen Eindruck zu Gunsten des Neulings verändert, möglich auch, daß eine im Ganzen gestrafftere Wiedergabe, als wir sie unter Prof. Franz Moißls Stabführung erlebten, andere Gesichtspunkte der Beurteilung bereitstellt. Jedenfalls muß die Wirkung der „nullten" Symphonie an noch anderen Plätzen ausgeprobt werden, ehe volle Klarheit über ihre Verwendbarkeit eintreten kann.

Alles in allem muß man bekennen, daß das Aachener Brucknerfest stärkste Erlebnisse und fruchtbarste Anregungen vermittelt hat und daß seinen Veranstaltern und den Ausführenden nicht genug Worte des Lobes und Dankes gesagt werden können. Die Tage waren wirklich ein Fest und durch ihre innere Einheit und ihren äußeren Reichtum wie wenige geeignet, uns aus dem Alltag zu erheben und in den verklärten Landen eines Meisters der Tonkunst zu leben.

INTERNATIONALER ORGEL-KONGRESS IN LUXEMBURG.

30. August—2. September 1934.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Organisiert war er durch den Luxemburger Organistenverband, unter dem Protektorat der Landesfürstin, dem Ehrenvorsitz hoher Kirchenfürsten und Orgelvertreter verschiedener Nationen. Vorsitzender: Domkapitular Dr. phil. et theol. Franz X. Mathias, Universitätsprofessor zu Straßburg — ehemaliger, hochangesehener Organist am Straßburger Münster. Veranlaßt wurde diese Tagung durch die 200. Wiederkehr des Todestages von Andreas Silbermann, geboren in Klein-Bobritzsch bei Freiberg in Sachsen, gestorben 1734 zu Straßburg als maßgebender Orgelbaumeister. Der Kongreß begab sich zur Eröffnungsfeier nach dem etwa 70 km entfernten herrlich gelegenen Benediktinerkloster Clerf in Luxemburg. Der liturgische Choralvortrag der dortigen aus Frankreich s. Z. eingewanderten Mönche war schlechthin vollendet. Das Gleiche gilt von den acht durch den hochgeschätzten Domorganisten Professor Otto Dunkelberg (Passau) meisterhaft vorgetragenen Choralvorspielen von J. S. Bach. In der sich anschließenden Eröffnung des Kongresses gelangten die zahlreichen Glückwünsche von nah und fern zur Kenntnis der in beträchtlicher Zahl erschienenen Teilnehmer. Professor J. Woersching (Neuburg a. d. Donau) gab interessanten Aufschluß über die Wirksamkeit des zeitgenössischen, gesuchten Orgelbaumeisters Francois Bédos, eines Benediktiners. Die weiteren Verhandlungen erfolgten in der Stadt Luxemburg. Hervorgehoben zu werden verdienen die Darlegungen von G. Peltzer (Aachen) „Der Einfluß der Windlade auf die Tonbildung der Orgelpfeife". Ferner sprach J. Ancelet (Ingenieur aus Paris) über die „Aufstellung der Orgel im Gotteshaus und im Konzertsaal". Lebhafte Zustimmung fand Dr. H. Klotz (Aachen) „Wie disponiere ich eine Kirchenorgel auf Grund und trotz der Kenntnisse klassischer Orgelwerke". Dasselbe gilt von den gut begründeten Darlegungen von Prof. Otto Dunkelberg (Passau) über „Der Werdegang des Organisten". Dr. H. Löbmann sprach über den fünf Jahre jüngeren Bruder des Andreas Silbermann, über Gottfr. Silbermann (1683—1753, † in Dresden). Desgleichen über die tonpsychologische Auswirkung der Orgelmusik, als einer in sich selbständigen Musikgattung. Zahlreiche Darbietungen neuzeitlicher praktischer Orgelmusik sowie neue Wege weisender liturgischer Gesänge und Oratorien-Musik (von Franz Xaver Mathias), sei es im näheren Esch, im belgischen Dom zu Arlon, vor allem aber am Sonntag Vormittag in der Kathedrale von Luxemburg, machten diese arbeitsreichen Tagungen besonders interessant. So wertvolle Beihilfe auch die Musik als Wissenschaft und die Musikgeschichte zu leisten vermögen: in erster Linie aber haben der praktizierende Organist — soweit er sich Ansehen zu sichern gewußt hat — und der bewährte Orgelbaumeister das Wort. Die von den vorausgehenden Tagungen übernommenen Leitsätze werden — nach ihrer Überarbeitung und Verdichtung — den in Frage kommenden Kreisen zugestellt werden. Professor L. Berberich (München) nahm dankenswerter Weise das Amt eines Vize-Präsidenten — zur Entlastung des übermäßig in Anspruch genommenen ersten Obmannes — Dr. Mathias (Straßburg) an. — Eine Beobachtung drängte sich auch uns auf: Deutschland marschiert mit an der Spitze der Orgelerneuerung im Sinne der Sicherung der Orgelmusik als einer in sich selbständigen Tongattung.

MUSIKFEST IN BAD OEYNHAUSEN.

Zeitgenössische niederdeutsche Musik.

Von Dr. Wolfgang Steinecke, Essen.

Niederdeutschland als Thema eines zeitgenössischen Musikfestes: eine neue, noch unerprobte Aufgabe, die der Bielefelder städtische MD Werner Gößling im Rahmen des „Niederdeutschen Musikfestes" in Bad Oeynhausen zu lösen suchte. Gerade in einer Zeit, die die Besonderheit der musikalischen Erscheinungsformen aus landschaftlicher Bedingtheit und stammesmäßiger Gebundenheit zu verstehen und zu erleben sucht, ist ein solches Unternehmen von besonderer Gewichtigkeit, bot es doch Gelegenheit zu überprüfen, wie weit sich über die zunächst nur zufällige regionale Zueinandergehörigkeit der sieben aufgeführten jungen, niederdeutschen Tonsetzer stammesmäßige Sonderart als gemeinsam bindende Einheit in ihrem Schaffen offenbart. Das ist naturgemäß mehr nur intuitiv zu erfühlen, denn rational zu erfassen. Jedenfalls darf man aber wohl Hans Wedigs „Kleine Symphonie" ihrer herben, polyphone mit sinfonischen Kräften bindenden Grundhaltung nach und Hans Vogts Klavierkonzert kraft der klaren, logischen Polyphonie seines Kammerorchesters und der quasi-improvisatorischen Rhapsodik seines Soloparts zu den Werken rechnen, die von der Willensrichtung neuer niederdeutscher Musik die eindeutigste Vorstellung vermitteln. Daneben stand — in geringerem Grade spezifisch niederdeutschen Charakters — als Werk großen Formats die c-moll-Symphonie (op. 6) Ernst Gernot Klußmanns, die als Ganzes hier ihre erste Aufführung erlebte. In ihr erfahren der große viersätzige Symphonietypus und die Orchestermonumentalität der Spätromantik noch einmal — ganz besonders in den Mittelsätzen — durchaus unepigonale Bewältigung aus kraftvollem Musiktemperament heraus. Nennt man schließlich noch Hermann Erdlens Marsch „Aufbruch", so ist der positive Ertrag der Festtage sowohl zur niederdeutschen, wie allgemein zur neuen Musik erschöpft. Denn zwei a cappella-Chöre von Wilhelm Fehres verklangen, ohne in ihrer kurzatmigen Kontrapunktik besonderen Eindruck hinterlassen zu können; eine Lustspiel-Ouverture von Ludwig Lürmann stand noch zu sehr im Schatten ihres Vorbildes Richard Strauß. Und eine formal haltlose, sentimental-süßliche „Romantische Suite" Werner Bitters endlich beschränkte sich im Wesentlichen auf effektvollen Aufputz einer kaum vorhandenen Substanz. Das Bielefelder städtische Orchester unter Gößlings sorgsamer Leitung setzte sich mit vorbildlicher Intensität und Frische des Musizierens für die neuen Werke ein. — Geistig überhöhende Bindung erfuhren die in einzelnen Werken spürbaren Ansätze zu stammesmäßig gebundener niederdeutscher Musik in einem außerordentlich fundierten, programmatisch wichtigen Vortrag Prof. Dr. Friedr. Blumes (Kiel) über „Alte und neue Musik in Niederdeutschland", der als methodische Grundlegung zu einer noch ausstehenden „Musikgeschichte der Stämme und Landschaften" gelten kann.

SALZBURGER FESTSPIELE 1934.

Von Dr. Roland Tenschert, Salzburg.

Von den zehn Konzerten, die das heurige Festspielprogramm enthielt, wurden neun von den Wiener Philharmonikern und eines von dem Wiener Staatsopernchor ausgeführt. An Dirigenten waren Vittorio Gui, Clemens Krauß, Willem Mengelberg, Arturo Toscanini, Bruno Walter und Felix Weingartner tätig. Gui, ein achtbarer Orchesterleiter, wartete nur mit einem für unsere Begriffe zu bunt zusammengewürfeltem Programm auf. Mengelberg taucht alle Werke, die ihm anvertraut sind, in diesem Falle J. Chr. Bach, Beethoven, Tschaikowsky, in den Dunstkreis romantischen Fühlens. Toscanini erzielt bei temperamentvoller Durchglühung ein Höchstmaß an Präzision der Ausführung. Seine drei Konzerte, die den deutschen Klassikern, Richard Wagner und einem moderner gehaltenen Programm gewidmet waren, bildeten äußerlich wie innerlich einen der Höhepunkte dieses Musiksommers. Bruno Walter griff wieder zu den ihm vertrauten Mozart, Schubert, Mahler und brachte außerdem einen Klassikerabend Händel-Haydn-Beethoven. Künstlerischer Ernst und starkes Einfühlungsvermögen charakterisieren seine Leistungen. Weingartner hat trotz seiner 70 Jahre nichts an Schwung und Elastizität eingebüßt. Sein Beethoven wurde um so herzlicher aufgenommen, als der Dirigent zum erstenmal in Salzburg zu hören war. Clemens Krauß brachte mit dem Staatsopernchor die drei schwierigen a cappella-Chöre von Richard Strauß, op. 34 und Deutsche Motette heraus, die den Chor in einer ganz außergewöhnlichen Leistungsfähigkeit zeigten. Als Abschluß der Konzerte galt eine Liedermatinee von Lotte Lehmann (deutsche Gesänge von Beethoven bis Hugo Wolf). Warmer, echt fraulicher Ausdruck gibt der Gesangskunst dieser Sängerin ihre überragende Bedeutung.

Die Oper brachte als wenig abgeänderte Vorstellungen vom Vorjahr „Fidelio", „Figaro", „Cosi fan tutte", „Rosenkavalier", „Aegyptische Helena" (sämtlich unter Clemens Krauß), „Oberon" und „Tristan" unter Bruno Walter. Neu waren hiebei die brauchbare junge Kraft der Wiener Staatsoper Margit Bokor (Cherubino, Oberon, Aithra), der amerikanische Tenor Charles Kullmann, der dank des lyrischen Einschlags seines Organs

dem Sänger im Rosenkavalier, dem Da-Ud besser gerecht wird als dem heldischen Hüon. Anny Konetzny, eine stimmkräftige Isolde, wechselte mit Dorothea Mansky ab. Theo Strack vermag als Tristan stimmlich nicht voll durchzuhalten. Als Geschenk auf den Geburtstagstisch von Richard Strauß war die Inszenierung von „Elektra" gedacht. Sie hielt sich im Gesanglichen, in der Orchesterdurcharbeitung, in der Ausgestaltung des Bühnenbildes auf festlichem Niveau. Die Trägerinnen der weiblichen Hauptpartien Rose Pauly (Elektra), Viorica Ursuleac (Chrysothemis) und Gertrud Rünger (Klytämnestra) wußten die drei Frauengestalten äußerst charakteristisch voneinander abzuheben. Alfred Jerger ein idealer Orest, großlinig in Spiel und Gesang. Alfred Roller schuf dem Bühnengeschehen einen eindrucksvollen Rahmen. Clemens Krauß verstand, ein bewährter Straußdirigent, zu zünden. Neu war auch der „Don Giovanni" unter Bruno Walter. Die Aufführung knüpfte an die Originalgestalt des Werkes an. Es wurde italienisch gesungen. Der ursprüngliche Schluß mit dem Ensemblegesang der Gegner des Helden und der ins Publikum hineingeworfenen ‚Moral der Geschicht' lebte wieder auf. Die Tragik der Verdammung Giovannis wird dadurch abgeschwächt, der Charakter des „Dramma giocoso", wie sich die Oper ja nennt, obsiegt. Ezio Pinza verstand die Figur des Giovanni ganz auf natürliche, naive Wirkung zu stellen. Jede Belastung durch Pathos oder besondere Auffassung lagen ihm fern. Dramatisch schlagkräftig waren die beiden Frauen Donna Anna (Dusolina Giannini) und Elvira (Maria Müller). Eine passende Ergänzung von Pinza der gutmütige, verschlagene Leporello Virgilio Lazzari. Wenn man noch Emanuel List mit seiner ehernen Komthurstimme erwähnt, ist die Besetzung im wesentlichen charakterisiert. Oscar Strnads Bühnenbilder sind gefallen. Der Künstler hat neue wesentlich günstigere geschaffen. Nach Art der Rollertürme bilden nun verstellbare Säulen das Bleibende im Wechsel der Szenen. Besonders, wo es auf festlichen Glanz ankommt, wirken Strnads Bilder sehr gut.

Was die Aufführungen geistlicher Musik anbelangt, so genügt es bei den schon öfters gewürdigten Wiederholungen von Mozarts „Requiem", Beethovens „Missa solemnis" im Dom und Mozarts großer C-moll-Messe in der St. Peterskirche, sie kurz zu erwähnen. Neu eingestellt wurden von Josef Meßner Mozarts Jugendmesse in C-dur, K. V. 337, Dvořáks „Stabat Mater" und Verdis „Stabat Mater", uraufgeführt ferner eine „Biblische Kantate" von Vittorio Gnecchi. Das Werk, das zwei Solostimmen, Chor und Orchester beansprucht, zählt zu den prunkvollen Kirchenmusiken der Italiener, die ihre Ausdrucksmittel zum großen Teil aus der weltlichen Musik, nicht zuletzt aus der Oper holen. Die Kantate zeichnet sich durch großzügige Anlage, farbigen Klang und treffende Charakterisierungskunst aus. Dirigent und Ausführende, darunter die Solisten Rosetta Pampanini und Giovanni Inghelieri, sowie der gut geschulte Domchor und das Orchester wurden den Anforderungen bestens gerecht.

Über die Serenaden im fürsterzbischöflichen Residenzhof, die sich stets der gleichen Zugkraft erfreuen, ist nicht viel Neues zu sagen. Bernhard Paumgartner führt hier mit seinem Salzburger Mozartorchester eine Auswahl von Serenaden, Divertimentos, Cassationen u. a. m. von Mozart auf. Franz Mairecker bringt mit seinem Wiener Philharmonikerquartett Kammermusik von Mozart und Schubert.

III. INTERNATIONALES MUSIKFEST IN VENEDIG.

Von Dr. Ludwig Unterholzner, Hannover.

Drei Dinge sind für das dritte internationale Musikfest, das im Rahmen der Biennale vom 8.—16. Sept. in Venedig stattgefunden hat, charakteristisch. Einmal die Unentschlossenheit des Programmwillens, der zur einen Hälfte mit problematischen Werken verschiedenartige Kräfte des gegenwärtigen Musikschaffens zur Debatte stellte, zur zweiten Hälfte aber dem Sinn eines solchen, vor allem den Musikern gewidmeten Festes — in der Fremdenstadt Venedig sehr begreiflich — mißtraute und darum zu repräsentativen Aufführungen großer Werke griff, um dem breiten Publikum sein Recht zu gewähren. Zum anderen war die gesellschaftliche und politische Bedeutung charakteristisch, zu der das Fest durch die Teilnahme Mussolinis an einer Opernaufführung und durch die Anwesenheit zahlreicher Mitglieder des hohen italienischen Adels und führender Persönlichkeiten gedieh. Und endlich der vollkommene Sieg, der der deutschen Musik — überblickt man die ganze Festwoche — schließlich doch zugefallen ist.

Über die recht offensichtliche Zweiteilung des ganzen Festes in problematische und repräsentative Aufführungen hinaus, war leider zu erkennen, daß in den Konzertprogrammen nicht die geistige Klarheit geherrscht hat, die ein förderliches Bild von der augenblicklichen Situation musikalischen Schaffens hätte aufzeigen können. Neben Strawinskys längst bekanntem Capriccio für Klavier und Orchester, einer Suite über Milhauds erfolgreichste Oper „Maximilien" und Bergs „Il Vino", einer im luftleeren Raum konstruktiv geschriebenen Konzertarie auf

Gedichte von Beaudelaire-Stefan George hätte unbedingt auch dem Schaffen junger Deutscher Raum gegeben werden müssen, ohne das ja die ganze Moderne ihrer eigentlichen treibenden Kraft beraubt ist. Im Rahmen des Nordischen Abends, den Finnen, Norweger und Russen bestritten, hätte sich dazu die natürlichste Gelegenheit geboten. Die Begabungen, die sonst im allgemeinen zu Wort kamen, entbehrten, so gelehrig sie sich als Nachahmer oder Schüler Debussys, Mahlers, Strawinskys und Hindemiths erwiesen, der geistigen Gestaltungskraft und der zuchtvollen Verantwortung im Ausdruck und Formzusammenhang, die Voraussetzung für jede bedeutungsvolle Aussage sind. Zumeist aber offenbarten sie zudem erschreckende Erfindungsarmut, banale und absurde Gefühlsdisposition, gepaart mit einem deutlichen Mangel an handwerklicher Sicherheit. Zugegeben, daß einige kleine gekonnte Musikstücke geboten wurden, von B. Martinu, von V. Mortari und von L. Jensen, aber sie blieben doch belanglos. Zerrissene, formlose, innerlich widerspruchsvolle Werke von B. Brustad, C. Lambert und antiquierte von G. Usiglio und R. Nielsen hatten in diesem Rahmen nichts zu suchen. So blieben Kilpinens bekannte Fjeldlieder, von Gerhard Hüsch mit wunderbar konzentriertem Ausdruck zu einem herzlichen und stürmischen Erfolg gebracht, und als interessante Begegnungen eine „Psalmodie" von L. Rocca, eine Studie L. Dallapiccolas — „Rhapsodie auf Rolands Tod", eine gelehrte Tripartita von W. Vogel und Pizettis schönes, empfindungsvolles und klar formuliertes Konzert für Violoncello und Orchester — eine Uraufführung — der eigentliche Gewinn der etwas wahllos der Moderne gewidmeten Konzerte. Ihnen schlossen sich noch eine grandiose Aufführung des Verdischen Requiems unter Tullio Serafino auf dem nächtlichen Markusplatz, mit 500 Mitwirkenden — unter den Solisten sei B. Gigli hervorgehoben — vor 10 000 Zuhörern und ein eindrucksvolles Symphoniekonzert der Wiener Philharmoniker unter Weingartner in Padua mit Werken von Wagner, Beethoven und Dukas, an. In diesem Zusammenhang muß übrigens auch der großartigen Leistungen gedacht werden, die das Orchester des Teatro Fenice und das Orchester des „Internationalen Musikfestes" unter verschiedenen Autoren und Dirigenten, vor allem aber unter der wahrhaft inspiratorischen Leitung Issay Dobrowens, der behutsamen und geistig aufmerksamen Ildebrando Pizettis und der mathematisch exakten Igor Strawinskys vollbracht haben.

Von den drei Kammeropern, die für das Fest eigens komponiert und im Goldoni-Theater uraufgeführt wurden, erwies sich einzig A. Verettis mimosymphonische „Fabel von Andersen" — ihr liegt das Märchen vom Mädchen mit den Zündhölzern zugrunde — als ein brauchbares hübsches, wirkungsstarkes Stück von echtem Gefühlsgehalt und formaler Geschlossenheit. In V. Rietis Einakter „Therese im Wald", in dem die Sehnsucht, aus einem nur konventionellen Leben in einen freieren Naturzustand zurückzukehren, mit Worten und Geschehnissen allzu banal dem realistischen Leben nachgeformt ist, ließ die gefällige Musik anfänglich aufhorchen. Statt sich zu steigern aber, versickerten die kurzatmigen Einfälle bald in einen dürren Routinestil, der lauten Widerspruch erfuhr, so sehr die mitunter ergötzliche Banalität der Szenengeschehnisse das einfachere Publikum auch erfreute. E. Kreneks „Pseudoklassische Moralität" — hinter diesem Untertitel verbarg sich durchaus nichts — „Cefalo und Procris" fand nicht nur Ablehnung, sondern fiel als langweilig einfach unter den Tisch. Und in der Tat dürfte selten eine einfallslosere und in allen Kniffligkeiten sinnlosere Musik ersonnen worden sein. Kam hinzu, daß der mythologische Stoff, Ovid entstammend, auch schwer verständlich und ohne klare Zielgebung in den Details gestaltet war. So fanden diese von H. Scherchen mit spekulativem Verstand dirigierten Aufführungen eine recht verschiedenartige Aufnahme. Glanzvolle Abende — gleichwie die Konzerte im Teatro Fenice — waren hingegen die Aufführung von „Cosi fan tutte", zu der Mussolini und viele Persönlichkeiten des politischen, künstlerischen und gesellschaftlichen Lebens erschienen waren, und die italienische Erstaufführung der „Frau ohne Schatten", die Richard Strauß stürmische Ovationen einbrachte. Die Wiener Staatsoper unter der hingebenden Leitung von Clemens Krauß bestritt beide Aufführungen und sie waren mit ihren viel bewunderten Dekorationen und V. Ursuleac, Adele Kern, Gertrud Rünger, Rose Pauly, Franz Völker und Josef Manowarda als Hauptsolisten in der Tat neben der Aufführung des Verdischen Requiems die eigentlichen Höhepunkte dieses Venezianischen Musikfestes, unvergeßliche Erlebnisse, denen sich das in Massen drängende, elegante Publikum begeistert und leidenschaftlich hingab. Kein Wunder, wenn es uns mit Stolz erfüllt, daß sich so wiederum die Weltgeltung der deutschen Musik, Mozarts und Richard Straußens, geoffenbart hat.

Gesonderte Beachtung gebührt noch dem Kongreß des auf dem Wiesbadener Tonkünstlerfest

gegründeten „Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten", der im Rahmen dieses III. Internationalen Musikfestes vom 11. bis 14. September unter dem Vorsitz seines Präsidenten Richard Strauß im Palazzo Ducale tagte. Zu diesem Kongreß waren als Delegierte erschienen: für Deutschland Dr. Julius Kopsch, der Generalsekretär des „Ständigen Rates", E. N. v. Reznicek, zugleich beauftragt für Jugoslavien; für Österreich Wilh. Kienzl und Joseph Marx; für Dänemark Peder Gram; für Frankreich Carol-Bérard, Busser und Bachelet; für Italien A. Lualdi, Wolf-Ferrari, Bianchini und Malipiero; für Belgien Emil Hullebroeck. In einer von Graf Volpi, dem Präsidenten der Biennale, residierten Schlußsitzung dankte Richard Strauß den Länder-Delegierten für ihre einmütig von idealer Begeisterung für die Kunst geleistete Arbeit, in der sich gezeigt habe, daß man weder Statuten noch Wahlen brauche. Zu Vizepräsidenten des „Ständigen Rates" bat er Roussel-Frankreich, Sibelius-Finnland und Lualdi-Italien. Dr. J. Kopsch erstattete sodann über die Arbeit des Kongresses Bericht. Sie galt einmal der Errichtung eines Archivs für neue Musik, das in Venedig bleiben soll, wohin die in Zukunft vom „Ständigen Rat" veranstalteten Internationalen Musikfeste immer wieder zurückkehren werden. Zum anderen galt sie der Vorbereitung des ersten vom „Ständigen Rat" veranstalteten Musikfestes, das bereits im Frühjahr 1935 in Hamburg in Verbindung mit der Tagung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins stattfinden wird. Das zweite von den beiden für jedes Jahr geplanten Festen ist bereits für den nächsten Herbst nach Vichy in Frankreich eingeladen worden.

KONZERT UND OPER

BEUTHEN (Oberschlesien). Im Mittelpunkte des musikalischen Lebens der Stadt standen die Musikaufführungen des Oberschlesischen Landestheaters. Folgende acht Opern hörten wir im letzten Winter: „Fra Diavolo", „Wildschütz", „Tannhäuser", „Butterfly", „Arabella", „Schirin und Gertraude", „Sizil. Vesper", „Meistersinger". Unter Berücksichtigung des vorhandenen Solopersonals erreichten die Aufführungen, von Erich Peter geleitet, eine künstlerische Höhe, die über die Möglichkeiten eines Provinztheaters weit hinausragte. Zu diesen Eindrücken verhalf zum großen Teil das tadellose Orchester, das, in jahrelanger Zucht wohlgefeilt, diszipliniert bis zum letzten Mann, stets sein Bestes hergegeben hat. Das mußte auch Arturo Lucon bei den hiesigen Gastspielen der Stagione d'Opera Italiana unumwunden zugeben, als er nach einer kurzen Probe die Leistungen dieses Orchesters beim „Barbier von Sevilla" und „Rigoletto" erfahren hatte. Das Orchester stellte sich auch mit insgesamt zehn Symphonie-Konzerten und elf Morgenfeiern dem Publikum vor. Die letzteren hatten sich bis zum vergangenen Jahre stets wachsender Beliebtheit erfreut, diesmal muß leider festgestellt werden, daß das Publikum bei diesen Sonntagsfeiern vollkommen versagte.

Man ermißt erst dann die wahren Leistungen des Oberschlesischen Landestheaters, wenn man bedenkt, daß neben den erwähnten instrumentalen Konzerten die acht Opern in 76 Aufführungen geboten wurden, daß von Beuthen aus insgesamt elf Orte bespielt werden mußten. Vom nächsten Jahre ab wird es möglich sein, für das Theater den Betrieb ganzjährig durchzuführen, nämlich dadurch, daß es in den Sommermonaten seine Tätigkeit nach den schlesischen Bädern verlegen wird.

In größeren Solistenkonzerten hörten wir Domgraf Faßbaender, Elly Doerrer vom Stadttheater Breslau, eine Sängerin, von der man nicht zuviel behauptet, wenn man sagt, daß ihr Name wohl demnächst auf den Programmblättern in Bayreuth zu lesen sein wird. Ferner ließ sich Frederic Lamond in zwei seiner Beethoven-Abenden hören. Von jenseits der Grenze besuchten uns der Meistersche Gesangverein Kattowitz und die Chorvereinigung Königshütte (Leitung: F. Lubrich), die gelegentlich einer V. d. A.-Tagung als hochwillkommene Gäste im Sinne dieser Tagung u. a. Wolf-Ferraris „La vita nuova" darboten. Josef Reimann.

BREMEN. GMD Walter Beck hat mit seiner ersten Aufführung („Meistersinger") auf der ganzen Linie einen gewaltigen Erfolg errungen. Er ist ein Dirigent großen Formats. Die Beherrschung der Partitur eine Selbstverständlichkeit, die bis ins Kleinste absolute Genauigkeit und Werktreue forderte. Darauf baut er seine Leistung mit unerhörtem Schwung, mit mitempfindender Seele und in strenger Scheidung zwischen kammermusikalischem Spiel und großer hinreißender Zeichnung auf. Richtiges Pathos und goldiger Humor sind mit feinstem Empfinden erfaßt. Nirgends hörten wir Aufdringlichkeiten, das Ganze in Schönheit gebettet. Dr. Kratzi.

GERA. Unser Wunsch, daß Professor Heinrich Laber neben seiner wesentlich eingeschränkten Dirigententätigkeit in Gera aufgrund seines Könnens und seiner fachlichen erstrangigen Leistungen einen größeren Aufgabenkreis erhalten möchte, ist insofern in Erfüllung gegangen, als inzwischen

seine Berufung zum Gau-Chormeister des Gaues 19 (Thüringen) im Deutschen Sängerbund erfolgt ist. Er hat damit die Nachfolge des vorjährig verstorbenen Wilhelm Rinkens angetreten. Laber war bereits Bundes-Chormeister des Oberländischen Sängerbundes, der infolge der Neueinteilung des DSB. im Gau 19 aufgegangen ist.

Der Musikalische Verein blieb in der Fortsetzung seiner Anrechtskonzerte den bislang geübten Grundsätzen, beste deutsche Musik zu bieten und namhafte bewährte Solisten zu bringen, auch weiterhin treu. Das 4. Konzert (26./1.) erweckte regstes musikalisches Interesse: mit Ludw. Lürmann — Vorspiel zu einer Komödie op. 6 für großes Orchester — kam ein Vertreter der jüngeren Komponisten-Generation zur Geltung. In durchaus moderner Form gehalten, bietet es eine wechselvoll blühende Instrumentation, ohne in Übersteigerung der klanglichen Mittel zu verfallen. Inhaltlich geistig spricht aus dem Ganzen etwas Shakespearisches, dabei wirksam ergänzt durch originelle thematische Erfindung und gewählte musikalische Sprache. Unter Heinr. Laber mit der ausgezeichnet disponierten Reußischen Kapelle in gestrafftem Rhythmus und von aufrauschender Wirkung geradezu glänzend wiedergegeben. Martha Linz-Berlin, eine Geigerin von Format, spielte zunächst Louis Spohrs dreiteiliges Konzert Nr. 8 in a-moll, das neben Cantabilen allerlei Möglichkeiten virtuosen Könnens in sich birgt. Bei sauberster Technik, leichter eleganter Bogenführung und feinen klangvollen Tönen gelangte das Konzert durch ausdrucksvollen Vortrag wie musikalisches Stilempfinden zu vollendeter Wiedergabe. Das Mozartische Rondo aus der Haffner-Serenade war von leichter wie flüssiger Tongebung und temperamentvoller Betonung erfüllt. Beethovens 2. Sinfonie, von H. Laber frei von der Partitur dirigiert, bildete einen stilistisch gut gewählten konzertanten Abschluß, wobei die Reußische Kapelle eine einzigartige Musizierfreudigkeit entwickelte. — Ein Liederabend vermittelte die Bekanntschaft mit der Berliner Sopranistin Rosalinde von Schirach, die wohl ausgewählte Lieder von Franz Schubert, Schillings und Brahms sang. Mit ihrem hellschlanken Sopran gefiel sie vor allem durch ihre hervorragend gestaltete Gesangskultur und einer aus dem Intellekt kommenden geistig-musikalischen Deklamation; vorbildlich die Aussprache, die das Mitlesen des Textes erübrigte. Der ausgesprochen lyrische Charakter ihrer stimmlichen Mittel ließ in Liedergaben dramatischen Gepräges gleichwohl noch Wünsche offen. In Prof. Rudolf Volkmann-Jena stand ihr ein Begleiter am Blüthnerflügel par excellence sans phrase zur Verfügung. Den Höhepunkt dieser Konzertzeit bildete die Aufführung des Haydnschen Oratoriums „Die Schöpfung"; der Gemischte Chor des Musikalischen Vereins wurde hierbei durch den Müllerschen Frauenchor verstärkt, wenn auch infolgedessen die Tenöre meist Mühe hatten, sich gegen die Überfülle der Frauenstimmen durchzusetzen. Durchaus sorgfältig vorbereitet, kamen die chorischen Sätze in eindrucksvoller wie klanglicher Geschlossenheit zu Gehör. Prof. Laber, von der Reußischen Kapelle begleitungsmäßig bestens unterstützt, wußte alle Momente musikalisch-deklamatorischer Art, insonderheit in den Chorpartien, zu tiefgehender Wirkung bringen zu lassen, sodaß die „Schöpfung" im ganzen einen gläubig-ergreifenden Nachhall auslöste. Die Solisten — Lucie Kreuchauff-Hartmann (Sopran), Andre Kreuchauff-München (Tenor) und Walter Zimmer-Leipzig (Baß) — wurden ihren Aufgaben ausdrucksvoll gerecht; allerdings waren die Stimmen klanglich, besonders in den Terzetten, nicht immer wunschlos aufeinander abgestimmt. — Hochinteressant im Aufbau die Vortragsfolge des Konzertes zum Besten des Bayreuther Stipendienfonds, veranstaltet vom Rich. Wagner-Verband Deutscher Frauen (Ortsgruppe Gera). Als Auftakt Siegfried Wagners Ouvertüre zu „Der Bärenhäuter", die unter Labers betont nachschöpferischer Leitung, motivisch famos charakterisiert und wirkungsstark herausgearbeitet, zu einer orchestral glänzenden Leistung gestaltet wurde. Psychologisch fein in der Tempinahme gegeneinandergestellt Rich. Wagners „Rienzi"-Ouvertüre: breitgehalten der langsame Satz des Gebetes, bewegt und anfeuernd die Sätze des Kampfes, der Befreiung und der Siegesgesang der Erhebung. Franz Liszts symphonische Dichtung „Präludien" kam in scharf plastischer Darstellung der orchestral wiedergegebenen Bilder zu intensivster musikalischer Wirkung. Ein würdiger und beziehungsreicher Ausklang wurde mit der Apotheose aus den „Meistersingern" geschaffen. W. Zimmer-Leipzig sang mit vollgerundetem Ton wie mit geistiger und musikalischer Deklamation Sachsens Ansprache mit dem Lob auf die deutsche Kunst. Ein Chor von Hunderten unter Labers straff zusammenfassender Führung eröffnete rhythmisch betont und in vollster Ausgeglichenheit mit dem „Wach auf"-Chor, der einen begeisternd wirkungsvoll-wuchtigen Abgesang in der Jubelhymne „Ehrt eure deutschen Meister" fand. — In einem Sonderkonzert zum Besten der Feodora-Waldkolonie (Schirmherrschaft Erbprinz Reuß) gab Prof. Laber mit Franz Schuberts „Unvollendeter" eine musikalische Einleitung von innerster Wärme; orchestral subtil durchgearbeitet. Ilse Böhme, die Nachfahrin einer grundmusikalischen Geraer Familie, sang mit ihrem tragfähigen, klanglich gerundeten Mezzosopran Schuberts „Der Hirt vom Berge", vom Orchester — Instrumentation von

Carl Reinecke — fein angepaßt begleitet; empfindungsvoll im Ausdruck, klangſchön in der Kantilene und flüſſig in der Koloratur, jedoch in der Textbehandlung noch beſſerungsfähig. Die Geigerin Martha Linz-Berlin überraſchte zweifellos als Gaſtdirigentin mit Tſchaikowskys „Pathetiſcher". Dirigiermäßig in die Aufgabe hineinwachſend, dabei abhold jeder Überlyrik (1. Satz), vielmehr männlich-herb, das Ganze rhythmiſch ſtraff und temperamentvoll geführt, und vornehmlich den Schlußteil in großbogiger Form und in einer glänzend geſteigerten Dynamik gehalten. Eine höchſt beachtliche Dirigierleiſtung! — Im Rahmen einer von dem Kampfbund für deutſche Kultur durchgeführten Geraer Kulturwoche leitete Heinrich Laber ein Orcheſterkonzert mit thüringiſchen Komponiſten: G. H. Stölzel, Konzert für 2 Trompeten, Holzbläſerchor, geteiltes Streichorcheſter und Cembalo — revidiert von H. Laber; Richard Wetz, Kleiſt-Ouvertüre und Heinrich XXIV. Reuß-Köſtritz, Aus der Sinfonie c-moll. Ferner kamen Orgelwerke von J. S. Bach und J. G. Walther (Orgel Günther Ramin-Leipzig) und Lieder von Heinrich Schütz zu Gehör. Ein Kammerkonzert auf Schloß Oſterſtein, mit Prof. Paul Grümmer-Berlin als Soliſt (Gamba) war ebenfalls thüringiſchen Komponiſten gewidmet: Ph. H. Erlebach, Ouvertüren-Suite in d-moll für Streicher und Cembalo; J. S. Bach, Gamben-Cembalo-Sonate in D-dur; Ph. E. Bach, Violoncello-Konzert mit Streichorcheſter in a-moll und Orcheſterſuite in G-dur von J. Fr. Faſch. Der Müllerſche Frauenchor ſang in anerkannt kultivierter Form zwei- und mehrſtimmige Chöre von H. Schütz, J. Eccard und Fr. Kühmſtedt. Artur Breitenborn.

MÜNSTER/Weſtfalen. Kräfte am Werk! Ereigniſſe der Tat! ſo kann der Eingang dieſes Berichtes lauten. Der altehrwürdige, von außen ungemein feſſelnde Romberger Hof, deſſen Inneres ſchon Jahre hindurch ſehr fragwürdige Theaterräume umſchloß, hat einen vollſtändig neuen Einbau erhalten, der im weſentlichen, angetrieben und durchgehalten von politiſcher Energie der neuen Stadtverwaltung und ihrer Männer, durch freiwillige Spenden der geſamten Bevölkerung aufgebracht wurde. Nun iſt es eine Freude, das Theater zu beſuchen. Intendant Dr. Otto Liebſcher führt einen ſaubern, deutſchen und volkhaft verankerten Spielplan durch, der ſich von billiger Durchſchnittsleiſtung weit nach oben hin entfernt. Aus dem Opernſpielplan der Monate Oktober-Dezember dürfen als Sonderleiſtungen der Graenerſche Friedemann Bach (muſik. Leitung G. L. Jochum), die unverwüſtliche Butterfly Puccinis und Mozarts Cosi fan tutte erwähnt werden, beidemal von Fritz Berend dirigiert. Die Mozartſche Aufführung iſt dieſem Dirigenten hoch anzurechnen; er beſitzt das Fingerſpitzengefühl für dieſe unglaublich vollendete und faſt nur noch ſtiliſierte Kunſt Mozarts, die in ihrer muſikaliſchen Reinheit und Verklärtheit ſo tief ans Herz hinangreift. — Karl Seubels in der Apoſtelkirche veranſtaltete Weihnachtsmuſik alter norddeutſcher Meiſter darf lobende Erwähnung finden, und Hermann Enßlins Klavierabend mit Beethoven, Weber, Schubert und Chopin ruft ebenfalls poſitiv anerkennendes Gedenken in uns wach. — Die Geſellſchaft zur Pflege der Kammermuſik hat bisher zwei Abende durchgeführt, einen Liederabend K. Erbs mit Hermann Hoppe am Flügel, ferner einen Quintettabend des Stuttgarter Wendling-Quartetts mit Herm. Münch-Köln am 2. Cello. Schuberts C-dur-Quintett entrückte nach oben und ließ alles an irdiſcher Unvollkommenheit weit hinter ſich. An muſizierenden Gäſten von außerhalb war uns noch Siegmund v. Hausegger-München beſchieden. Er bot in Mozarts Es-dur-Sinfonie (K. V. Nr. 543) und in Beethovens Leonore Nr. 2 muſtergültig vergeiſtigte und ſtiliſtiſch reine Dirigierleiſtungen, denen die Wärme und der Glanz keineswegs fehlten; auch war er ſeinen Aufklängen (ſinfoniſche Variationen für gr. Orcheſter) der berufene Interpret. Aus zwei Konzerten des Muſikvereins, die der ſtädtiſche Muſikdirektor Georg L. Jochum leitete, ſind ſoliſtiſche Leiſtungen der Geiger F. Peter und R. Haas im Bachſchen Doppelkonzert d-moll zu nennen, ferner Joſef Pembaur mit dem Liſztſchen Klavierkonzert in A-dur. Als „Neuheit" war im zweiten Vereinskonzert Graeners „Flöte von Sansſouci" zu hören, und ebenfalls zum erſtenmal hier erklang Friedrichs des Großen Symphonie Nr. 2 in G-dur. Was muß das für eine Zeit geweſen ſein, wenn ſelbſt ein „Liebhaber", dazu Monarch, Politiker und Staatsmann ſolche Muſik ſchreiben konnte! Noch zwei gänzlich gegenteilige Symphonien erklangen im 1. und 2. Vereinskonzert, Beethovens „Paſtorale" und Tſchaikowskys „Pathetiſche". Immer wieder zeigt es ſich, um das zuſammenfaſſend auszuſprechen, daß Georg L. Jochum glänzende und muſikaliſch erfreuliche Dirigierqualitäten da beſitzt, wo er ſich zu Hauſe fühlt, und ſich daher auch mit ganzer Hingabe ins Werk hineinkniet, daß er aber da von der erwarteten Wiedergabe fern bleibt, wo ſtiliſtiſche Kenntnis und Erfahrung nun einmal notwendige Vorausſetzung iſt. Das zeigte ſich beim althergebrachten, traditionellen Cäcilienfeſt, wo die Aufführung des Bachſchen Weihnachtsoratoriums am Werk vorbeiging. Die Wiedergabe der Brucknerſchen „Achten" freilich zeigte den Dirigenten wiederum im Lichte ſeiner poſitiven Seiten, und immer wieder wünſchen wir, daß ſich

seine Begabung in diesem Sinne weiter vertiefen und ausgleichen möge, denn alle großen Dirigenten sind und bleiben letzten Endes doch nur Diener am Werk. Richard Greß.

NÜRNBERG. Dank der Initiative des Generalintendanten Dr. Johannes Maurach konnten allen Sparmaßnahmen zum Trotz Spielplan und Leistungsniveau der Oper in der zweiten Saisonhälfte auf sehr achtbarer Höhe gehalten werden. An Neuheiten wurden die reizvolle Lothar-Treichlingersche Bearbeitung von Haydns „Welt auf dem Monde", Max von Schillings' „Mona Lisa" (neueinstudiert), Mussorgskys „Jahrmarkt von Sorotschintzki" und (als Uraufführung) die „Kaukasische Komödie" von Dr. Otto Wartisch in durchweg ausgezeichneten Besetzungen gegeben. Wartischs Einakter begegnete besonderem Interesse; der große Erfolg der „Kaukasischen Komödie" ist nicht zuletzt in dem Ideenreichtum der mit geschmackvoller Eigenart und trefflicher Könnerschaft gearbeiteten Musik begründet. Aus der Reihe der Gastspiel-Abende ist eine „Tosca"-Aufführung mit Mafalda Salvatini und Michael Bohnen, die ein ausverkauftes Haus brachte, hervorzuheben. Auch eine vier Veranstaltungen umfassende Richard Wagner-Feier fand größte Beachtung; als Gäste wurden Geheimrat Prof. Dr Golther-Rostock (für die Gedenkrede) und Jaro Prohaska („Holländer", „Meistersinger") gewonnen.

Das 5. Sinfoniekonzert des Konzertvereinsorchesters (Ltg. KM Karl Demmer) war Ur- und Erstaufführungen gewidmet. Carl Rorich eröffnete den Abend mit zwei außerordentlich wirkungsvollen, vorzüglich instrumentierten Meisterwerken kompositorischer Kunst — den Ouvertüren zu „Iphigenie auf Tauris" und zu „Turandot". Für Armin Knabs „Liebesklagen des Mädchens" war Henriette Klink-Schneider eine hervorragende Interpretin. Alexander Tscherepnins bravouröses F-dur-Klavierkonzert — von Laura Gagstetter mit markanter Plastik gestaltet — und die Sinfonie op. 23 des Bambergers Karl Schäfer, der hier mit ziemlicher Konsequenz eigne Wege geht, ergänzten das fesselnde Programm. Ein weiterer Abend sah Barbara Brons (Mörike-Lieder von Hugo Wolf) und Maria Kraus-Bachsteffel (Grieg: Klavierkonzert) sehr erfolgreich.

In den „Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik" (Gesamtleitung Dr. Adalbert Kalix) gelangten Hermann Reutters „Der neue Hiob" und Dr. Otto Wartischs heitere Funkoper „Schuß nebenan" zur erfolgreichen hiesigen Erstaufführung (Spielleitung: Felix Dahn). Die 8. Veranstaltung ließ vorwiegend die junge Münchner Schule zu Worte kommen (Ernst Schiffmann: Invention für Streichorchester, Helmut Saller: Suite für Kammerorchester, Carl Helmstetter: Heidebilder, Max Trapp: Divertimento op. 27). Ein Vortrag von Wilh. Matthes „Kritik als Kulturmacht" fand stärkste Resonanz.

Das „Nationalsozialistische Sinfonie-Orchester" — ein stattlicher, aufstrebender Instrumentalkörper, der von KM Willy Böhm aufs beste betreut wird, — feierte mit dem 6. Sinfoniekonzert sein einjähriges Bestehen. Das Programm sah u. a. Wagners C-dur-Sinfonie, das Violinkonzert von Brahms (Ferdinand Baumnach) und Carl Rorichs 1917 komponierte, wirkungsstarke „Vaterländische Ouvertüre" vor. Die Aufführung verlief glänzend; das junge Orchester hat sich in unermüdlicher Aufbauarbeit bereits jetzt zu einem bedeutsamen Faktor des hiesigen Konzertlebens entwickelt.

Für eine Brahmsfeier des Privatmusikvereins war das Wendling-Quartett verpflichtet worden. Die Liederabende Alexandra Triantis, Dusolina Gianninis und Heinrich Schlusnus' hatten respektable Besucherziffern aufzuweisen.

Von den zahlreichen Chorkonzerten sind die Aufführungen des Lehrergesangvereins (Ltg. Musikdirektor Fritz Binder) zu nennen, der außer der „Matthäus-Passion" noch das „Deutsche Requiem" von Brahms und Heinz Schuberts „Hymnus" in prächtiger Ausgestaltung herausbrachte. Ferner die Veranstaltungen des „Vereins für klassischen Chorgesang" (Haydns „Schöpfung" unter Karl Demmers Leitung) und des Konservatoriumschors (Ltg. Professor Walther Körner), der sich des reizvollen Mozartschen Oratoriums „Der büßende David" angenommen hatte. Eine hervorragende Leistung vollbrachte der unter Waldemar Klinks kundiger Führung stehende „Kammerchor des Männergesangvereins" mit der Uraufführung der Hugo Distlerschen „Choralpassion" (Solisten: Prof. Dr. Hoffmann-Halle, Paul Grümmer-Hannover). Das prächtige und anspruchsvolle Werk des ungewöhnlich begabten jungen Komponisten wurde aufs beste aufgenommen.

Karl Foesel.

PARIS. Die erste Neuheit 1934: ein Klavierkonzert von Dandelot enttäuschte nicht. Es ist ein ehrlich gemeintes, für den Spieler dankbar geschriebenes Werk, fest geformt und frei von übertriebenen Dissonanzen, die den Zuhörer überraschen könnten. Ferner brachte der talentvolle Henri Barraud ein „Poème" heraus, das einen auch für unsere Zeiten auffallenden prächtigen

Orchesterklang aufweist und den inneren Gehalt keineswegs vermissen läßt. Ein urwüchsiges Talent besitzt gleichfalls der junge Françaix. Sein „Concertino" für Klavier und Orchester ist frisch in der Konzeption, zielbewußt in der Thematik und ungeheuer abwechslungsreich im Rhythmus. — An neuer Kammermusik fehlte es durchaus nicht; man kann sogar behaupten, daß sie momentan in Paris der Orchestermusik vorgezogen wird. (In seinem Vortrag: „Warum ich die Kammermusik liebe?" äußerte sich hierüber der bekannte Schriftsteller Duhamel folgendermaßen: „Diese Musik ist eine geheimnisvolle Sprache: sie sagt alles und erklärt nichts!") Man hörte einige neue Trios für Oboe, Klarinette und Fagott: ein aus dem atonalen Horizont sich erhebendes von Ferroud, sowie ein musikalisch klareres von Bozza, das mit dem „Conservatoire-Prix" gekrönt wurde. Gebr. Pasquier spielten neben einem gut gearbeiteten Streichtrio von Orban auch ein solches von Ph. Lazzar, das mir wie ein kontrapunktischer Kaugummi vorkam. Dem zu früh verstorbenen Jean Cras, ein Komponist aus Marinekreisen, ist es gelungen in seinen charakteristischen „Bretonischen Liedern" den ganzen Zauber dieses abgeschiedenen Küstenlandes wirkungsvoll einzufangen.

Große Begeisterung herrschte in der „Ecole normale". Dort führte Nadja Boulanger, der geschätzte Professor moderner Theorie, drei Bachsche Kantaten in deutscher Sprache auf. Die Solistinnen Modrakowska und Polignac trugen sehr zum Gelingen bei und so mußte die ewig schöne Kantate: „Wir eilen mit weichen Schritten" auf stürmisches Verlangen wiederholt werden — wieder ein Beweis der begeisterten Liebe, die die Franzosen für die deutsche klassische Musik hegen! Einen Pariser Kritiker veranlaßte dies zum folgenden, witzigen Ausspruch: „Nirgends in der Welt wird so viel deutsche Musik gemacht wie in der französischen Hauptstadt!" Erfreulicherweise begegnete man in einem „Konzert der Freunde intimer Musik" auch den „Vorgängern von J. S. Bach". Eine begabte Musikerin Claude Cruffard bemühte sich einige bedeutende Werke von Hans-Leo Haßler: „Lustgarten" (1601), J. P. Krieger: Trio-Sonate e-moll (um 1700) und „Harmonische Freude" (1697) von Erlebach — ein Nürnberger, der eine Zeit lang in Paris lebte — nach beziffertem Baß stilgerecht zu ergänzen und in Frankreich erstmalig aufzuführen, zugleich mit der viersätzigen Sonate (g-moll) von J. S. Bach für Flöte und Streicher. Man kann solche Bestrebungen junger französischer Musiker nicht genug würdigen, zumal auf die Ausführung viel Sorgfalt gelegt wurde. Es sei bemerkt, daß der Tenor Ivon Le Mark'Hadour die Arien von Erlebach durchweg in deutscher Sprache sang und zwar ebenso schön wie im folgenden Konzert 20 wenig bekannte Lieder von Schumann, deren Texte vorher französisch gesprochen wurden. — Ein Gegenstück zu diesen Veranstaltungen war das Konzert in der „Nationalbibliothek" vor Schluß der Musikausstellung, von der ich schon berichtete. Man hörte dort „französische Musik auf authentischen Instrumenten aus dem XIV. bis XVIII. Jahrhundert". Unter Leitung von Desormière zeichneten sich die „Danseries" von Claude Gervaise (Hofviolonist von Franz I.) durch Mannigfaltigkeit und Koloritreichtum aus. Jedoch müssen wir den Vorzug entschieden dem Schaffen des zum Pariser gewordenen Florentiner Lully geben, dessen fast vergessene, typische Ouvertüre im französischen Stil „Grotten von Versailles" (1668) und die italienische „Klage der Psyche" (1671) durch ihre melodische Linie und Grazie bemerkenswert waren. Anatol v. Roessel.

STUTTGART. Zum Geburtstag des Führers erhielten wir einen neuen Siegfried, mit großzügigen Bildern von Gustav Varpo; die Gesamtleitung führte Generalintendant Professor Otto Krauß. Zum erstenmal sang Laholm den Siegfried, und zwar mit glänzendem Erfolg. Eine stimmgewaltige, seelisch erschütternde Brünnhilde war Maria Rösler-Keuschnigg. Die Einzelkräfte im „Ring" sind überhaupt zur Zeit erstklassig. Dazu Professor Leonhardt als Wagnerdirigent, der kraft seiner Überlegenheit große Wirkungen herausholt. Ebenso im „Parsifal". Die Titelrolle verriet Laholms Fähigkeiten auch inbezug auf innere Bewegtheit. Als ein Meisterwerk enthüllte sich „Don Carlos" von Verdi. Schillers Heimat begrüßte es besonders lebhaft. Suthaus und Czubok ein ebenbürtiges Freundespaar; die Damen Teschemacher und Brückl wechselten in der Rolle der Königin. Die Bühnenbilder stellte, auf des Generalintendanten Absichten eingehend, Felix Cziossek. Die musikalische Führung hatte der temperamentvolle Richard Kraus. Ebenso in der andern ausländischen Neuheit, der „Pikdame" von Tschaikowsky, die durch starke Gefühlswerte anzog. Mit naturwahrer Darstellung der Gräfin verblüffte Yella Hochreiter. Eine hinreißende Arabella im neuen Werke von Richard Strauß war Frl. Teschemacher. Mit aller Hingebung wurde die Festzeit des deutschen Tonmeisters gefeiert; er konnte sich selber davon überzeugen. Leonhardt bewährte sich als einer der erfahrensten Straußkenner. Hervorzuheben ist die Wiederaufnahme der „Elektra": Erstaunliches leistete Maria Rösler-Keuschnigg in der Titelrolle. In den Symphonieabenden der Staatskapelle kamen zu Wort: Richard Greß, Hermann

Zilcher, Ewald Sträßer, der zu früh Dahingeschiedene, und Hans Pfitzner, der seine cis-moll-Symphonie selber leitete. Von Bruckner bot Leonhardt die Urfassung der Neunten, die der Löweschen Bearbeitung gewiß vorzuziehen ist, in tadelloser Wiedergabe. Bach und Händel zierten die Abende des Orchestervereins (unter Walther Rehberg). Der vielseitige Martin Hahn brachte mit dem Klassischen Verein Cherubinis c-moll-Requiem und Beethovens C-dur-Messe, und eine ungekürzte Aufführung der Johannespassion Bachs. Aus Anlaß des 25jährigen Bestehens veranstaltete der Württemb. Bachverein mehrere Abende als richtiges Bachfest. Überraschend waren die Eindrücke vom Schwäbischen Singkreis unter Hans Grischkat (Kantaten 19, 34, 46); eine würdige Krönung ergab die h-moll-Messe: Philharmonischen Chor und Lehrergesangverein führte Professor Leonhardt. Dr. Karl Grunsky.

WÜRZBURG. Der Konzertwinter 1933/34 setzte zögernd ein, teilweise schlechter Besuch der Veranstaltungen stimmte nachdenklich —, da griff die junge Konzertdirektion Pälz belebend ein, indem sie — zu geldlichen Opfern bereit — eine hochwertige Konzertreihe aufstellte und mit unermüdlichem Idealismus durchführte. Das dabei gesteckte Ziel, wieder eine Hörergemeinde für Kammermusik aufzubauen, scheint auch schon näher gerückt zu sein. Muß man doch zur Schande unserer Stadt eingestehen, daß beispielsweise seit vielen Jahren kein bedeutendes Streichquartett hier konzertiert hat. So wurde das Wendling-Quartett — dessen vollkommenes, von reinster Geistigkeit getragenes Musizieren das Herrlichste des ganzen Konzertwinters war — mit ganz besonderer Begeisterung aufgenommen. Mit Val. Härtl (Viola) und G. Steinkamp (Klarinette) hörte man wieder das Elly Ney-Trio, dessen Cellist Ludw. Hölscher eine der stärksten Begabungen des deutschen Künstlernachwuchses sein eigen nennt. Herm. Zilchers meisterliche Klavierbegleitung verband sich mit Juan Manén und Rud. Watzke (der mit 5 Liedern Zilchers lebhaftesten Erfolg hatte). Edw. Fischer spielte vor überfülltem Saale Beethoven. Die Leistungen des Berliner Staats- und Domchores blieben weit hinter dem zurück, was man im Vorjahre von den Thomanern und Domspatzen gehört hat. Die Konzertdirektion Oertel brachte einen Liederabend Maria Ivogüns und außer dem Violinabend Přihodas zwei Klavierabende Alfr. Höhns, dessen mimosenhaft zartes Chopinspiel vielen neu war. Höhn spielt unter den deutschen Pianisten zweifelsohne den „echtesten" Chopin, nur will uns scheinen — im Hinblick auf das Spiel „authentischer" Chopinspieler wie Paderewski, Michalowski, Arth. Rubinstein, Brailowski u. a. — Höhn stellt sein Chopinspiel zu sehr auf weich-verfließende Farbigkeit. Die Liedertafel brachte unter I. B. Zellers Leitung mit dem Stadttheaterorchester, N. Merz und A. Sator „Die heilige Elisabeth" von J. Haas zu eindrucksvoller Wiedergabe. Der Sängerverein uraufführte Carl Schadewitz' „Musik nach Versen von Eichendorff". Mit der musikalischen Gestaltung zweier geradezu seherischer Sonette, die ein wundersam gedämpftes Zwischenspiel zu einem Triptychon verbindet, ist dem leider noch so wenig bekannten Würzburger Tondichter Schadewitz ein Werk unpathetischen, aber umso fortreißenderen Charakters geglückt. Klar und voll gesammelter Kraft ist die Thematik, von kunstvoller Einfachheit die Verflechtung des meist einstimmigen Chorsatzes mit dem — Holz- nud Blechbläser nebst Triangel und Kontrabässen umfassenden — Orchestersatz. Kulturbewußte Dirigenten sollten sich für dieses begeistert aufgenommene Werk einsetzen. Dem kompositorischen Schaffen unseres Orgelmeisters Hanns Schindler begegnete man erfreulicherweise mehrfach. Herm. Schem, der sich in seinen geistl. Abendmusiken wiederum auch für lebende Meister einsetzte, dabei selbst mit zwei reizvoll gearbeiteten Choralvorspielen hervortretend — begleitete auf der Orgel die Oboesonate des Meisters — von Eug. Gugel meisterlich geblasen. Die Madrigalvereinigung brachte unter Leitung des Komponisten eine mit großer Klangfantasie gearbeitete „Weihnachtsmusik nach alten Weisen für Solost., gem. Chor, Kammerorchester und Orgel" zur Uraufführung. Der Leiter des Hofkirchenchores, Heinr. Stahl, dessen Tatkraft bemerkenswerte Messeaufführungen im lithurgisch. Rahmen zu danken sind, nahm sich mehrfach Schindlers „Missa in d" an, ein Werk, das durch die Entschiedenheit seiner eigenwilligen Tonsprache stark zu fesseln weiß und zu steilen Gipfelungen führt. Die Volkskonzerte des Stadttheaterorchesters vermochten sich leider nicht durchzusetzen. Es verblieb bei einem Kirchenkonzert Händel—Bach, in dem neben H. Schem (Orgel) unsere hervorragende Bachsängerin Sophie Höpfel mitwirkte. Das Staatskonservatorium brachte bisher vier Orchesterkonzerte, in diesen als Erstaufführung H. Wunschs wenig überzeugende Suite „Fest auf Monbijou" und als Uraufführung Armin Knabs Marionettenspielouvertüre „Prinzessin und Gaukler". Das 1906 geschriebene Werk bezauberte durch die Frische und Klarheit seiner unsentimentalen Haltung. In vielen Zügen, nicht zuletzt in der kraftvoll gedrungenen Thematik ist die Eigenart des späteren Knab schon vorgezeichnet. An Sinfonien hörte man Beethoven: Nr. 2 und 8, Brahms: Nr. 2 und Schuberts große C-dur-Sinfonie, die unter Zilchers eindringlicher, frei aus dem Gedächtnis gestaltender Leitung in ihrer ganzen heiteren Fülle erstand. Solisten waren: Rud. Watzke, Ludw. Wüllner, der „Hek-

tors Bestattung“ aus der Ilias mit der Musik Botho Sigwarts mit ehrfurchtgebietender Größe sprach und gestaltete, endlich Hermann Zilcher, der mit unvergleichlicher Poesie und Innigkeit des Ausdrucks das Schumann-Konzert spielte. Zwei Abende des Konservatoriums „Musik für Alle“ brachten zu ganz kleinen Preisen Sätze aus Kammermusikwerken Beethovens und Schuberts mit verbindenden Worten und verfolgten dabei offenbar das eingangs aufgezeigte Ziel, einem möglichst großen Hörerkreis das Schaffen unserer Großen näher zu bringen. Denn nicht durch Theorie, nur durch lebendiges In-Verbindung-Gebrachtwerden kann der dafür begabte und aufnahmewillige Teil unseres Volkes für die Musik unserer Großmeister erschlossen werden. Dr. Bert Friedel.

RUNDFUNK-KRITIK

REICHSSENDER MÜNCHEN. Beinahe selbstverständlich, daß nach den kulturell so unendlich wichtigen Großsendungen in den letzten Wochen der Pendel nach der anderen, der reinen Unterhaltungsseite hinausschlug. Zudem war das Rundfunkorchester im verdienten Urlaub und auch sonst spürte man deutlich, daß ein gut Teil der reproduktiven Kräfte nicht im gewohnten Maße zur Verfügung stand. Also stand Unterhaltung obenan. Unverständlich hiebei bleibt, daß die Musik die Hauptlast daran zu tragen hatte. Zählten wir doch in einer Woche 32 (!!) Unterhaltungs-Orchester-Konzerte, denen 1 (!!) Orchesterkonzert anderen Charakters — die Berliner Stunde der Nation zum Gedenken Humperdincks — völlig unzulängliches Paroli zu bieten versuchte. Es mußte sich also der Liebhaber kultureller Erhebung an die, in den 14 Schallplattenfolgen eingestreuten Rosinen und an die Kammermusik- und Konzertstunden halten. Warum aber zog man nicht auch das Wort zur Unterhaltung heran?? Und zwar in dem, ihm zustehenden Umfange! Die richtige Mischung hiedurch wird doch sicherlich von der Masse der Funkhörer umso dankbarer entgegengenommen werden, als dann auch das Moment der Abwechselung greifbarer in Erscheinung tritt.

Ein Zweites noch: Ist es denn den Sendern garnicht gegeben, das Problem der „ernsten Nachtmusik“ befriedigend zu lösen, Wir wissen nicht, ob unser Vorschlag auf geneigte Aufnahme rechnen kann. Nämlich die Zeit des Zwischenprogramms (von 22.20 bis 23.00 Uhr) mit zur ernsten Nachtmusik zu nützen. An einigen Tagen der Woche wenigstens. Und sollte wirklich einmal die Zwischenprogrammzeit für wichtige, politische Kurzberichte gebraucht werden, so ist die organisatorische Wendigkeit der deutschen Sender so hervorragend fundiert, daß schnellstens das Steuer auf den hiefür erforderlichen Kurs herumgeworfen werden kann. Wir werden auf all diese Fragen noch gesondert zurückkommen, denn sie sind wichtig.

Der große Vortragscyklus über Rich. Wagner erreichte seinen Kulminationspunkt mit dem Vortrage Oskar v. Panders über Wagners Münchner und Triebschener Zeit. Diplomatisch feinfühlig und zugleich die Materie grandios beherrschend der Umblick auf die Hoffnungen, die Enttäuschungen Wagners in München, um einzumünden in Wagners glücklichste Zeit: Triebschen. Bayreuths Archivar Dr. Otto Strobel führte uns in die Geheimnisse der künstlerischen Werkstatt Wagners ein und belegte die Arbeitsleistung des Meisters mit erstaunlichen Ziffern. Störend wirkte lediglich die arg „gestellte“ und naive Fragerei des „Publikums“!

Zwei Uraufführungen in den Orchesterkonzerten. Robert Tauts dirigierte sein, von Prishlin überragend gespieltes Violin-Konzert; der Einfall viel zu dünn, um nachhaltigeres Interesse für das Werk zu wecken. Und Leopold Reichwein brachte als Uraufführung v. Paszthorys „Tyll Uilenspiegel“. Gedankliche Verknüpfung mit de Costers Roman. Wo aber blieb dessen saftige Schilderung der flämischen Erde? Wo blieb die musikalisch durchschlagende Kraft der flämischen Freiheitskämpfe? Was v. Paszthory in seiner Partitur gab, ließ diesbezügliche Wünsche allzu offen. Schade, deswegen, weil die Synthese von Persönlichkeit und gleichberechtigter Überzeugungskraft des Freiheitsgedankens nicht gelang.

Hier eingeschoben werden darf die Salzburger Uraufführung der „Biblischen Kantate“ Vittorio Gnecchis, obwohl sie nicht über den Reichssender München ging. Die Aufführung glänzend, dank der herrlichen Stimmen Stella Romanos und des Baritons Manachini; ebenso die Leistung des Salzburger Domchors. Das Werk selbst aber ist theatralisch äußerlich; raffiniert gearbeitet. Worum es in dieser „Biblischen Kantate“ ging, war nicht definierbar, denn man verstand kein Wort.

Aus Italien kamen zwei Sendungen: landläufige Opernmelodien aus Turin, deswegen anhörenswert, weil zwei Prachtstimmen (der Bariton Morelli und der Koloratursopran Paliagi) entzückten. Dann Kammermusik aus Rom mit den doch recht äußerlichen Arbeiten Malipieros und Casellas; glänzend das römische Quartett. Erfrischend und sentimental der Marschklang der Kapelle amerikanischer Kriegsteilnehmer. Kameradschaftlich ehrenvoll der Gruß

argentinischer Polizeikapellen an die deutsche Polizei. Die „Aufnahme" allerdings klanglich verzerrt.

Hörspiele: Karl Fehr hat dem Hörwerk Hanns Meders „Ewiges Mainfranken" eine landschaftlich freundlich gebundene Musik beigegeben. Zu dem nachdenklichen Funkgedicht Engassers „Werdendes Leben" hat der begabte Deutschitaliener César Bresgen mehr improvisatorisch wirkende als tiefgehende Musik geschrieben.

Eine vorbildlich zusammengestellte Sendung brachte Karl Schleifer mit der „Musik aus der Shakespeare-Zeit"; Köstlichkeiten Dowlands und Purzells. Alte Musik für Kammerorchester unter der Leitung Carl Orffs. Seine Bearbeitung von Monteverdis „Klage der Ariadne" könnte noch differenzierter sein. Wundervoll das Cembalospiel Anna Speckners. Eine unbedingt zu wiederholende Sendung war „Seb. Bach als Lautenkomponist" mit dem Meisterspiel Wörschings.

Die Liederstunden des Jugendfunks sollten an allen Sendern eingeführt und nachdrücklich gepflegt werden. Hell und frisch die Lieder; warmherzig die verbindenden Worte. Ebenso die alten Blockflötenchöre mit ihren Spiel- und Tanzmusiken. Der Münchner Rundfunkchor sang herrliche, volksverbundene Chöre von Knab und Hans Lang. Der Bruckner-Chor Alfred Zeheleins brachte die melodisch doch allzu einfache deutsche Messe Polzers und ein Salve regina Pfabs.

In den mannigfachen Konzertstunden sehr viel Gutes. Man spürt, daß die Sendeleitung hier freiere Hand hat. Wir heben nur Einige heraus. Den Aufsehen erregenden Geiger Kolberg; die Violin-Sonaten Thuilles, Fleischers; das Klavierquartett von Lorenz. Dann die köstlich gearbeitete Oboen-Sonate Siegfried Müllers und ebenso die Sonate für Holzbläser und Klavier Rietis. Die Lieder Theodor Streichers, Hans Hubers, Sachsses, und (mit Abstand) von Pauels. Nachdrücklich aufmerksam gemacht sei auf den (noch) Mezzo-Sopran Gertrude Pitzingers; hier reift ein großes Talent heran. von Bartels.

REICHSSENDER LEIPZIG. Drei Violinsonaten kamen in letzter Zeit zur Uraufführung, ohne daß man auch nur eine als wirkliche Bereicherung der Gattung betrachten könnte. Die Sonate von Ernst Smigelski hat schon wegen ihrer wenig originellen Themen kaum Aussicht auf längeres Leben. Außerdem gehen Violine und Klavier so gut wie andauernd zusammen; es wäre besser gewesen, die Violine auch einmal etwas schweigen zu lassen, um einige Kontrastmöglichkeiten herzustellen. Ein Piano scheint es in dieser Sonate auch nicht zu geben; es ist doch ein Unding, in einem derartig ausgedehnten Tonwerk fast durchgängig auf die leisen Stärkegrade zu verzichten. Oder lag das an der Wiedergabe.

Berührte eine unbekümmerte romantische Nachfolge bei Smigelski immerhin noch angenehm, so wurde man durch die an Stumpfsinn grenzende Nachahmerei des Barockstils abgestoßen, die sich in den beiden Violinsonaten von Heinz Fritzsche breitmachte. Es bleibt jedem Komponisten unbenommen, einen uns geschichtlich ferner liegenden Stil als Ausdrucksmittel seines Innenlebens zu benutzen. Es muß dieser Stil dann aber auch wirklich persönlich gehandhabt werden, sonst kommt eine Art Musikmühle zustande, durch die alle möglichen Stilfloskeln gedreht werden, ohne daß diese dadurch besser werden. Tote Stilkopie können wir heute am allerwenigsten brauchen.

Wer ist eigentlich verantwortlich für die Auswahl von uraufzuführenden Werken? So schlecht ist das Schaffen unserer Jugend nicht, daß die musikalischen Totgeburten gleich zwillingsweise verabreicht werden müssen. Man fördere innerlich gesunde und kräftige Naturen, die auch wirklich etwas zu sagen haben.

Funkausstellung und Reichsparteitag gaben im übrigen dem letzten Programmabschnitt derart das Gepräge, daß für eine besondere Eigengestaltung des Musikprogramms anscheinend nicht mehr viel übrig blieb. Mancher Hörer schüttelte wohl den Kopf, man ist versucht, einige Bemerkungen an das Verfahren zu knüpfen, das sich die Unterhaltungsmusik z. B. während der großen Funkausstellung gefallen lassen mußte — nicht nur von Leipzig aus, sondern überhaupt. Doch warten wir ab, ob die von hoher Stelle angekündigte gesteigerte Pflege der Unterhaltungsmusik auch praktische Ergebnisse zeitigt. Der hier laut werdende gute Wille läßt darauf schließen, daß man die Unmöglichkeit des bisherigen Zustandes wohl erkannt hat und daß man endlich die einzig möglichen Folgerungen in dieser wichtigen Frage der Rundfunkmusik zu ziehen gedenkt. Wir werden deshalb in diesem Winter der Unterhaltungsmusik des Leipziger Senders gesteigerte Aufmerksamkeit schenken.

Leipzig war an den Veranstaltungen der Funkausstellung u. a. mit einem volksmusikalischen Abend beteiligt; die ganze Schwierigkeit, einen ausgedehnten Abend durch Volksmusikgruppen befriedigend auszufüllen, zeigte sich sehr deutlich. Leider überwogen immer noch die Bearbeitungen, besonders erheiternd wirkte es, Abts „Waldandacht", das Paradestück der bürgerlichen Vorkriegs-Kitschmusik, von einem Saxophonchor geblasen zu hören. Es ist bejammernswert, mit was für schlechtem Stoff musikwilligste Volkskreise vorlieb nehmen müssen. Die Witze des Abends schienen den Ber-

linern zu harmlos zu sein. Mit wirklichem Vergnügen hörte man aber dem Akkordeonvirtuosen zu; vielleicht empfiehlt es sich, aus solch tüchtigen Vertretern ihres Faches allmählich einen festen Stamm von Volksmusikern heranzubilden. Auf diese kann man dann vielleicht auch unmittelbar einwirken, bessere Sachen zu spielen.

Mit dem Humor ist es bei dem Leipziger Sender so eine Sache; kein Sender ist in dieser Beziehung anscheinend so von Pech verfolgt wie er. Besonders übel ist die mit Vorliebe geübte Gepflogenheit, die heimische Mundart ins Lächerliche zu ziehen. Wenn der „göttliche" Arthur Preil, dessen Witze dauernd dünner werden, auch noch durch einen furchtbar sächselnden Ansager angekündigt wird, dann ist nicht der Gipfel des Humors erreicht, sondern der Gipfel des Blödsinns. Wir können durchaus die Schwierigkeiten verstehen, die sich bei diesen Fragen erheben, aber der Abstand zu anderen Sendern ist doch zu stark. Man greife einmal etwas tiefer in den reichen Schatz köstlichen Humors, der in unserer Volksdichtung und im Volkslied steckt. Eine kleine Probe, die Sendung „Volksballaden" am 23. August, gab einen Begriff davon, was hier zu holen ist. Ich habe es selbst vor kurzem erleben müssen, daß eine geistig durchaus anspruchsvolle Gesellschaft über die schöne Hulda, die auf ihrem Grab Polka tanzt, sich halb totlachen wollte. Ein Problem ist allerdings der richtige Vortrag solcher Lieder, der Butterräuber von Halberstadt ist nicht Herr Heinrich am Vogelherd.

Einige Besonderheiten mußten für fehlende große Ereignisse schadlos halten: Walther Schulz-Weimar bot mit seiner Gambenvereinigung eine Sendung von ganz eigenem Reiz; selten zu hörende Chöre von Franz Schubert nahmen das Ohr des Hörers gefangen; die Kammersinfonie von Paul Juon zog zu mitternächtlicher Stunde einsam durch den Aether; man gedachte Ernst Eduard Tauberts in einer ihm gewidmeten Sendung; Orgelwerke von Herm. Schroeder, von Georg Trexler vorgetragen, fesselten durch ihre Eigenwilligkeit. Nicht vergessen wird man auch die schöne Gedächtnisrede, die Wolfram Humperdinck in der Stunde der Nation aus Berlin für seinen Vater hielt.

GMD Weisbach begann seine Arbeit mit Bruckners Neunter; die Sendung entging mir, da sie kurz vorher verlegt wurde. Hans Rosbaud, der gastweise ein Konzert leitete, erwies sich als ein Dirigent, der seine Stärke vor allem im Rhythmischen zu haben scheint, das Klangbild im Lautsprecher war außerordentlich klar. Schließlich kann es auch der Leipziger Berichterstatter nicht unterlassen, dem NS-Reichssinfonieorchester seine Anerkennung auszudrücken über das gelungene Konzert in Nürnberg. Dieser Eindruck war um so erfreulicher, als man aus Nürnberg auch Beethovens Egmont-Ouvertüre in Blasmusikbearbeitung (!) und in scheußlicher Ausführung zu hören bekam. Vielleicht wenden die zuständigen Stellen der Reichsmusikkammer in Zukunft solcher „Kultur" ihr Augenmerk zu.

Höhepunkte des Leipziger Senderprogramms sind nach wie vor die Bachkantaten. Karl Straube verbreitet durch diese erstrangigen Sendungen den Ruf Leipzigs als Bachstadt wohl am eindringlichsten in alle Welt. Ein tüchtiger Stamm von stilsicheren Solisten hat sich allmählich herausgebildet; zu ihnen gesellt sich ab und zu ein neuer Name, so der Tenor Werner Manke und die Altistin Elisabeth Wiskott. In der Kantate „Gott ist mein König" hätte man das wundervolle Quartett am liebsten gleich noch einmal gehört, so ausgezeichnet war die Wiedergabe. Daß die Kantaten nicht mehr jeden Sonntag regelmäßig gesendet werden, kommt der Sache nur zugute; man vermeidet dadurch die Gefahr der Überfütterung, die bei so schwerer Musik naturgemäß nahe liegt. Auch Instrumentalsolisten des Gewandhausorchesters wie der vortreffliche Oboist Rudi Kempe oder der Hornist Wilhelm Krüger können hier von Zeit zu Zeit ihre Fähigkeiten zeigen. Da außerdem die Kantatenform außerordentlich funkwirksam ist, gehören diese Sendungen zu den wenigen, die man von Anfang bis Ende voller Spannung anhört.

Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER HAMBURG. Die Übertragung des Bayreuther „Ring des Nibelungen", sodann die politischen Kundgebungen im Rahmen der Vorbereitung der Volksabstimmung (wobei der Hamburger Sender anläßlich des Besuches des Führers vor ebenso schwierigen wie umfangreichen Aufgaben stand), der Zyklus der Sendungen aus den Festhallen der „Großen Deutschen Funkausstellung Berlin 1934" und endlich der Reichsparteitag der NSDAP. in Nürnberg — das waren zentrale Angelegenheiten des deutschen Rundfunks; auch Hamburg hatte hierbei seine Mittlerrolle durchzuführen. Aber die eigene Initiative war naturgemäß infolge solch höherer Festlegung der Wochenprogramme, wenn auch nicht inhaltlich eingeschränkt (das keineswegs!), so doch auf einen kleineren Raum angewiesen. Man hätte meinen sollen, daß diese engere Absteckung der Grenzen der Tagesprogramme einerseits die musikalische Sendeleitung zu ganz besonderen Anstrengungen veranlaßt hätte, den für ihre eigenen Bemühungen freigebliebenen Platz entsprechend und gültig aufzuteilen. Der kritische Außenstehende vermeint zum anderen, daß die angegebenen Programme der Reichssendeleitung jene Ergänzung durch den Einzelsender in seinem räumlich und zeitlich kleineren Bezirk wiederum erleichtert hätten: in Hamburg brauchte man sich doch nicht so viel „einfallen" zu lassen und so viel durchzuführen (wie sonst), da der Reichsrundfunk seine Forderungen

anmeldete. Aber wenn man jene Wochen und ihre speziellen Hamburger Musikprogramme an der Erinnerung vorüberziehen läßt, dann bleibt nur die Erkenntnis übrig, daß die Arbeit an ihnen doch wohl schwieriger gewesen ist, als der besagte Außenstehende annahm. Denn wie könnte sonst die Ausbeute (ich wiederhole: der rein Hamburgischen Sendungen) so klein sein, vielleicht kleiner noch als in den anderen Sommermonaten? An ausgesprochen oder unausgesprochen „unterhaltenden" Veranstaltungen hat es nicht gefehlt; aber schließlich kann sich, nach der Absicht der Reichssendeleitung wie nach den sehr dringlichen Bedürfnissen der Hörerschaft, die Funkmusik ja nicht vom Unterhaltenden allein ernähren. Auch dieses muß da sein, und je präziser seine Aufgabe erfüllt wird, umso besser. Hingegen darüber und in erster Linie kommt die Musik, die Kultur ist, und vor allem die Kultur schafft. Sie „unter"hält nicht, sondern sie hält hoch, nämlich die Herzen. Und mit solchen musikalischen Pfingstwundern, solchen reinigenden und aufbauenden seelischen Labsalen geht man im Hamburger Sender sparsamer um, als seinen Kräften und unseren Ohren gemäß ist. Diese bedenklich chronische Scheu vor der hohen und höchsten Musik ist ganz und gar nicht zu verstehen, geschweige denn gutzuheißen.

Ein persönliches Erlebnis vermag vielleicht in solchem Zusammenhang zu interessieren. Den Verfasser dieser Zeilen führte eine kleine Sommerfahrt in den südlicheren Teil des einstigen „Norag"-Bezirkes, und zwar dorthin, wo Hamburg und Köln nahezu gleich gut abgehört werden können und sich also Konkurrenz machen. Meine häufigen Anfragen bei den dortigen Rundfunkhörern brachten mir jedoch die immer wiederkehrende Antwort ein, daß von einer solchen Konkurrenz kaum die Rede sein könne. Denn Hamburg stelle man ein, wenn es einen nach Unterhaltung gelüfte; was die wirkliche Musik angehe, so sei Köln da unverhältnismäßig ergiebiger.

Es hat in den Rundfunksparten der ZFM ja schon öfter von dieser Einseitigkeit des Hamburger Musikfunks die Rede sein müssen. Man brauchte nicht davon zu sprechen, wenn man diesen Zustand als schlechthin beglückend empfände, oder wenn man die Hoffnung auf eine grundsätzliche Besserung aufgeben wollte. Das eine wie das andere ist nicht der Fall. Und zur Hauptsache ist deshalb unser Glaube an die „höheren" Möglichkeiten wach und stark, weil die Beobachtungen am Publikum uns ein Recht zu ihm geben. Denn zwischen Straußschen Walzern und der H-moll-Messe steht und wartet doch mancherlei, was im Funk aufgeführt, wiederholt (!) und somit in die Herzen der Hörer eingegraben zu werden verdient.

An Sendungen, die einer besonderen Erwähnung wert scheinen, seien folgende angeführt: José Eibenschütz führte die Sinfonie Nr. 3 in F-Dur „Im Walde" von Joachim Raff auf. Die gute Arbeit dieses Stückes, ihre in all jedem anständige Haltung, ihre melodische Eingängigkeit und warmherzige Stimmung sicherten den Erfolg, der in der Ausführung durch das Sende-Orchester klar bestimmt wurde.

Gerhard Gregor, manchmal anfechtbar als Organist, findet aufrichtig-freundlichen Beifall als Leiter des Funkchores wie als Klavierspieler. Seine brillante Wiedergabe einiger Scarlatti-Sonaten zeugte für den letzteren; die an Vielseitigkeit und Abwechslung geknüpfte Arbeit mit seinem Chor, vom Volkstümlichsten bis in das Kunstvollste aufsteigend, machen seine Tätigkeit zu einem frischimpulsiven Zentrum.

In der Berliner Funkausstellungssendung „Dat siede Land, de Waterkant" vermochte die Hamburger Arbeit gut zu überzeugen. Für so etwas hat man hier allmählich eine Tradition herausgebildet, die in der richtigen Stunde das richtige zu treffen weiß.

Die Strauß-Operette „Der lustige Krieg" wurde in ihrer Wirkung vor allem durch den Umstand beschnitten, daß der Nur-Hörer kaum in dem Intrigenspiel und Verwechslungsapparat der Handlung sich zurechtfand. Es blieb also eine Art Konzert mit Zwischendialogen übrig. Wer Fünfe gerade sein läßt, mochte es wohl so hinnehmen.

Etwas nahezu in jedem Sinne Vortreffliches war die „Sommerliche Abendmusik" die Gerhard Maasz bot. Er hat ein bemerkenswertes Geschick dafür so zu tun, als ob es „Unterhaltung" wäre und dann doch richtige, runde Musik zu machen. Und er ist kein Pedant, weiß, daß aus dem Klang der Gegensätze mehr herauszuholen ist als aus dem Philologismus einer lebensdürren Historie. Sein Klavierspiel ist nicht immer bezwingend. Als Orchesterführer ist er sehr gewachsen und steht sicher noch nicht am Ende seiner Entwicklung.

Wichtige Werke vermittelte das von Magdeburg übernommene Abendsingen des Magdeburger Domchores, in dem neben Brahms und Reger Hans Chemin-Petit (wieder im guten) auffiel.

Es darf auch nicht vergessen werden, daß die regelmäßig wiederkehrende „Musikalische Kurzweil" (in der Mittagszeit) oft mehr hält, als ihr Titel verspricht. Aber will man nicht doch lieber, da wo es sich um „Werke" handelt, sie abschließend dem Hörer nennen? Was den Ausübenden recht ist, sollte den Komponisten billig sein. —

Nun komme der Herbst. Und er bewähre sich auch im Funk als die Zeit der Ernte. Die Scheuern der Hörer werden die reifen Früchte gern bergen.

Dr. Walter Hapke.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Bremen lädt zum Bachfest ein! Vor drei Jahren beging der Allgemeine Deutsche Musikverein in Bremen sein 61. Tonkünstlerfest. Damals hat der Name der Stadt weit über die Grenzen der engeren Heimat hinaus einen musikalischen Klang entfaltet, über den man draußen vielleicht überrascht war. Denn es ist nun einmal so: auf weit vorgeschobenem Kulturposten in der Nordwestecke Deutschlands zwingen und befähigen die stärksten Kräfte der Scholle, des Stromes und der See zu knorriger Selbstbehauptung. Forderte das Tonkünstlerfest von 1931 eine umfassende Auseinandersetzung mit den Welten neuer und neuester Musik, so verlangt das Bachfest ein leidenschaftliches Bekenntnis zu dem alten und ewig jungen Großmeister Bach. Niemand hat ihm ja zu seinen Lebzeiten Feste bereitet. Sein Leben war Arbeit und Dienst in Schule und Kirche, eine Kette von anstrengenden und oft unerquicklichen Tagewerken. Wären nicht die heimlichen Freuden des häuslichen Musizierens mit Weib und Kind gewesen, nicht die gnadenreichen Stunden weltentrückten Improvisierens an der Orgel und am Klavier, nicht die Freudenstunden des Schaffens aus den Eingebungen seines Genius heraus — es wäre eine harte, festlose Fron gewesen, Drum gilt es auch im Rahmen eines Bachfestes immer wieder zu seinen Höhen hinaufzusteigen, in seinen Tiefen Fuß zu fassen und dessen inne zu werden, was Goethe einst sagte: „Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte ...". Hohe Verpflichtung ist also dem Bremer Domchor und seinem Leiter Richard Liesche auferlegt; sie waren sich ihrer bewußt, als sie die Aufforderung zum diesjährigen Bachfest (6. bis 8. Okt.) übernahmen, denn seit Jahren schon hat sich dieser Chor um Bach bemüht, ist an ihm gewachsen, in ihm gereift. Schwer sind die Vorbereitungen, die er in Gemeinschaft mit dem Bremer Staatsorchester und mit der langen Reihe der mitwirkenden Solisten zu erfüllen hat und große Verantwortung lastet auf den Schultern dessen, der dieses Fest mit erlesenen Werken zum Erfolg führen will. — Das Programm sieht vor: Am 1. Tag: einen Vortrag über Bach von Dr. Wilhelm Schäfer, einen Motetten- und einen Kantatenabend im Dom; am 2. Tag, der durch Turmblasen und einen Festgottesdienst im Dom eingeleitet wird, ein Orchesterkonzert und einen Kammermusikabend, und als künstlerischen Höhepunkt am letzten Festtag die Aufführung der großen h-moll-Messe im Dom. Ein Vortrag von Prof. Arnold Schering und ein Orgelkonzert von Prof. Heitmann stehen weiterhin auf dem Programm. O. R.

Der „Tag der deutschen Hausmusik" wird am 20. November stattfinden. Mit Unterstützung der Behörden, des Rundfunks und der Reichsmusikkammer wird diesmal ein besonders eindrucksvolles Programm vorbereitet.

In Weimar wird von der NS-Kulturgemeinde ein großes Musikfest für Oktober vorbereitet. Ein Abend soll der thüringischen Volksmusik vorbehalten bleiben. An dem Fest sind ferner die Weimarer Staatskapelle, die Meininger Landeskapelle und das Sondershäuser Loh-Orchester beteiligt.

Im September fand in Oslo ein großes „Nordisches Musikfest" statt. Zur Aufführung gelangten schwedische und finnische Komponisten: Gunar de Frumerie, Nyström, Hilding Rosenberg, Rangström, Muno Klami, Sulho Ranta, Aarre Merikanto, Höffding, Knudage Riisager, Madefoja u. a. Festdirigent war neben den Komponisten Georg Schneevoigt.

Anläßlich des 250. Geburtstages von Johann Sebastian Bach wird im Frühjahr 1935 in Amsterdam ein großes Bach-Fest stattfinden. Veranstalter sind die Niederländische Bach-Vereinigung, das Concertgebouw-Orchester und die Maatschappy-Tonkunst. Es werden etwa 9 große Konzerte stattfinden, in deren Verlauf die Passionen und die h-moll-Messe aufgeführt werden.

Unter dem Protektorat und in Gegenwart von Prinz Wilhelm, dem jüngsten Sohn des Königs von Schweden, fand in der Kgl. Sommerresidenz Tullgarn das Jahresfest der schwedischen Volksfiedler statt, wobei fünfzig Geiger im Alter von elf bis neunzig Jahren traditionelle Volksweisen vortrugen.

Im Mai 1935 veranstaltet Mannheim eine Mozartwoche, die aus zwei Mozartabenden im Nationaltheater, einem Serenaden-Abend und einem Sinfoniekonzert im Schloß bestehen wird.

In Düsseldorf wird vom 2. bis 6. Dezember eine Richard Strauß-Festwoche veranstaltet. Sie wird durch einen Kammermusikabend des Havemann-Quartetts eingeleitet. Der Komponist hat seine Mitwirkung an zwei Opernabenden zugesagt, an denen „Ariadne auf Naxos" und „Arabella" aufgeführt werden. Außerdem wird Strauß am 8. Dezember ein Festkonzert leiten. Das Programm sieht folgende Werke vor: „Don Quixote", Suite, „Der Bürger als Edelmann" und „Till Eulenspiegel". Am 5. Dezember geht im Opernhaus der „Rosenkavalier" in Szene; Dirigent: GMD Hugo Balzer.

In die Bayreuther Fremdenlisten haben sich während der Festspieltage rund 11 000 Personen eingetragen, wovon etwa zehn

Prozent Ausländer waren. Die Endsumme aller Besucher kann auf rund 20 000 geschätzt werden. Mehr als 40 fremde Staaten waren in Bayreuth vertreten. 9700 Autos fuhren zum Festspielhügel.

Das städtische Orchester Heidelberg veranstaltet gemeinsam mit dem Bachverein eine Beethovenwoche im Mai 1935, für die ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler und mehrere Orchesterkonzerte unter Kurt Overhoff vorgesehen sind. Ferner haben Elly Ney (mit ihrem Trio) und Georg Kulenkampff ihre Mitwirkung zugesagt. Der Bachverein führt die „Missa solemnis" unter Professor Poppen auf.

Vom 13. bis 15. Oktober findet in Eisenach die erste Reichstagung der deutschen Musikerzieher in der Reichsmusikerschaft statt. Dabei werden Prof. Dr. Gustav Havemann, der Führer der Reichsmusikerschaft, Heinz Ihlert, der Geschäftsführer der RMK, GMD Prof. Hermann Abendroth, der Leiter der Reichsfachschaft Musikerzieher, zu den grundsätzlichen Aufgaben der Musikerziehung im Dritten Reich sprechen. Ferner stehen Vorträge von Dr. Franz Rühlmann, Lehrer an der staatl. Hochschule für Musik, Berlin, Oberfeldmeister Kirchner, Musikreferent i. d. Reichsleitung des Arbeitsdienstes, u. a. zu Sonderfragen des Musikerzieherstandes in Aussicht. Den festlichen Rahmen der Tagung bilden ein Serenaden- und ein Hausmusikabend.

Der diesjährige ordentliche Sängertag des Deutschen Saar-Sängerbundes fand am 14. September in Trier statt, nachdem das für den 15. und 16. September in Saarbrücken geplante Sängerbundesfest von der Abstimmungskommission nicht gestattet worden war!

Wie verlautet, soll das erste von dem „Ständigen Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten" veranstaltete Internationale Musikfest in Verbindung mit dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1935 in Hamburg stattfinden.

Anläßlich des 50. Todestages Franz Lifzts am 31. Juli 1936 wird Wien im Rahmen seiner Festwochen 1936 ein Musikfest veranstalten, das zwei Sinfoniekonzerte mit der Faust- und Dante-Sinfonie, ferner die Aufführung der Oratorien „Christus" und „Die Heilige Elisabeth" vorsieht. Auch Ungarn plant eine Reihe von Musikfesten.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Deutsche Rhythmikbund e. V. tagte am 7. und 8. August auf der Burg Sternberg i. Lippe. Elfriede Feudel-Dortmund legte ihr Amt als Vorsitzende nieder; der Bund wurde aufgelöst. Sämtliche Mitglieder sind innerhalb der Reichsmusikkammer zu einer besonderen Pflegschaft organisiert. Die besonderen Interessen der Rhythmik wahrt Hildegard Tauscher (bislang Geschäftsführerin des Bundes), Charlottenburg-Hardenbergstraße 14 als Fachberaterin bei der R.M.K. Der Tagung vorauf ging eine zehntägige Freizeit mit angeschlossenen Kursen für Seminaristen und Rhythmiklehrer. Namhafte Vorträge und vielseitige Ausdeutungsmöglichkeiten der Rhythmik auf den Gebieten allgemeiner und spezieller Erziehung, der Künste und ärztlichen Heilpraxis standen im Mittelpunkt der Programmfolge. Sie wurden ergänzt durch praktische Übungen (Seminarklasse Dortmund), entsprechende Gruppenstudien und Sonderkurse für Massage und Atmung. Den Blockflötenunterricht, für den der Verlag Herm. Moeck-Celle entgegenkommend die Instrumente stellte, gestaltete Joachim Stave-Hamburg lebendig und interessant. — Notwendig wäre vor allem ein noch strafferer Zusammenschluß der praktischen Ideenträger Helleraus und die übersichtliche Zusammenstellung aller hier maßgeblichen Literatur.

P. K. L.

Die Mitglieder des Philharmonischen Staatsorchesters in Hamburg Otto Rühr (Violine), Kurt Buggert (Viola) und Wolfgang Krüger (Violoncello) haben sich zu einer neuen Kammermusikvereinigung, dem „Hamburger Streichtrio", zusammengeschlossen.

Eine „Bremer Kammerkonzertvereinigung" wurde neugegründet, die sich als Aufgabe die besondere Pflege der Hausmusik gestellt hat.

Im Rahmen einer Anfang Oktober stattfindenden Leipziger Kulturwoche soll am 4. Oktober eine Ortsgruppe Leipzig der Internationalen Bruckner-Gesellschaft gegründet werden, um deren Zustandekommen sich Dr. Armbruster sehr bemüht. Anläßlich dieser Gründung wird Professor Hermann Abendroth Bruckners VII. Sinfonie im Gewandhaus dirigieren.

Der von dem preußischen Kultusministerium eingesetzte und von dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda für das Reichsgebiet anerkannte Ausschuß für Programmberatung, der Furtwängler-Ausschuß, ist auf die Reichsmusikkammer übergegangen. Der Präsident der RMK. hat den Ausschuß in folgender Zusammensetzung bestätigt: Wilhelm Furtwängler, Wilhelm Backhaus, Georg Kulenkampff, Siegmund v. Hausegger, Hans Sellschop und Hugo Rasch. Die Geschäftsführung liegt beim Reichsverband für Konzertwesen in Berlin. Der Ausschuß hat die Aufgabe, die Programme sämtlicher öffentlicher, gemeinnütziger und privater Konzertveranstalter ernster Musik zu prüfen und die Konzertunternehmen im Bedarfsfall zu beraten. Die Entscheidung des Ausschusses ist endgültig.

Personen, die sich hauptberuflich mit Notenhandel beschäftigen, müssen Mitglieder der Reichsmusikkammer sein. Die Mitgliedschaft wird durch Eingliederung in den für diesen Tätigkeitszweig allein zuständigen Fachverband „Reichsverband der Deutschen Musikalien-Händler" erworben und ist Voraussetzung für die Berufsausübung dieser Personen. Der Nachweis der Mitgliedschaft wird durch eine Mitgliedskarte erbracht, die der „Reichsverband der Deutschen Musikalien-Händler" jedem Mitglied im Auftrage der Reichsmusikkammer ausstellt. Diejenigen Personen, die mit Noten nebenberuflich handeln, müssen Antrag auf Eintragung in eine besondere Stammrolle des Reichsverbandes der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig stellen, wofür eine jährliche Verwaltungsgebühr von RM. 5.— zu zahlen ist. Zugleich müssen diese Händler auch einen Verpflichtungsschein unterzeichnen, worin sie die Vertriebsbedingungen anerkennen. Über die Eintragung in die Stammrolle erhalten die Betreffenden einen besonderen Ausweis. Wer weder Mitglied des Reichsverbandes der deutschen Musikalienhändler ist, noch in diese Stammrolle eingetragen wurde, darf vom 1. Oktober 1934 ab nicht mehr mit Musikalien handeln.

Vielfach sind auf dem Lande die Lehrer nebenamtlich als Organisten in der Kirche tätig und sind zum Teil auch auf Grund früherer Mitteilungen in die Reichsmusikkammer eingetreten. In einem Schreiben teilt jetzt der Reichsunterrichtsminister mit, daß nach Benehmen mit dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Lehrer, die nebenamtlich als Organisten tätig sind, der Reichsmusikkammer nicht anzugehören brauchen. Soweit solche Lehrer der Reichsmusikkammer bereits beigetreten sind, werden sie ersucht, sofort ihren Austritt dort zu erklären.

Der 1925 gegründete „Bayreuther Bund" beging soeben an der geweihten Stätte der Wagnerkunst sein dreitägiges Bundesfest, das aus einer Hauptversammlung und mehreren künstlerischen Veranstaltungen bestand. Der Bund umschließt innerhalb Deutschlands 28 Ortsgruppen mit zirka 2000 Mitgliedern und eine Auslandsgruppe in Wien. Sein Ziel ist, die kulturellen Werte des Wagnerschen Schaffens, sowie aller anderen deutschen Tonmeister zu pflegen und zu verbreiten, namentlich aber der Jugend zu vermitteln. Der 1. Bundesvorsitzende Bankdirektor Christian Lorenz (Karlsruhe) konnte von außerordentlich erfreulichen Erfolgen Bericht erstatten. Im architektonisch wundervollen Markgräflichen Opernhaus zu Bayreuth fanden drei interessante Vorträge statt, die Tonkünstler Alfred Pellegrini (Dresden) über „Führertum in Staats- und Volkskunst", Prof. Ludwig Hartmann (Bayreuth) über „Goethe in der Musik" und Geheimrat Prof. Dr. Golther (Rostock) über das Schaffen „Siegfried Wagners" hielten und dabei treffliche Ausführungen entwickelten. An den Gräbern Richard und Siegfried Wagners wurden Kranzspenden niedergelegt, in der übrigen Zeit sehenswerte Wagnerstätten besichtigt. Ein Ausflug in die landschaftlich entzückend gelegene Eremitage und in das schöne Fichtelgebirge boten ebensolche Erholung, wie der Besuch der Wagnerfestspiele hohen Genuß auslöste. Als Höhepunkte wäre das stimmungsvolle Kirchenkonzert in der Bayreuther Stadtkirche zu nennen, das wiederholt werden mußte. Dabei traten durch ausgezeichnete musikalische Gaben hervor: Konzertsängerin Hermine Kittel (Sopran), Alfred Pellegrini (Violine), Fritz Westermann (Bariton) und Kirchenmusikdirektor Kurt Utz (Orgel). Das Programm enthielt auserwählte Werke von Bach, Händel, Tartini, Beethoven und Camillo Schumann. — Der Bundestagung wohnten viele auswärtige Bundesmitglieder bei. Für das nächste spielfreie Jahr wurde die Bayreuther Bundestagung Mitte Mai für Leipzig bestimmt. — Das geplante Siegfried Wagner-Konzert des Bayreuther Festspielorchesters wurde infolge des Heimganges des Herrn Reichspräsidenten auf später verlegt.

P.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Mitglieder des Orchesters der Reichsoper und Lehrer an der Staatl. Hochschule für Musik Otto Niedermayr (Cellist) und Alfred Richter (Klarinettist) wurden zu Professoren ernannt.

Die Württ. Hochschule für Musik zu Stuttgart bringt gemeinsam mit dem Württ. Bachverein im Jubiläumsjahr 1934/35 Bachs und Händels Klavier-, Orgel- und Kammermusikwerke in chronologischer Folge geschlossen zur Aufführung. Prof. Dr. Hermann Keller übernimmt die einleitenden Vorträge.

Der Diözesan-Cäcilienverein München und Freising hielt vom 27. Aug. bis 1. Sept. in Verbindung mit der Abtlg. Kirchenmusik der Akademie der Tonkunst zu München einen Fortbildungskurs für Organisten und Chorleiter ab. Die Leitung lag bei Prof. L. Berberich, Prof. H. Wismeyer und Chordirektor O. Steinberger.

Das Lausitzer Konservatorium für Musik und Musikseminar Görlitz (Ltg. Direktor Emil Kühnel) richtet im kommenden Winter eine besondere Abteilung für alte Musik ein, die von der Cembalistin Maria Heller geleitet wird.

Im Herbst 34 finden in Westfalen folgende zwei Privatlehrerprüfungen statt: In Dortmund am 27. Oktober u. f., in Münster am 20. Okt. u. f. Meldungen sind sechs Wochen vor Beginn unter Beifügung der vorgeschriebenen Papiere an die Abteilung für Höheres Schulwesen, Münster i. W., Schloßplatz 7 zu richten.

Am 15. Oktober beginnt das Wintersemester 1934/35 der „Theorie-Sonderkurse Wilhelm Klatte". Die Leitung liegt wieder in den Händen von Dr. Otto A. Baumann (Harmonielehre, praktische Satzübung, Kontrapunkt, Improvisation, Komposition, Analyse) und Hildegard Städing (Gehörbildung, Harmonielehre, praktische Satzübung). Näheres durch Städing, Berlin-Charlottenburg, Windscheidstr. 31.

Die Berliner Musikhochschule begann am 15. September mit einem Umschulungskursus für Privatmusiklehrer, die zu Chorleitern ausgebildet werden. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn diese Kurse, die dem notleidenden Berufsstand der Privatmusiklehrer neue Erwerbsmöglichkeiten erschließen, überall in Deutschland eingeführt werden.

An der Musikhochschule in Weimar wird zum Beginn des Wintersemesters eine Cembalo-Klasse neu eröffnet. Zum gleichen Termin wird die Abteilung für Schulmusik, die in Zukunft in Verbindung mit der Universität Jena die Studierenden der Schulmusik ausbilden wird, ihre Pforten öffnen.

Das Musikseminar Berlin des ehemaligen Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer e. V. (i. L.), Kommissarische Leitung Dr. M. Th. Schmücker, beginnt Anfang Oktober mit Vorbereitungskursen auf die staatl. Privatmusiklehrerprüfung und auf die Aufnahmeprüfung in die staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik.

An der Hochschule für Musik in Köln fand auch in diesem Jahre ein musikpädagogischer Ferienkursus statt, der von über 100 Musiklehrern und Chorleitern besucht wurde. Eine Abendveranstaltung auf dem herrlichen Rathausplatz bot eine Reihe alter und neuer Chorgesänge, die in der Kursuswoche studiert worden waren. Der Kursus stand unter der Leitung von Prof. E. Jos. Müller. Am 24. Sept. begann ebendort ein Lehrgang für Kirchenmusiker, in den Weihnachtsferien findet ein solcher für die Privatmusiklehrer statt.

KIRCHE UND SCHULE

Die Karlsruher Singschule bot in ihrem diesjährigen Schlußkonzert Lieder von C. Reinecke, R. Schumann, W. Baumgartner, M. Reger, Hermann Grabner, Julius Weismann und Heinr. Caspar Schmid, denen mehrfach Volksweisen eingestreut waren. Es war damit eine Vortragsfolge zusammengestellt, die, vom Kinderlied ausgehend über das deutsche Volkslied zu Liedern und Chören zeitgenössischer Komponisten führte und in der Kantate „Deutschlands Morgenrot" von Albrecht, Prinz von Hohenzollern gipfelte.

PERSÖNLICHES

GMD Böhlke wurde von Dr. Goebbels als Intendant des Stadttheaters Magdeburg bestätigt.

GMD Franz von Hoeßlin, der die Schlußaufführung der diesjährigen Festspiele in Bayreuth („Parsifal") dirigierte, wurde eingeladen, auch bei den nächsten Festspielen (1936) in Bayreuth zu dirigieren.

Toscanini erlitt auf der Fahrt nach Salzburg einen schweren Autounfall, blieb jedoch unverletzt, während seine Begleiterin schwere Verletzungen erlitt.

E. N. v. Reznicek wurde zum deutschen Vertreter für den „Ständigen Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten" bestimmt.

Der Bassist Hellmuth Schwebs, Mitglied der deutschen Operntruppe in Buenos Aires, wurde an die Frankfurter Oper verpflichtet.

Bernhard Eichhorn wurde als Kapellmeister an das Dresdner Staatstheater berufen.

Der Städtische Musikdirektor Stettins, Robert Wiemann, ist nach fast 25jähriger Tätigkeit von seinem Posten zurückgetreten.

André von Diehl (Brünn) wurde als Bassist und Spielleiter an die Nürnberger Oper berufen.

Richard Kotz wurde Erster Kapellmeister der Breslauer Oper.

Es wurden ferner verpflichtet: der Bariton Dr. Alfred Schaefer an die Schiller-Oper Hamburg-Altona, Ludwig Windisch an die Reichsoper Berlin, Dr. Walter Volbach als Oberregisseur an die Wiener Volksoper, Peter Markwort an die Nürnberger Oper.

Prof. Dr. Felix Oberborbeck, der Direktor der Staatl. Hochschule für Musik zu Weimar, wurde zum Musikberater der Reichsmusikerschaft in der Reichsmusikkammer für Großthüringen ernannt.

Erich Knoblauch, der Inhaber der Konzertdirektion Erich Knoblauch Dresden, wurde zum Leiter der Landesstelle Sachsen der Konzertabteilung der Reichsmusikerschaft ernannt.

Der Kapellmeister am Reichssender Leipzig Theodor Blumer wurde von der Reichsleitung des Berufsstandes Deutscher Komponisten zum kom. Gauobmann, Gau Mitte ernannt.

Gustav König, bisher am Stadttheater Osnabrück, wurde als Musikdirektor an das Stadttheater Stettin berufen.

Zum musikalischen Leiter des Stadttheaters Plauen wurde Heinrich Zapf-München ernannt.

Flötenmusik des Rokoko in neuen Ausgaben

Das Flötenbuch Friedrichs des Großen

100 tägliche Übungen für Flöte

komponiert von Friedrich dem Großen und Johann Joachim Quantz

Zum ersten Male nach der Handschrift herausgegeben von Erwin Schwarz-Reiflingen

Edition Breitkopf 5606 . . . . RM. 2.50

Das tägliche Übungsmaterial des großen Königs und Musikers aus drei Jahrzehnten; eine Auswahl von 100 Flötenübungen, die weit über etwa nur historisches Interesse hinaus dem Unterricht von heute beste Dienste zu leisten vermögen. Sie bilden eine unübertreffliche Vorbereitung auf die Konzertwerke des Königs selbst und auf die gesamte Flötenliteratur des XVIII. Jahrhunderts. Eine Sammlung echter Flötenmusik in kurzer und anregender Form.

Friedrich der Große / Ausgewählte Flötensonaten

Für Flöte und Klavier herausgegeben von A. Bartuzat

Erster Band: Fünf Sonaten
Edition Breitkopf 5451 RM. 6.—

Zweiter Band: Fünf Sonaten
Edition Breitkopf 5452 RM. 6.—

Der hier erstmalig angezeigte zweite Band enthält wie der erste fünf der schönsten und dankbarsten Sonaten, die neben den Flötenkonzerten Friedrichs des Großen (Edit. Breitkopf 5511/14, 4 Hefte je RM. 3.—) zum festen Bestand eines jeden Flötisten gehören, zumal sie dem Besten der gesamten Flötenliteratur zuzurechnen sind.

J. J. Quantz / Sonate in e moll für Flöte und Klavier (Cembalo)

Bearbeitet von Heinz Schreiter — Edition Breitkopf 5587 RM. 2.—

Eine Neuerscheinung innerhalb der Verlagsgruppe „Kammer-Sonaten", die nunmehr insgesamt 9 Werke für ein Soloinstrument (Violine, Flöte, Gambe und Oboe) mit Klavierbegleitung von Carl Friedr. Abel, Joh. Christ. Bach, Joh. Joachim Quantz, Georg Philipp Telemann und C. Ph. Em. Bach enthält. Die neue Flötensonate von Quantz stellt eine außerordentlich schöne Bereicherung der klassischen Flötenliteratur dar. Ausführliche Verzeichnisse über die ganze Sammlung stehen auf Verlangen kostenlos zur Verfügung.

Johann Adolph Hasse / Konzert in h moll

für Flöte, zwei Violinen, Viola und Baß

Herausgegeben von Kurt Walther

Ausgabe für Flöte und Klavier — Edition Breitkopf 5559 RM. 3.—

Nach den oben genannten Werken aus Potsdams großer Zeit einer der klangvollsten Namen aus der Geschichte der Musik am sächsischen Hofe. Der Begründer des Weltruhms der Dresdener Oper und der heutigen Staatskapelle war einer von denen, die den Sinn für Wohllaut, für den Zauber schöner Melodien aus Italien nach Deutschland brachten. Das oben genannte, soeben erstmalig in praktischer Ausgabe erschienene Konzert ist das schöne Erbe einer großen Künstlerpersönlichkeit und vollendetes Zeugnis jener glanzvollen Epoche.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Der bisherige zweite Kapellmeister des Wiesbadener Staatstheaters, Willy Krauß, wurde an das Stadttheater Osnabrück verpflichtet.

Die Stelle eines Spielleiters an der Berliner Staatsoper übernimmt der bisher in Nürnberg tätige Rudolf Otto Hartmann.

Der bisher in Leipzig tätige Max Schwarze wurde als Spielleiter der Oper an das Friedrichstheater nach Dessau berufen.

Friedrich Ammermann vom Staatstheater in Kassel wurde als Oberspielleiter der Deutschen Bühne verpflichtet.

Geburtstage.

Seinen 80. Geburtstag beging der Gesangspädagoge W. Vilmar, der hauptsächlich in Hamburg als Regisseur am Stadttheater und Lehrer am Bernuth'schen Konservatorium tätig war.

Die bekannte frühere Hofschauspielerin Anna Schendler, die von 1886—1890 am Dresdener Hoftheater wirkte, feierte am 25. August ihren 80. Geburtstag.

Wie wir erst nachträglich erfahren, hat unser geschätzter Mitarbeiter, der bestbekannte Organist und Komponist, Prof. Arthur Egidi, am 9. Aug. seinen 75. Geburtstag gefeiert. Wir beglückwünschen ihn aufs herzlichste!

75 Jahre alt wurde MD Hugo Rüter in Wandsbek, Komponist des Oratoriums „Maria" und der Opern „Frau Inge" und „Eulenspiegel".

Opernsänger Albert Eilers in Zittau, vorübergehend auch Direktor des Regensburger Stadttheaters, wurde 75 Jahre alt.

Der rheinische MD Adolf Pochhammer, ehemaliger Leiter des Aachener Konservatoriums, Verfasser von Studienwerken und Opernführern, hat seinen 70. Geburtstag gefeiert.

Der bekannte Stimmbildner Dr. Moll (Hamburg), Inhaber der silbernen Medaille für Kunst und Wissenschaft, Verfasser stimmtechnischer Werke, wurde 60 Jahre alt.

Der bekannte Geigenpädagoge Peter Woiku feierte am 8. September seinen 50. Geburtstag. Der deutsch-rumänische Künstler, der seit vierzig Jahren in Deutschland ansässig ist, der im ungarischen Heere auf deutscher Seite im Weltkrieg gestanden hat und durch seine zahlreichen Wohltätigkeitskonzerte für das deutsche „Rote Kreuz" eine verdienstvolle Tätigkeit entfaltet hat, ist Erzieher vieler Violinisten, die heute zum Teil in ersten Kulturorchestern wirken.

Der deutsche Musikkritiker Alfred Loake in Polen, ausgezeichneter Feuilletonist des Posener Tageblatts, wurde 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† in Paris am 20. August die Witwe des Komponisten Claude Debussy, 72 Jahre alt.

† am 21. August in Paris der Musikkritiker Louis Schneider, ein bedeutender Schumann- und Monteverdi-Biograph und Übersetzer der Briefe von Wagner an Heckel.

† Prof. Dr. phil. Martin Seydel, Universitätslektor und Dozent für Kirchenmusik.

† die Mutter der Kammersängerin Maria Müller, Frau Kathar. Müller, im Alter von 74 Jahren.

† Wilhelm Grümmer, langjähriger Erster Kapellmeister der Duisburger Oper, im Alter von 57 Jahren.

† Hofrat Franz Plötner, bekannte Dresdner Persönlichkeit, Inhaber der Konzertdirektion Ries, Begründer des „Verbandes deutscher Klavierhändler", Stadtrat, im Alter von 83 Jahren.

† Rainer Simons, früherer Direktor der Wiener Volksoper.

† Franz Schmutzer, Chorleiter, Komponist, Solist im Bremer Philharmonischen Orchester, im 74. Lebensjahre.

† im Alter von 75 Jahren der frühere langjährige Senior-Chef der Klavierfabrik C. Bechstein Edwin Bechstein.

† im Alter von 73 Jahren in London Fanny Davies, eine Lieblingsschülerin Clara Schumanns, Englands bedeutendste Pianistin.

† im Alter von 75 Jahren in Luzern der Schweizer Musikschriftsteller Anton Schmid, langjähriger Leiter des Richard Wagner-Museums in Triebschen.

BÜHNE

Dr. Fritz Tutenberg vom Chemnitzer Opernhaus hatte mit seiner Inszenierung des „Freischütz" am Bergwaldtheater Weißenburg einen außerordentlich starken Erfolg. Es wird vor allem die starke Verinnerlichung der Darstellung, der Verzicht auf theatralische Effekte hervorgehoben; ebenso begrüßt man die Lösung des Wolfsschluchtproblems im Freilicht in der Richtung des rein Naturhaften und die Vermeidung äußerlicher maschineller Wirkungen. Der Erfolg war so stark, daß auch die mit Weißenburg zusammengeschlossenen reichswichtigen Betriebe auf der Heidecksburg Rudolstadt und der Luisenburg Wunsiedel im nächsten Jahr den „Freischütz" bringen wollen. — Gleichzeitig wurde Dr. Fritz Tutenberg auf Grund seines Erfolges von Intendant Egon Schmid, dem Leiter der drei Freilichtbühnen, eingeladen, im Sommer 1935 in Weißenburg auch den „Tannhäuser" zu inszenieren.

Die neueingerichtete Oper in Bonn kündigt an: Pergolesis „Magd als Herrin", Haydn's „Apotheker", Mozarts „Schauspieldirektor" und „Cosi fan tutte", Adams „Die Nürnberger Puppe".

Anläßlich des 75. Geburtstages von E. N. von Reznicek, der im Frühjahr kommenden Jahres stattfindet, stehen zahlreiche Aufführungen

COLLECTION LITOLFF

Neue Kammermusik

Heinrich Kaminski

Praeludium und Fuge

2 Violinen, Viola und Violoncello
RM 4.—

Max Trapp

Klavierquartett No. 3

Klavier, Violine, Bratsche und Violoncello
(Erscheint demnächst)

Casimir von Pasthory

Trio in C-dur

Klavier, Violine und Violoncello
RM 5.—

Karl Hasse

Suite a moll für Hausmusik

Violine (oder Flöte) Klavier, Violoncello ad lib.
RM 1.50

Herbert Viecenz

Divertimento

für Violine, Viola und Violoncello
RM 2.20

Paul Graener

Theod. Storm-Musik

Klavier, Violine u. Violoncello u. Baritonstimme
RM 2.50

Hermann Simon

Vier Lieder aus dem Deutschen Psalter

nach der Gedichtsammlung von Will Vesper
für eine mittlere Stimme, Flöte u. Klavier
RM 1.20, einzeln —.40

Raimund Rüter

Zwei Vaterl. Kanons

auf Texte von Hans Friedrich Blunck
für eine Singstimme u. Streichtrio
RM 2.50

Hans Weiß

Ein kurioser Kaffeeklatsch

für Klavier, Violine, Flöte (oder II. Viol.) und Viola (oder Klarinette)
RM 2.—

Hans Joach. Therstappen

Partita h-moll

für Flöte und Klavier
RM 1.50

Spezialprospekte stehen auf Anforderung zur Verfügung

HENRY LITOLFF'S VERLAG-BRAUNSCHWEIG

ſeiner Opernwerke auf dem Spielplan der deutſchen Bühnen. So wird u. a. ſeine Oper „Donna Diana" in den Spielplan der Berliner Reichsoper ſowie der Städte Karlsruhe, Halle, Duisburg, Breslau, Koburg und Zürich aufgenommen.

Dortmund verſpricht an muſikaliſchen Bühnenwerken außer einem Wagner- und Strauß-Zyklus als Neuheiten Puccinis „Schwalbe", Verdis „Othello", Kurt Atterbergs Tanzſpiel „Die törichten Jungfrauen", Julius Weismanns Ballett „Iſidora Duncan", ſowie neben zahlreichen Neuinſzenierungen zwei Opern von C. H. Grovermann und Arrigo Pedrollo.

Das Hamburger Staatstheater hat ſämtliche Ehreneinladungen für Perſönlichkeiten des öffentlichen Lebens abgeſchafft. Zur Nachahmung empfohlen!

Die Berliner Reichsoper hat das Ballett „Ajantafresken" von Alexander Tſcherepnin angenommen. Das Werk iſt im letzten Winter mit großem Erfolg am Staatstheater Karlsruhe aufgeführt worden und kommt in der nächſten Spielzeit außer in Berlin auch am Staatstheater Hamburg, an der Staatsoper Wien und an mehreren anderen Bühnen zur Aufführung. Eine neue Oper von Tſcherepnin, „Die Heirat" (nach einem Torſo von Muſſorgſky, Text von Gogol), wurde vom Staatstheater Karlsruhe zur Aufführung angenommen.

Die Wuppertaler Bühnen haben nach einer Mitteilung der Intendanz die Operetten, deren Texte von jüdiſchen Autoren ſtammen, ſofort vom Spielplan abgeſetzt. Zur Nachahmung empfohlen!

Dr. Robert Laugs wird von jetzt an wieder am Kaſſeler Opernpult tätig ſein, nachdem er ſich drei Jahre hindurch ausſchließlich dem weiteren Aufbau des Kaſſeler Konzertlebens gewidmet hatte. So dirigierte er bereits die anläßlich des 25jährigen Beſtehens des neuen Theaters veranſtaltete Feſtaufführung „Undine" von Lortzing.

Die Oper „Kaukaſiſche Komödie" von Otto Wartiſch, die bisher an fünf Bühnen Erfolge zu verzeichnen hatte und die vom Leipziger Reichsſender ungekürzt auf Schallplatten aufgenommen wurde, wird demnächſt in Darmſtadt herausgebracht, Intereſſe bekunden ferner Plauen, Stuttgart u. a.

Die erfolgreiche Oper „Familie Gozzi" von Wilhelm Kempff, die in Stettin uraufgeführt und letzthin in Braunſchweig geſpielt wurde, erlebt ihre weſtdeutſche Erſtaufführung am 1. November in Remſcheid und wird weiterhin in Kaſſel, Erfurt und Hannover vorbereitet.

Die Reichsoper Berlin hat eine neue Bearbeitung von Webers „Euryanthe" zur Uraufführung angenommen. Die von Franz Benecke herrührende Faſſung läßt die Muſik unangetaſtet, nimmt einige Szenen-Umſtellungen vor und greift in kleinen inhaltlichen Änderungen auf das franzöſiſche Original zurück.

Georg Vollerthuns „Islandſaga" wird in der kommenden Saiſon in Erfurt, Kiel und Chemnitz einſtudiert, mit einer großen Zahl weiterer Bühnen ſchweben Verhandlungen. Der „Freikorporal" wird in Krefeld herausgebracht.

Das Landestheater Schneidemühl eröffnet die Spielzeit mit einer „Oſtdeutſchen Theaterfeſtwoche", die mit einer Aufführung des „Freiſchütz" Ende September beginnt.

Hans Grimms „Blondin im Glück" wird nach der Ur-Aufführung in Hannover nunmehr auch am Nationaltheater zu Mannheim und am Grenzland-Theater Görlitz zur Aufführung kommen.

Das Reußiſche Theater in Gera bringt in neuer Einſtudierung u. a. „Zauberflöte", „Maskenball", „Königskinder", „Donna Diana", „Undine", „Bettelſtudent", „Der goldene Pierrot". Die Saiſon 1934/35 ſoll mit einer Feſtaufführung des „Nibelungenringes" ſchließen.

Die Stuttgarter Oper verſpricht als Neuheiten „Der falſche Waldemar" von Paul Höffer, „Die Teufelsmühle" von Rozycki, „Das Stuttgarter Hutzelmännchen" von Sonchay, „Der Schmied von Marienburg" von Siegfried Wagner.

Das Regensburger Stadttheater unter Leitung des neu beſtätigten Dr. Rudolf Kloiber nimmt die Oper wieder in den Spielplan auf, und zwar zunächſt „Aida", „Evangelimann", „Fidelio", „Der fliegende Holländer", „Königskinder", „Die luſtigen Weiber", „Salome", „Tosca", „Die toten Augen", „Der Waffenſchmied".

Hamburg eröffnete ſeine Spielzeit mit Beethovens „Fidelio". Roſalinde von Schirach ſang die Titelrolle.

Mit den „Meiſterſingern" begann Anfang September die Spielzeit im Heſſiſchen Landestheater zu Darmſtadt, der durch das 125jähr. Beſtehen des Inſtituts im Mai des kommenden Jahres eine beſondere Bedeutung zukommt. Geplant iſt aus dieſem Anlaß eine Feſtwoche.

Auch das Landestheater Braunſchweig eröffnete, unter ſeinem neuen Intendanten Alexander Schumm (bisher Oberſpielleiter der Dresdener Oper), mit den „Meiſterſingern".

Coburg bereitet für den diesjährigen Muſikwinter eine Neuinſzenierung von Wagners „Fliegender Holländer" und Donizettis „Liebestrank" vor.

Wagner-Regenys Oper „Der Günſtling" wird in dieſem Winter an der Dresdener Staatsoper unter Leitung von Dr. Böhm uraufgeführt.

Das Stadttheater Münſter eröffnete den Spielwinter mit Hans Pfitzners „Der arme Heinrich".

Eine neue Weihnachtskantate

Paul Höffer

op. 38, Weihnachtskantate

Nach Worten der frühmittelalterlichen Christmette. Für Laien- und Schulchöre mit 3 Geigen, Cello, Klavier und nach Belieben mit Klarinette und Trompete.

Partitur zugl. Klavierstimme . . Mk. 3.—

Die Uraufführung nach dem Manuskript fand statt im Rahmen der Musikausstellung des Zentral-Institutes für Erziehung und Unterricht in Berlin im Dezember 1933 durch die Oberrealschule Berlin-Schöneberg unter Leitung von Studienrat Dietrich Stoverock.

Man fordere unser Weihnachtsmusikverzeichnis

Unverbindliche Ansichtssendung

Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H.
Musikpädagog. Verlag / Berlin-Lichterfelde

Eine wichtige Neuerscheinung auf dem Gebiet der Klavier-Literatur, auf die schon seit Jahren gewartet wurde

100 Pedalübungen nebst Elementar - Pedallehre

von Alfred Baresel. Preis RM 2.—

Der bekannte Klavierpädagoge bietet in diesem Heft zur Erlernung des richtigen Pedalgebrauchs grundlegende Übungen und Beispiele von Bach bis Strauß, die musikalisch und physikalisch erläutert werden. Unter anderem wird die Wirkung des Pedals im Zimmer, im Konzertsaal, im Rundfunk, auf der Schallplatte erörtert.

Musikverlag
Wilhelm Zimmermann
Leipzig C 1

Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana

Das Werk erscheint in gut gebundenen Quartformat-Bänden von je 250 Seiten. Es enthält neben ausführl. Vorreden Faksimiledrucke etc.

Bei Subscription der ersten Bandreihe (10 Bde.) jeder Band Lire 130.—
Bei Einzelbezug jeder Band Lire 160.—

Bis jetzt erschienen:

Band I, II
Andrea e Giovanni GABRIELI e la musica strumentale in San Marco

Band I: Musiche strumentali e „per cantar e sonar" fino al 1590
Band II: Giovanni GABRIELI: Sacra Sinfoniae, 1597

Band III
Le Cappelle Musicali di Novara dal secolo XVI ai primordi dell' Ottocento
(Giacomo und Gaudenzio BATTISTINI)

Band IV
La Camerata Fiorentina
(Vincenzo GALILEI)

Band V
L' Oratorio dei Filippini e la Scuola Musicale di Napoli
(Gian Domenico MONTELLA; Giov. Maria TRABACI; Carlo Gesualdo Principe di VENOSA; Scipione DETICI; Giov. Maria SABINO; Camillo LAMBARDI.)

Ausführlichen Prospekt bitte gratis verlangen

G. Ricordi & Co., Leipzig 05

Das Königsberger Opernhaus bereitet zu seinem bevorstehenden 125jährigen Bestehen eine Jubiläumswoche vor.

Das Prager Deutsche Theater wird in der Spielzeit 1934/35 eine neue Oper von dem sudetendeutschen Komponisten, Schriftsteller und Musiktheoretiker Dr. Theodor Veidl, der in Prag als Professor an der Deutschen Musikakademie tätig ist, zur Uraufführung bringen; sie heißt „Die Kleinstädter". U.

Albert Lortzings „Opernprobe", eines der letzten, wenig bekannten Werke des Meisters, kam in der Berliner Singakademie unter Hans Georg Görner mit dem großen Orchester des Deutschlandsenders, dem Solopersonal des Kammerchors und dem Deutschen Oratorienchor zur Aufführung.

KONZERTPODIUM

Das Staatstheater in Kassel veranstaltet auch im Winter 34/35 wieder 10 Konzerte, darunter ein Spohr-Konzert und eine Bach-Händel-Feier. Als Solisten sind gewonnen: Elly Ney, Wilhelm Kempff, Alfred Hoehn, Gustav Havemann, Georg Kulenkampff, Ria Ginster, Rosalind von Schirach, Hilde Wesselmann, A. Kreuchauff u. A. Die Leitung hat Dr. Robert Laugs; zwei Konzerte dirigiert Heinz Bongartz.

Die Akademischen Konzerte in Jena bringen als lokale Erstaufführungen „Burleske" und „Alpensymphonie" von R. Strauß, Regers „Einsiedler" und „Requiem" und das „Magnificat" von Bach.

Die Berliner Reichsoper veranstaltet in dieser Saison erstmalig Sinfoniekonzerte unter Leitung von Karl Dammer und Artur Rother.

Die Wiener Philharmoniker beginnen die Fest-Saison ihres 75jährigen Bestehens mit einem Konzert unter Toscanini am 14. Oktober, das die „Vierte" von Brahms, die Respighi-Bearbeitung der Bach-Passacaglia, Rossinis Ouvertüre „La scala di seta" u. a. enthält.

Die Berliner „Singakademie" bereitet unter ihrem Leiter, Prof. Dr. Georg Schumann, die Berliner Erstaufführung des „Heldenrequiems" von Gottfried Müller vor, das zu den größten Erfolgen des Wiesbadener Tonkünstlerfestes zählte. Im ersten Konzert wird Georg Schumanns Oratorium „Ruth" aufgeführt.

Das neue Oratorium „Das Lebensbuch Gottes" von Joseph Haas, das am 6. November in Essen uraufgeführt wird, ist auch in Hamm (3. Dez.) und Baden-Baden (9. Dez.) zur Aufführung angenommen.

Die Symphonie „Mathis, der Maler", von Paul Hindemith, wurde bisher in Berlin, Duisburg, Sao Paulo, Scheveningen sowie durch die Sender Hamburg mit München und Deutschlandsender, Köln, Leipzig und London aufgeführt. Für die nächste Zeit stehen weitere Aufführungen bevor in Wiesbaden, New York, Arnhem, Schaffhausen, Baden-Baden, Chemnitz, Dortmund, Dresden, Frankfurt am Main, Hilversum, Kassel, Leipzig, Utrecht, Bern, Breslau, Los Angeles, Prag, Teplitz-Schönau.

Die Staatsoper Berlin wird im Verlauf ihrer Konzertreihe die „Lulu-Suite" von Alban Berg zu Uraufführung bringen.

In den Konzerten mit dem Berliner Philharmonischen Orchester bringt W. Furtwängler Werke von Pfitzner, Ravel, Kaminski, Strauß, Strawinsky, Casella, Szymanowsky; Erich Kleiber dirigiert Strawinskys „Frühlingsfeier" und Sinfoniesätze des A. Schönberg-Schülers Norbert von Hannenheim, dazu Pizetti, de Falla, Strauß, Sibelius u. a.

Das Essener Konzertprogramm für 1934/35 sieht acht Hauptkonzerte vor, darunter vier Chor-Abende. Als Konzert-Erstaufführungen sind geplant: Hindemiths „Mathis, der Maler", Götz' „Klavierkonzert", Covallis „La falia", Wedigs „Klavierkonzert" und Höllers „Hymne für Orchester". Das zeitgenössische Schaffen wird außerdem im Rahmen von zwei Sonderkonzerten Berücksichtigung finden, und zwar in Gestalt der Uraufführung einer Sinfonie des Bochumer Komponisten Peeters, eines neuen Chorwerkes des Essener Komponisten Hermann Erpf, eines heiteren Werkes von Wilhelm Maler, einer Orchestersuite von Strüwer und der Uraufführung einer Ouvertüre „Don Juan in der Fremde" von Haug. An Orchesterveranstaltungen werden ferner zwei Jugendkonzerte, ein Sonderkonzert unter Max Fiedler, eine Richard Strauß-Feier unter der Leitung des Komponisten herauskommen. Das kammermusikalische Programm kündigt ebenfalls einen Richard Strauß-Abend und drei weitere Kammermusikkonzerte unter Mitwirkung des Folkwang-Quartetts, des Havemann-Quartetts und des Quartettos di Roma an. Die Chor-Abende sollen Haydns „Schöpfung", Beethovens Neunte Sinfonie, eine Bach-Kantate und „Das Lebensbuch Gottes" von Joseph Haas (Uraufführung) bringen. Die Gesamtzahl der Konzertveranstaltungen wird gegen das Vorjahr eine Einschränkung erfahren.

Arthur Piechlers „Tagewerk", ein Chorzyklus mit Soli und Orchester, nach Worten von Richard Billinger wird zum Erntedankfest am 5. Okt. durch den Münchener Lehrergesangverein, das Bayerische Staatsorchester, den Knabenchor der städt. Zentralsingschule unter Leitung von GMD Hans Knappertsbusch in der Tonhalle zu

Neuerscheinung!

Wir treiben Hausmusik

Album vorklassischer Meister.

Für Schule und Haus in der Urfassung herausgegeben und für den praktischen Gebrauch eingerichtet von

Prof. Dr. Max Seiffert

kompl. n. RM. 2.—, Ergänzungsstimmen: Violine I n. RM. 0.50, Violine II n. RM. 0.25, Cello n. RM. 0.40, Viola u. Violine III n. RM. 0.15.

Für das häusliche Musizieren hat bis heute eine wirklich gute Sammlung gefehlt, die auf die verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten Rücksicht nimmt. Wie häufig kommt es vor, daß nicht nur 1 Geiger, sondern 2 und mehr, daß auch mal ein Flötist, ein Cellist oder Gambist, ein Bratscher unversehens hereinschneit. Auf diese Möglichkeiten ist bei der Zusammenstellung des Albums weitgehend Rücksicht genommen. Und damit ist es eben das praktische Hausmusik-Album!

Die langsamen Sätze, die es bringt, eignen sich auch für den Vortrag in der Kirche. Da fast alle Stücke auch chorisch, also mehrfach, besetzt werden können, da vielfach auch an Stelle der Streichinstrumente, oder gemischt mit ihnen, Blasinstrumente verwendet werden können, so ist das Album für die Schul-Orchester von besonderem Wert.

Die meisten Stücke sind nur von mittlerer Schwierigkeit. Der billige Preis von RM. 2.— für das komplette Album und die vorzügliche Ausstattung machen das Album besonders empfehlenswert.

KISTNER & SIEGEL-LEIPZIG

Lieder

im Repertoire fast aller bek. Sänger und Sängerinnen!

Mit Klavierbegleitung

STRAUSS, RICH., Ständchen (h. m. t.) . je 1.80
— — Heimkehr (h. m. t.) . . . . . je 1.80
REZNICEK, Drei Lieder (h. m.) . . . je 3.—
einzeln je 1.80
1. März: Der Himmel blaut (Dr. Owiglaß), 2. Denk es, o Seele: Ein Tännlein grünet wo (Mörike), 3. Der Glückliche: Ich hab' ein Liebchen lieb (Eichendorff).
MOSZKOWSKI, Liebe kleine Nachtigall (op. 15 Nr. 2, Berühmte Serenade). Neu! (h. m.) . . . . je 1.80
KAUN, Der Sieger (h. m. t.) . . . . je 1.80
HENSCHEL, Morgenhymne (h. m. t.) . . je 1.80
GRAENER, op. 83. Wilh. Raabe-Lieder (h.) je 3.—
Inh.: 1. Wunsch und Vorsatz: Kein Tor, kein Türchen, 2. Ein Brieflein für meinen Schatz, 3. Osterhas': Sprang der Osterhas', 4. Es bricht hinein die dunkel Nacht, 5. Volkslied: O Lieb, blas' auf die Flamm'.
DVORAK, Eine kleine Frühlingsweise. (Berühmte Humoreske.) Neu! (h. m.) . . je 1.80

D. Rahter / N. Simrock
Anton J. Benjamin A.-G. Gegr. 1818
Leipzig C 1, Täubchenweg 20.

Soeben erschien:

Die Geheimdokumente der Davidsbündler

Große Entdeckungen über

Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt u. Brahms

von

Giovanni Minotti

Ed. Steingräber Nr. 2630. 240 Seiten 4⁰. In Leinen gebunden M. 12.—

Enthält u. a. kritische Analysen über Mozart: Fantasie c moll; Beethoven: Sonaten Op. 31 Nr. 1/3, Op. 57, Op. 111; Schumann: Op. 17 Fantasie C dur; Brahms: Episode, Op. 119 Nr. 1/4 „Das musikalische Opfer"; Liszt: Sonate h moll; Bach, J. S.: Zweikampf mit Friedrich dem Großen zu Potsdam.

Unter Heranziehung wichtiger Archivdokumente ist es dem Verfasser gelungen, diese Werke in völlig neues Licht zu rücken, woraus sich überaus wertvolle Anregungen für die stilrichtige Interpretation ergeben. Die mit echt künstlerischem Impuls geschriebene Arbeit ist deshalb von größter Bedeutung für den Pianisten, darüber hinaus für jeden Musikstudierenden u. Musikwissenschaftler

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen erhältlich

STEINGRÄBER VERLAG / LEIPZIG

München zur Ur-Aufführung kommen. Als Soliſten werden Kammerſänger Georg Hahn und Maria Reining vom Münchener Staatstheater mitwirken.

Der Leipziger Pianiſt Siegfried Grundeis ſpielt ſoeben mit großem Erfolg in Baſel und München und wird im kommenden Winter auch im Leipziger Gewandhaus als Soliſt eines Konzertes mitwirken.

Das Landesorcheſter Oldenburg (Ltg.: Landesmuſikdirektor Albert Bittner) bringt im kommenden Konzertwinter folgende zeitgenöſſiſche Werke zur Aufführung: Atterberg: 6. Sinfonie, S. W. Müller: Heitere Muſik, J. Klaas: Feſtliche Suite, Hans Wedig: Muſik für Streichorcheſter, Georg Schumann: Variationen über „Geſtern abend war Vetter Michel da", Hermann Zilcher: Tanzfantaſie, Roderich von Mojsisowics: Violinkonzert, Respighi: Andante c. var.

Die Hamburger Philharm. Konzerte unter Leitung von Eugen Jochum verſprechen als Erſtaufführungen Hindemiths „Matthis, der Maler", Béla Bartóks „Tanzſuite", H. Kaminskis „Doriſche Muſik" für Orch. und G. Müllers „Heldenrequiem".

Günther Ramin wird in den Leipziger Gewandhauskonzerten Hermann Grabners „Geſang zur Sonne" für gem. Ch., Altſolo und großes Orch. am 6. Dezember zur Aufführung bringen.

Für den kommenden Winter kündigt die Generalintendanz der Sächſiſchen Staatstheater 12 große Sinfoniekonzerte der Staatskapelle im Dresdner Opernhaus an. GMD Dr. Karl Böhm wird 10 Veranſtaltungen dirigieren. Die reſtlichen beiden Konzerte werden von Hans Pfitzner und Richard Strauß geleitet, die eigene Werke zur Aufführung bringen. Als Soliſten der Konzerte wurden verpflichtet die Pianiſten Emil Sauer, Wilhelm Backhaus und Edwin Fiſcher, ferner die Geiger Jan Dahmen und Georg Kulenkampff.

Im Opernhaus der Sächſiſchen Staatstheater in Dresden wird unter Leitung von Karl Böhm die B-dur-Sinfonie von Joſeph Haydn zur Uraufführung kommen, die der Münchener Haydn-Forſcher Geheimrat Adolf Sandberger wiederentdeckt hat, ferner „Präludium" von Othmar Schoeck, „Große Meſſe" von Wilhelm Peterſen, „Nordland-Rhapſodie" von Joſ. Marx.

Der junge Celliſt Ludwig Hoelſcher wurde auf Grund ſeiner Erfolge in Berlin für eine Reihe weiterer Konzerte u. a. in München, Heidelberg, Gelſenkirchen, Coburg, Pforzheim, Würzburg, Lübeck, Plauen, ſowie zu 10 Orcheſterkonzerten mit dem Pfalzorcheſter verpflichtet.

Ein Alfred Pellegrini-Abend wurde kürzlich in Eger veranſtaltet, der den bekannten Dresdner Tonkünſtler von ſeiner bisher wenig bekannten eigenſchöpferiſchen Seite zeigte.

S. v. Hausegger wurde eingeladen, beim Brucknerfeſt in Linz (Oktober) die 5. Sinfonie, ſowie eigene Werke zu dirigieren.

Der Berliner Domorganiſt Prof. Fritz Heitmann wird als Orgelſoliſt des diesjährigen deutſchen Bachfeſtes Johann Sebaſtian Bachs 3. Teil der „Klavierübung" im Dom zu Bremen geſchloſſen zur Darſtellung bringen.

Graeners letztes Orcheſterwerk „Sinfonia breve" wird in der kommenden Spielzeit in Bochum, Bremen, Darmſtadt, Hof, Stuttgart und Wiesbaden zur Aufführung gelangen.

Dr. Paul de Nève, der ehemalige Hofkapellmeiſter von Wiesbaden und Operndirektor des Neuen Operntheaters (Kroll) zu Berlin, hat in der vergangenen Konzertſaiſon u. a. bei dem großen Winter-Volkskonzert am 11. Februar im Theaterſaal des Krieger-Vereinshauſes zu Berlin aus eigenen Kompoſitionen ſeinen „Deutſchen Marſch" für großes Orcheſter ſowie das Vorſpiel zum 2. Aufzug und das Lachduett (geſungen von Emmi de Nève und Fränze Sandten) aus ſeinem muſikaliſchen Luſtſpiel „Der Heiratsmarkt", ferner Suppé's komiſch-mythologiſche Oper „Die ſchöne Galathee" mit Emmi de Nève in der Titelpartie mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der ehem. Heldentenor Adolf Wallnöfer (München) hat ein ſelbſtgedichtetes Muſikdrama „Ildicho" komponiert.

In London haben ſeit geraumer Zeit die angeblich „ruſſiſchen" Kompoſitionen eines gewiſſen Peter Klenowsky Aufſehen erregt. Jetzt ſtellt es ſich heraus, daß ſich hinter dieſem Pſeudonym der bekannte Dirigent Sir Henry Wood verborgen hat.

Unter dem Titel „Das tönende Europa" ſchreibt Heinz Bierkowski für den Breslauer Rundfunk eine Sinfonie der Pauſenzeichen der europäiſchen Sendeſtationen in Form eines Hörbildes.

Ludwig Roſelius, der Dichter und Komponiſt der Opern „Doge und Dogareſſa" und „Godiva", hat im Verlaufe ſeines Sommeraufenthaltes das Textbuch einer neuen Oper fertiggeſtellt und auch die Kompoſitionsarbeiten bereits begonnen. Die Oper wird den Namen „Gudrun" führen.

Der ſpaniſche Geiger Juan Manén hat die Abfaſſung des Librettos „Don Juan" beendet.

Staatskapellmeiſter Robert Heger, der Komponiſt der Oper „Bettler Namenlos", arbeitet z. Zt. an einer neuen Oper „Der verlorene Sohn".

Alex Grimpe hat ſoeben eine neue Suite für Streichorcheſter beendet und arbeitet gegenwärtig an einer größeren Hörſpiel-Muſik im Auftrage des Reichsſender Hamburg.

Ein neues Chorwerk!

Hermann Grabner

Gesang zur Sonne

(H. Carossa)

für gemischten Chor, Alt-Solo und Orchester

Uraufführung durch die Robert-Franz-Singakademie in Halle unter Prof. Dr. Rahlwes.

Nächste Aufführung am 6. Dezember im Leipziger Gewandhaus-Konzert unter Prof. Ramin

Die Leipziger Tageszeitung schrieb:

Grabner schreibt einen meisterhaften und klangvollen Chorsatz, der auf einem farbenreichen Untergrund eines sehr charakteristisch und zweckmäßig verwendeten Orchesters ruht.. Man hat es mit einem Werk zu tun, das seinen Inhalt und seiner Anlage nach zu den wertvollsten und gediegensten der neuen Chorliteratur gerechnet werden muß . . . Die Uraufführung . . . . fand einen außergewöhnlich starken und herzlichen Beifall.

KISTNER & SIEGEL, LEIPZIG

PIRASTRO

DIE VOLLKOMMENE SAITE

„Der Volkserzieher",

Blatt für Familie, Schule u. Volksgemeinschaft erscheint monatl. Preis 1.75 M.vierteljährlich. Probenummern vom Verlag. Dieses Blatt rückt die Not unseres Vaterlandes in bezug auf die Vernachlässigung geistiger und seelischer Werte und des echten Deutschtums in das rechte Licht und wirbt um Helfer zum Aufbau

Der Volkserzieher-Verlag, Rattlar, P. Willingen, Waldeck.

Weihnachtsmusik-Ratgeber (16 Seiten)

Die besten Ausgaben. Vom einfachen Quempasheft bis zum großen Chorwerk. Chor-, Klavier-, Orgel-, Streicher-Ausgaben **kostenlos**

NEUWERK-BUCHHANDLUNG KASSEL-WILHELMSHÖHE

Bitte lassen Sie sich schon jetzt die Partituren nachstehender Weihnachtschöre zur Ansicht vorlegen!

Weihnachtskantilene (Euch ist heute der Heiland geboren)

von Roderich von Mojsisovics, op. 45 b. Nach einer Dichtung von Matthias Claudius

Für Sopransolo und Altsolo, Kinderchor, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel.

Nr. 3069 Partitur M. 3.—. Nr. 3070a/1. Soli-, Chor und Orchesterstimmen (à 40 Pf.) kompl. M. 4.40

Ich steh' an deiner Krippe hier. 3 stimm. Kinder- od. Frauenchor a cappella v. **H. Marteau**. Nr. 3041. Partitur und Stimmen (à 20 Pf.) M. 1.20

Ehre sei Gott in der Höhe. 3 stimm. Kinder- od. Frauenchor mit obl. Solo-Violine u. Orgel von **H. Marteau** Nr. 3042 Partitur und Stimmen (à 20 Pf., Violine 40 Pf.) zusammen M. 2.50

Weihnachtsmotette. („Dies ist die Nacht, da mir erschienen des großen Gottes Freundlichkeit." Nachtenhöfer.) 4 stimmiger gemischter Chor a cappella von **G. Riemenschneider**, op. 37. Nr. 1232/6 Partitur und Stimmen (à 30 Pf.) zusammen M. 2.40

Weihnachtszeit. „Ringsumher kein Laut zu hören, tief im Schlaf liegt die Welt" von E. Weidenhagen. 4 stimmiger gemischter Chor mit Klavierbegleitung (Violine, Cello, Harmonium ad. lib.) von **Emil Weidenhagen**, op. 36 Nr. I Nr. 1942 Partitur M. 1.–/Nr. 1943a/d Chorstimmen komplett 80 Pf. Nr. 1943 e/g Begleitstimmen (Violine u. Cello à 20 Pf., Harmonium 30 Pfg.) komplett 70 Pf.

Weihnacht. (O Bethlehem so arm und klein, du trägst die Königskrone . . . E. Weidenhagen.) 4 stimm. gemischter Chor a cappella von **Emil Weidenhagen**, op. 36 Nr. 2. Nr. 1944 nur Partitur 30 Pf. Dasselbe Werk für 4 stimmigen Frauen- oder Schülerchor a cappella Nr. 1945 nur Partitur 30 Pfg.

Durch alle Musikalienhandlungen erhältlich.

STEINGRÄBER VERLAG, LEIPZIG

MUSIK IM VOLKE

Wir registrieren in dieser Rubrik, weil es Pflicht eines jeden ernsten Musikers ist, auch diese Entwicklungen zu verfolgen.

Die Badische Hochschule in Mannheim, die eine Abteilung für Volksmusik geschaffen und das Handharmonikaspiel offiziell in den Unterrichtsplan eingegliedert hat, fand mit dieser Neuerung einen beachtenswerten Erfolg. Wenige Wochen nach der Aufnahme des Unterrichtes erhielten bereits 32 Schüler regelmäßigen Unterricht im Handharmonikaspiel. Die Zahl ist inzwischen noch im Anwachsen begriffen. —

In München fand Mitte September ein dreitägiges Volksmusikfest statt, das insbesondere der Förderung der Handharmonika galt. Das Ehrenpräsidium haben Ministerpräsident Dr. Ludwig Siebert, Staatsminister Hermann Esser und Oberbürgermeister Karl Fiehler übernommen. Die Stadt München stiftete einen Ehrenwanderpreis. Das Wettspiel soll alljährlich wiederholt werden.

Der sächsische Beauftragte des Reichssportführers erläßt einen Aufruf an die Turn- und Sportjugend, sich Mundharmonikas zu kaufen. Den Sportjugendführern ist es zur Pflicht gemacht, sich werbend dafür einzusetzen!!

VERSCHIEDENES

Die Sammlungen skandinavischen Volksliedgutes umfassen zur Zeit etwa 13000 Lieder, die allein in Finnland zusammengetragen wurden, 2000 Lieder aus Schwedisch-Finnland, 4000 aus Schweden und gegen 6000 aus Norwegen.

Bei dem Geschäftsjubiläum einer Jenaer Glasfabrik wurden zum ersten Male Heeresfanfaren vorgeführt, die aus reinem Glas bestanden. Nach dem Urteil von Fachleuten sollen derartige gläserne Fanfaren eine wertvolle Neuerung darstellen. Die Klangwirkung ist noch größer als bei Blechfanfaren, der Ton ist freier und offener.

Wie der Oberintendant des Archivs von Bologna, ein Spezialist in Forschungen nach berühmten alten Geigen, und ein bekannter deutscher Geigenbauer festgestellt haben, befindet sich im Besitze der Familie Tonsi in Bergamo eine Geige des berühmten Cremoneser Geigenbauers Stradivari aus dem Jahre 1692.

Um den Rückgang der Klavierindustrie aufzuhalten, sollte auf Vorschlag der „Piano-Front" mit Regierungshilfe ein Sofortprogramm von 20000 Instrumenten durchgeführt werden. Diese 20000 Klaviere und Harmoniums waren für Schulen bestimmt, von denen nur wenige bereits ein Instrument besitzen. Die Finanzierung war in der Weise gedacht, daß die Reichsregierung von den 16 Mill. Mark die Hälfte zur Verfügung stellt, davon 4 Mill. bei der Bestellung und 4 Mill. Mark bei der Ablieferung, während für die restlichen 8 Mill. Mark Wechsel mit einer Laufzeit von 24 Monaten auszugeben wären. — Die Regierungsstellen haben nach einer Mitteilung der Industrie- und Handelskammer Leipzig erklärt, daß sie keine Mittel für diese Hilfsaktion zur Verfügung stellen könnten.

Zum Gedächtnis des am 9. August 1933 verstorbenen bayerischen Volkslieder- und Männerchorkomponisten Simon Breu überwies Regina Breu (Würzburg) den im abgelaufenen Jahre durch Dr. Benno Ziegler geordneten handschriftlich-musikalischen Nachlaß ihres Bruders geschenkweise der Bayerischen Staatsbibliothek in München.

Ein Urgroßneffe Smetanas, Erich Maria Schill, hat eine Zahl unbekannter Briefe aufgefunden, die von der furchtbaren Leidenszeit Smetanas künden. Die Briefe sind ins Deutsche übersetzt.

Aus einer amtlichen Mitteilung der Reichsmusikkammer vom 12. Sept. 1934 geht hervor, daß, entgegen der vielfach aufgestellten Behauptung, der Textdichter des „Altniederländischen Dankgebetes", Josef Weyl, sei Jude gewesen, nach dort vom Verlag F. E. C. Leuckart in Leipzig vorgelegten Unterlagen Josef Weyl, Wien, Arier war.

FUNKNACHRICHTEN.

Von dem einstigen Chordirigenten des Berliner Rundfunks, dem trefflichen KM Maximilian Albrecht, wurden im Münchener Sender Lieder für Sopran, Violine und Bratsche uraufgeführt. Albrecht lebt unter schwierigsten Verhältnissen seit Jahresfrist in einer Schneehütte im Schwarzwald. Hoffentlich wird diesem ausgezeichneten Künstler eine baldige Rückkehr in ein geeignetes Wirkungsfeld ermöglicht.

Walter Niemann (Leipzig) spielte aus seiner Klaviermusik mit großem Erfolge in den Reichssendern Köln, München, Leipzig seine neuen „Kocheler Ländler" op. 135 und seine ältere Hesse-Suite op. 71, im Deutschlandsender seinen „Bali"-Zyklus op. 116 (anläßlich der Sendung „Bali, das Paradies") und im Reichssender Frankfurt a. M. sein „Magisches Buch" (sechs Phantasmagorien op. 92).

Der Reichssender Berlin brachte Lieder des führenden finnischen Komponisten Yrjö Kilpinen zur Aufführung.

Eine Suite Es-dur op. 30 von Hans Kleemann gelangte durch den Reichssender Leipzig zur Uraufführung. Ausführende waren Else Koegel (Harfe), der Komponist (Geige) und Otto Kleist (Cello).

Von dem ostpreußischen Komponisten Herbert Brust wurden im Reichssender Königsberg im Juli die „Gottessprüche", 4 Gesänge für Bariton

Alte Weihnachtsmusik

für Klavier

Orgel und andere Taſteninſtrumente.
Choralvorſpiele alter Meiſter,
von Advent bis Neujahr.
Im Auftrag des Arbeitskreiſes für Hausmusik
Herausgegeben von Richard Baum.

BA 826 Mk. 1.60

Mit dieser reichhaltigen Sammlung werden über 30 bisher völlig unbekannte Weihnachtsstücke für die Haus- u. Kirchenmusik zurückgewonnen. Die Partiten, Variationen u. Präludien über die schönsten Weihnachts- und Neujahrschoräle sollen anders als es die vielfach noch gewohnten „Paraphrasen" vermögen zur Besinnung auf das Weihnachtsgeschehen verhelfen. Ihr geringer Schwierigkeitsgrad macht sie jedem Musikfreund zugänglich.

Der Bärenreiter-Verlag zu Kassel

FIFTEENTH YEAR

„A periodical of real importance in our musical life." — *The Times.* „A magazine which almost alone upholds the best in English musical scholarship." — *Liverpool Post.* "An organ of real distinction." — *Musical Times.*

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Sole Proprietor and Editor:
A. H. FOX-STRANGWAYS

„Music and Letters" has a recognised position among quarterlies, at home andabroad. Its 100 pagesinclude articles, a register of books of the quarter, and reviews of books, music, foreign periodicals and gramophone records. Its object has been to collect considered opinion, chiefly from specialists and non-professional writers, and its volumes have included 200 such names, while there hardly exists a musical subject on which they have not touched. Not being connected with any firm of publishers, its view is independent.

Five Shillings Quarterly. £ 1 per annum. Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office

MUSIC & LETTERS
20 YORK BUILDINGS, ADELPHI,
LONDON, W.C. 2

Kauft billige Bücher!

Wir liefern Bücher jeglicher Art und Richtung, auch antiquariſch, bei umfangreichen Beſtellungen Ratenzahlung. Aus der Fülle unſerer Beſtände einige Beiſpiele:

Gut erhaltene Remittendenexemplare

Riemann, Muſiklexikon, 11. Aufl., 2 Bde., Ganzln., antiquariſch, aber ſehr gut erhalten (Ladenpreis RM. 75.—), nur RM. 39.50

Handbuch der Muſikgeſchichte von Guido Adler, 2. völlig umgearbeitete Auflage, reich illuſtr., 1300 S., 2 Bde., Ganzln. leicht beſchädigt, anſtatt RM. 63.— nur RM. 33.90

Das Neue Muſiklexikon von Eaglefield Hull, Ganzlein. geb., 750 S., umfaßt das Muſikgeſchehen der letzten 40 Jahre bis 1926. Früher RM. 27.50, jetzt nur RM. 6.90

Reallexikon der Muſikinſtrumente von K. Sachs. Zugleich ein Polygloſſar für das geſ. Inſtrumentengebiet, 443 S., mit 200 Abbildungen. Leicht beſchädigt, anſtatt br. RM. 16.20 nur RM. 8.50

Schünemann, Geſchichte der deutſchen Schulmuſik, Teil I. 408 Seiten. Großoktav, geheftet RM. 8.— antiquariſch nur RM. 5.50
Teil II (Tafelband) 224 Seiten Großoktav, geheftet RM. 6.—, antiquariſch nur RM. 4.—
Zum erſten Male prüft hier ein objektiver Beobachter die Vergangenheit der Deutſchen Schulmuſik. Der zweite Tafelband ſoll ein kleiner Orbis pictus der Schulmuſik ſein. Kurze Erläuterungen zu den einzelnen Bildern ſind beigefügt.

Schünemann „Muſikerziehung", über 300 Seiten mit 28 Abbildungen auf z. T. farbigen Tafeln und vielen Notenbeiſpielen, broſch. RM. 9.50, antiquariſch nur RM. 6.50
Das ſeit vielen Jahren geforderte Werk über Muſikerziehung liegt hier vor. Für Muſikerzieher, Seminare, Konſervatorien, Wiſſenſchaftler und Studierende unentbehrlich!

v. d. Nüll, Moderne Harmonik, broſch. RM. 3.75, antiquariſch nur RM. 2.65

Eberhard, Hemmung und Herrſchaft auf dem Griffbrett, geb. anſtatt RM. 9.45 nur RM. 5.65

Bodky, Der Vortrag alter Klaviermuſik, mit 16 S. Noten und 4 Bildtafeln, geb. anſtatt RM. 3.35 nur RM. 2.—

Buſoni, Von der Einheit der Muſik, geb. anſtatt RM. 5.— nur RM. 3.—

Epping-Tauſcher, Improviſation am Klavier, geb. anſtatt RM. 2.65 nur RM. 1.55

Skrjabin, Prometheiſche Phantaſien, geb. anſtatt RM. 5.— nur RM. 3.—

Weißmann, Die Entgötterung der Muſik, geb. anſtatt RM. 3.15 nur RM. 1.60

Weißmann, Die Muſik der Sinne, geb. anſtatt RM. 7.20 nur RM. 3.60

Versandbuchhandlung für Kultur- und Geistesleben
Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38

und Orgel (nach Worten der Bibel) zur Ursendung gebracht. Die Kritik lobt einstimmig die große Wärme, mit welcher der Bariton Hans Eggert die Gesänge herausbrachte.

J. G. Mraczeks neues Orchesterwerk „Ritornell und Rondo-Capriccio" kam am 5. September im Abendkonzert des Reichssenders Leipzig durch die Dresdner Philharmonie zur Aufführung.

Paul de Nève war zur Leitung eines Orchesterkonzertes vom Reichs-Rundfunk geladen, in welchem er außer Webers „Oberon"-Ouvertüre, Brahms' ungarische Tänze Nr. 1 und 2, Wagners „Tannhäuser"-Marsch noch die farbenprächtige Ouvertüre zu seiner Oper „Herald der Taucher" mit großem Erfolge dirigierte.

Im Monat August brachte der Wuppertaler Klarinettist Oskar Kroll in den schwedischen und norwegischen Rundfunksendern deutsche Klarinettenmusik zu Gehör. Er führte Werke von Weber, Reger, A. Goedicke und Hubert Pfeiffer auf.

Von Herbert Brust wurde unlängst im Reichssender Hamburg mit Übertragung auf den Deutschlandsender und Richtstrahler nach Afrika die „Ballade für Saxophon und Klavier" uraufgeführt. Emil Manz und Rio Gebhardt waren die ausführenden Künstler.

Die „Sieben Lieder" von Walter F. Graeber kamen kürzlich im Radio Stockholm und im Reichssender Berlin zur Sendung und wurden von den Reichssendern Köln und Hamburg ebenfalls angenommen.

Zu der in Nr. 8 unserer Zeitschrift erschienenen Besprechung berichten wir ergänzend, daß die erfolgreiche Uraufführung der Carossa-Lieder von Waldo Medicus im Reichssender München von der Münchener Sopranistin Martha Martensen bestritten wurde. — Die Künstlerin hatte als Solistin in Verdis Requiem, in Mozarts Requiem und in Bruckners Te Deum anläßlich der Ungarnfahrt des NSR-Symphonie-Orchesters und des Münchener Lehrergesangvereins unter KM Franz Adam bei der ungarischen Presse aufsehenerregenden Erfolg. — Die bereits besprochenen geistlichen Gesänge nach Texten von Wolfram von Eschenbach für Sopran und Orgel von Hanns Schindler hat ebenfalls Martha Martensen am Reichssender München aus der Taufe gehoben. — Bei einer Serenade im Brunnenhof der Residenz München hatte die Künstlerin einen außergewöhnlichen Erfolg bei Publikum und Presse.

Prof. Bruno Hinze-Reinhold wird Ende September im Deutschlandsender ein neues Konzert für Cembalo mit Kammerorchester zur Uraufführung bringen, welches den jungen thüringischen Komponisten Kurt Rasch zum Autor hat, der bereits im letzten Jahre sich mit mehreren eigenen Werken in Berlin vorteilhaft einführte.

Hermann Schmidt-Teichs Orchesterwerk „Sinfonische Legende" nach R. M. Rilkes „Weise von Liebe und Tod" kam Ende September im Reichssender Leipzig durch die Dresdner Philharmonie unter Prof. J. G. Mraczek zur Uraufführung.

MUSIK IM FILM

Eine italienische Filmgesellschaft plant die Schöpfung eines Bellini-Films anläßlich des 100. Todestages des Komponisten. Die beliebte Filmschauspielerin Martha Eggerth übernimmt die weibliche Hauptrolle.

In Berliner Filmtheatern wurde kürzlich der „Bayreuth"-Film uraufgeführt, der einen interessanten Einblick in die Bayreuther Probentätigkeit gestattet.

Es sei im Beiprogramm auf einen reizenden Kurzfilm aufmerksam gemacht, der unter dem Titel „Die Abschiedssymphonie" die bekannte Episode aus dem Leben Haydns darstellt. Den Meister verkörpert glaubwürdig Paul Hörbiger. F. St.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Im Haarlem House in New York veranstaltete Dante Fiorillo einen ganzen Abend mit Kammermusikwerken von Waldemar von Baussnern. Der Eindruck dieser Musik wird als sehr tief und nachhaltig von der Presse hervorgehoben. Eine Zeitung schreibt: „Bausznern ist ein Komponist ersten Ranges und die Poesie seiner Werke wird ewig sein".

GMD Karl Elmendorff erhielt die Einladung, im Frühjahr 1935 am Teatro Regio in Turin vier zyklische Aufführungen des „Nibelungenring" zu leiten.

In Buenos Aires wurde die deutsche Opernspielzeit mit der „Walküre" eröffnet. Unter Fritz Busch sangen: G. Pistor (Siegmund), Walter Großmann (Wotan), A. Kipnis (Hunding), Margarete Teschemacher (Sieglinde), Ella von Nemethy (Brünnhilde) und Karin Banzell (Fricka).

Brahms' „Deutsches Requiem" wird in der kommenden Spielzeit im Rahmen eines Brahms-Zyklus' durch das Philharmonische Orchester in Newyork unter Toscanini zur Aufführung kommen.

Die Wiener Staatsoper plant unter Clemens Krauß eine Südamerikareise.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 3. Vj. 1934: 2633. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1934 HEFT 11

INHALT

Dr. Wilhelm Zentner: Elly Ney 1101
Prof. Carl Adolf Martienssen: Edwin Fischer 1104
Dr. Erwin Bauer: Walter Niemanns poetische Sendung 1110
Univ.-Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Wilhelm Kempff am Klavier 1112
Ernst Ludwig Schellenberg: Erinnerungen an Conrad Ansorge 1113
Ferruccio Busoni: Rubinstein in Wien. Übersetzt von Dr. Friedrich Schnapp 1118

I. Reichstagung der Deutschen Musikerzieher:

1. Prof. Dr. Franz Rühlmann: Aufbau von Musikerberufsschulen in Deutschland 1121
2. Prof. Dr. Felix Oberborbeck: Schulmusikerziehung und Privatmusikunterricht . . . 1127

*

Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 1131
Dr. Horst Büttner: Musik in Leipzig 1133
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland 1137
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 1138
Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels von Josef Drechsler 1141
Gret Hein-Ritter: Musikalisches Versteck-Preisrätsel 1142

Neuerscheinungen S. 1143. Besprechungen S. 1144. Kreuz und Quer S. 1148. Ur- und Erstaufführungen S. 1157. Musikfeste und Tagungen S. 1157. Konzert und Oper S. 1160. Musikfeste und Festspiele S. 1172. Gesellschaften und Vereine S. 1173. Hochschulen, Konservatorien u. Unterrichtswesen S. 1173. Kirche und Schule S. 1174. Persönliches S. 1175. Bühne S. 1177. Konzertpodium S. 1178. Der schaffende Künstler S. 1182. Musik im Volke S. 1184. Verschiedenes S. 1184. Funknachrichten S. 1184. Deutsche Musik im Ausland S. 1188. Neuerscheinungen S. 1094. Ehrungen S. 1094. Preisausschreiben S. 1096. Zeitschriftenschau S. 1098.

Bildbeilagen:

Elly Ney. Nach einer Bleistiftzeichnung von Prof. Hans Wildermann 1101
Edwin Fischer 1116
Walter Niemann 1116
Wilhelm Kempff 1117
Exlibris Elly Ney von Prof. Hans Wildermann 1117
Siegfried Wagner, „Der Bärenhäuter", 3. Akt. Skizze nach der Leipziger Aufführung von Otto Pleß 1135

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Arnold Schering: Beethoven in neuer Deutung. (C. F. Kahnt Verlag, Leipzig.)

... Alle diese (bisherigen) Deutungen schweben in einer Atmosphäre einer gegenstandslosen Gedankenwelt und vermögen nur zu erläutern, was ein intelligenter Hörer mit beweglichem Innenleben und musikalischer Hochbildung sehr bald von selbst erkennen und empfinden wird. Es ist immer nur ein Aufzeigen dessen, was musikalisch vorgeht. Auf die Frage, warum dieses Thema gerade so, jenes zweite dagegen so, warum hier ein plötzlicher Leidenschaftssturm, ein trostloses Zurücksinken, dort ein Aufjubeln, ein Zittern, ein Dahinjagen stattfindet, — auf diese Frage bleibt die hermeneutische Analyse dieser Art die Antwort schuldig, ganz zu schweigen von jenen amusisch sich gebärdenden Untersuchungen, die die Größe Beethovens auf geheimnisvolle formale Spekulationen zurückführen wollen.

Daß wir Beethoven künftig von einer anderen Seite aus werden nahen müssen, nämlich von jener, die Ries, Czerny und Schindler angedeutet haben, hat sich mir als feste Überzeugung aufgedrängt. Worte wie die folgenden von Czerny werden wir mit neuer Aufmerksamkeit lesen und in ihnen mehr als eine flüchtig hingeworfene Randbemerkung sehen dürfen. Über das Adagio der Sonate op. 2 Nr. 3 sagt Czerny (IV, 38):

> „In diesem Adagio entwickelt sich bereits die romantische Richtung, durch die Beethoven später eine Kompositionsgattung erschuf, in der die Instrumentalmusik sich bis zur Malerei und Poesie steigerte. Es ist nicht mehr bloß der Ausdruck von Gefühlen, was man hört, man sieht Gemälde, man hört die Erzählung von Begebenheiten. Aber dabei bleibt das Tonstück, auch als Musik (!), immer schön und ungezwungen, und jene Wirkungen werden immer in den Grenzen der regelmäßigen Form und konsequenten Durchführung erreicht."

Was im folgenden an neuen Deutungen versucht worden ist, steht unter dem Motto dieser Sätze Czernys, wenn sie auch nicht von ihnen hervorgerufen worden sind. Ob ich die Unbescheidenheit so weit treiben darf zu behaupten, wenigstens zu einigen der großen Werke Beethovens den „Schlüssel" gefunden zu haben, muß ich dem allgemeinen Urteil überlassen. Die von mir an drei Symphonien erprobte Methode, die musikalische Gestalt der Werke zu einem in ihr real gewordenen bestimmten Programm in Beziehung zu setzen, habe ich nunmehr bei der Untersuchung mehrerer Streichquartette und Klaviersonaten erneut angewandt und bin zu den in diesen Blättern mitgeteilten überraschenden Ergebnissen gekommen. Ich übergebe sie der Öffentlichkeit im Bewußtsein des Gelingens einer Entdeckung, die nicht ohne erhebliche Folgen auf unsere Stellung zu Beethovens Künstlertum und Geistigkeit sein wird. Und dies nicht nur im Sinne kunstgeschichtlicher Erkenntnis, sondern auch hinsichtlich des Vortrags dieser Kompositionen. Denn es ist — wie schon Czerny hervorhob — selbstverständlich, daß uns mit dem Erschließen der poetischen „Visionen und Bilder", die Beethoven vor sich sah, auch ein Schlüssel für den sinngemäßen Vortrag in die Hand gedrückt wird. Sie werden außerdem zu einer Revision unserer Begriffe über „absolute" und „Programmusik" zwingen und vielleicht zu einer Ästhetik führen, die vom Wesen musikalischer Gestaltungskraft anders denkt als die bisherige.

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE

EHRUNGEN.

Karl Muck war an seinem 75. Geburtstage, dem 22. Oktober, Gegenstand unzähliger Ehrungen und Dankesbezeugungen. Aus allen Teilen des Reiches gingen ihm Glückwünsche zu. Der Führer und Reichskanzler Adolf Hitler sandte ihm in Anerkennung seiner künstlerischen Arbeit sein Bild mit eigenhändiger Widmung, Reichsminister Dr. Goebbels ein Glückwunschtelegramm, Prof. Gustav Havemann und der Geschäftsführer der Reichsmusikkammer Heinz Ihlert überbrachten die Glückwünsche der Reichsmusikkammer und der in ihr zusammengeschlossenen deutschen Musikerschaft, die Hamburger Philharmonie ernannte ihren langjährigen Dirigenten zum Ehrenmitglied und unterbreitete ihm gleichzeitig die Bitte die Leitung eines Konzertes in diesem Winter zu übernehmen, die Zeitungen aller Landesteile widmen dem Altmeister des Stabes lange Spalten — ein schöner Beweis dafür, wie das neue Deutschland einmütig einen großen Hüter und Bewahrer seines musikalischen Kulturgutes ehrt! (vgl. auch unseren Geburtstagsaufsatz von Prof. Dr. Ferdinand Pfohl im Oktober-Heft der ZFM S. 1021/1025).

Anläßlich des 75. Geburtstages Karl Mucks wurde der Hamburger Holstenplatz in einen Karl Muck-Platz umgewandelt. Wir freuen uns aufrichtig, daß sich die Stadt Hamburg nun doch noch auf eine Ehrung des hochverdienten Dirigenten, der das Ansehen Hamburgs als Musikstadt zu hohen Ehren brachte, besonnen hat.

Professor Dr.

Edwin Fischer

am Steinway

„Der Steinway erweckt die letzten Möglichkeiten einer pianistischen Begabung!

Edwin Fischer,

Berlin, 4. März 1927

Johannisbergstraße 27"

Aufführungen der Sing-Akademie Berlin 1934/35

Dirigent: Professor Dr. **Georg Schumann**

Im Abonnement:

26. Oktober 34: **Georg Schumann: „Ruth"**

18. Februar 35: **Händel: Wedding Anthem:** „Singt unserem Gott" (z. 1. Male)
Acis und Galathea, (zum 250. Geburtstag Händels)

16. März 35: **Bach: Magnificat.** Kantaten: „Christ lag in Todesbanden", „Nun ist das Heil", (zum 250. Geburtstag Bachs)

Außer Abonnement:

21. Nov. 34: **Bach: H-moll-Messe**

25. Nov. 34: **Gottfried Müller: „Deutsches Heldenrequiem",** (z. 1. Male)
Mozart: Requiem

21. u. 22. Dez. 34: **Bach: Weihnachtsoratorium**

14. u. 19. Apr. 35: **Bach: Matthäuspassion**

18. April 35: **Bach: Johannespassion**

Abonnements 12, 9, 6 M. an der Kasse der Sing-Akademie, bei Bote & Bock und Wertheim. — Anmeldung singender Mitglieder Dienstags und Freitags 4 bis 5 in der Sing-Akademie

---

Rudolf Oetkerhalle **Stadt Bielefeld**

8 Abonnements-Konzerte

des verstärkten städt. Orchesters

Leitung: städt. Musikdirektor **Werner Gössling**

Solisten: Prof. Walter Gieseking, Prof. Edwin Fischer, Prof. Georg Kulenkampff, Pierre Fournier, Margarete Klose, Trio Italiano (Casella-Poltronieri-Bonucci), P. Richartz, Ludw. Hoelscher

Erst-Aufführungen: Casella: Concerto (op. 56), Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler", Pfitzner: Sinfonie cis-moll, Karl Höller: Hymnen für Orchester, Rudi Stefan: Musik für Ochester

Konzert-Daten: 19. Oktober, 16. November, 30. November, 4. Januar, 18. Januar, 22. Februar, 5. April, 19. April

Abonnementspreise für 8 Konzerte: 19.30, 14.10, 9.60, 7.70, 6.40 RM zahlbar in 4 Raten

Kassenpreise für 1 Konzert: 3.—, 2.20, 1.50, 1.20, 1.— RM

4 Volks-Sinfonie-Konzerte

2. November, 14. Dezember, 8. Februar, 15. März

Solisten: Otto Wetzel (Brahms-Klav.-Konz. B-dur, Gerh. Hüsch (Arien v. Caccini u. Händel u. Fjeld-Lieder v. Kilpinen) Aug. Schaefer (Sibelius-Violinkonzert)

Erstaufführungen: u. a. Klußmann: Sinfonie c-moll, Gottfried Müller: Heldenrequiem

Preise:
0.75 RM und 0.50 RM.

Der sächsische Kammersänger Max Lorenz, der aus der Schule Prof. Grenzebachs hervorgegangen ist, wurde nach dem außergewöhnlichen Erfolg, den er als Siegfried in der Neueinstudierung der Berliner Staatsoper davontrug, vom preußischen Ministerpräsident Göring persönlich, zum preußischen Kammersänger ernannt.

Felix Weingartner wurde anläßlich seines 50jährigen Dirigentenjubiläums durch den Ehrenring der Stadt Wien ausgezeichnet, der mit Edelsteinen in den Stadtfarben geschmückt ist und eine Widmung trägt. Auch die Wiener Staatsoper ernannte ihn zum Ehrenmitglied.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Aus Anlaß des hundertjährigen Geburtstages des polnischen Komponisten und Violinvirtuosen Henryk Wieniawski veranstaltet die Chopin-Musikhochschule der Warschauer Musikalischen Gesellschaft unter dem Protektorat des Staatspräsidenten im nächsten Frühjahr einen internationalen Henryk-Wieniawski-Wettbewerb, an dem sich männliche Personen jeder Nationalität bis zum Alter von 30 Jahren beteiligen können. Das Preisgericht setzt sich aus den besten polnischen und ausländischen Geigern zusammen. Der erste Preis beträgt 5000 Zloty.

Der „Berufsstand der deutschen Komponisten" veranstaltet im Winter 1934/35 eine Reihe von Aufführungen, in denen ausgewählte neue Werke aus allen Gebieten der Musik, von der Tanz- und Unterhaltungsmusik bis zur Symphonie und Oper, dargeboten werden. Eine Vorprüfung findet durch die 5 Gaue in München, Köln, Hamburg, Berlin und Leipzig statt. Einsende-Termin für die ernste Musik: 15. November. Näheres durch das Sekretariat (Berlin-Charlottenburg, Adolf Hitler-Platz 7/9).

Börries Freiherr von Münchhausen hat die mühevolle Arbeit der Sichtung der 3000 eingegangenen Festgedichte für die Olympiade nunmehr beendet. Preisträger ist Robert Lubahn mit seiner Hymne „Völker! seid des Volkes Gäste, kommt durchs offne Tor herein", die Richard Strauß vertonen wird.

Der Ausschuß der Opernfestspiele in der Arena von Verona gibt ein internationales Preisausschreiben für die Inszenierung der Opernaufführungen in der Arena bekannt. Die Entwürfe müssen außer den mit sämtlichen künstlerischen Details versehenen Skizzen die Aufzeichnung aller Einzelheiten der mechanischen Einrichtung enthalten, die zur praktischen Ausführung der betreffenden Entwürfe erforderlich sind. Es sind drei Preise vorgesehen, die die zu diesem Zweck ernannte Kommission für diejenigen Entwürfe erteilen wird, die den Absichten des Preisausschreibens am besten entsprechen: 1. Preis der Stadt Verona 20 000 Lire, 2. Preis der Stadt Verona 15 000 Lire, 3. Preis (eventuell teilbar in mehrere Preise) 10 000 Lire. Die ausgewählten Entwürfe bleiben Eigentum des Ausschusses, welcher das Recht hat, von ihnen Gebrauch zu machen, ohne daß der Preisträger über den Betrag des ihm erteilten Preises hinaus irgendwelche Ansprüche geltend zu machen hat. Die Vorschriften, die das Preisausschreiben regeln, sind durch das Büro des Ausschusses in Verona zu beziehen.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Die Verleger Albert Langen — Georg Müller laden zur Subskription der in Vorbereitung befindlichen ersten authentischen Biographie Hans Pfitzners von Walter Abendroth ein. Bedingungen, die mit dem Erscheinen des Buches (voraussichtlich Mitte Nov.) erlöschen, wollen beim Verlag angefordert werden.

Anläßlich des im nächsten Jahre zu feiernden 250. Geburtstages von Joh. Seb. Bach bietet der Verlag C. F. Peters der Musikwelt eine besondere Gabe: eine neue, nach den Quellen revidierte Urtextausgabe der Brandenburgischen Konzerte und der vier Orchester-Suiten in Einzelpartituren und Aufführungsmaterial (einschließlich Cembalostimme) herausgegeben von Kurt Soldan. Diese Veröffentlichung bedeutet eine zeitgemäße Erneuerung der 1850 bei C. F. Peters erschienenen Erstausgabe der Bach'schen Orchesterwerke.

„Das Lied des Bauern" des ostpreußischen Komponisten Herbert Brust („All eure Nöte sind meine Not" von F. Kudnig), welches wir auch öfters in Rundfunksendungen hörten, ist soeben für Gesang und Klavier im Verlag Ries & Erler, Berlin, erschienen.

Die auf dem diesjährigen Wiesbadener Tonkünstlerfest mit so großem Erfolg aufgeführten „Hymnen" op. 18 von Karl Höller (Verlag

Professor G. A. Walter, Tenor
Gesangs-Pädagoge ab 3. September 1934 in
Berlin-Zehlendorf, Loebellstraße 3
Fernruf: H. 4 Zehlendorf 1559
unterrichtet auch in Leipzig

Langjährige Sekretärin
einer ersten Konzertgesellschaft Deutschlands sucht infolge Auflösung durch Orchesterzusammenlegung ähnlichen Wirkungskreis. Betr. ist perfekt in Kurzschrift, Maschine, Buchhaltung, außerdem selbst musikalisch (gesanglich) ausgebildet.
Angeb. unter Inseratenabteilung d. ZFM, Regensburg, Chiffre 15104

Sächsische Staatstheater / Opernhaus
Dresden

12 Sinfonie-Konzerte

im Winterhalbjahr 1934/35 – Leitung: **Dr. Karl Böhm**
Gastdirigenten: **Dr. Hans Pfitzner, Dr. Richard Strauß**

Reihe A:

Nr. 1: Freitag, den 5. Oktober 1934
Mozart, W. A.: Serenade „Eine kleine Nachtmusik" (K.-Verz. Nr. 525)
Bruckner, Anton: Sinfonie Nr. 5

Nr. 2: Freitag, den 2. November 1934
Brahms, Joh.: Sinfonie Nr. 3
Beethoven, L. van: Klavierkonzert in G-dur
Beethoven, L. van: Ouvertüre Leonore III
Solist: **Wilhelm Backhaus**

Nr. 3: Freitag, den 11. Januar 1935
Hindemith, Paul: Sinfonie „Mathis der Maler" (Erstaufführung)
Liszt, Franz: Klavierkonzert Nr. 2 in A-dur
Beethoven, L. van: Sinfonie Nr. 3 (Eroica)
Solist: **Emil Sauer**

Nr. 4: Freitag, den 8. Februar 1935
Haydn, Joseph: Sinfonie in B-dur, aufgefunden von Sandberger (Erstaufführung)
Dvořák, Anton: Konzert für Violoncello
Tschaikowsky, P. J.: Sinfonie Nr. 4
Solist: **Gaspar Cassado**

Nr. 5: Freitag, den 22. März 1935
Schumann, Robert: Sinfonie in d-moll
Pfitzner, Hans: Lieder für Orchester (Erstaufführung), a) Trompeter, b) Zorn, c) Klage
Pfitzner, Hans: Sinfonie in cis-moll (Erstaufführung)
Dirigent: **Dr. Hans Pfitzner**
Solist: **Hans Reinmar**

Nr. 6: Palmsonntag, 14. April 1935
Beethoven, L. van: Sinfonie Nr 9

Reihe B:

Nr. 1: Freitag, den 19. Oktober 1934
Weber, K. M. v.: Euryanthe-Ouvertüre
Beethoven, L. van: Violinkonzert
Strauß, Richard: „Also sprach Zarathustra"
Solist: **Georg Kulenkampff**

Nr. 2: Freitag, 16. November 1934
Strauß, Richard: Eine Alpensinfonie
Strauß, Richard: Tod und Verklärung
Dirigent: **Dr. Richard Strauß**

Nr. 3: Freitag, 14. Dezember 1934
Schoeck, Othmar: Präludium (Erstaufführung)
Brahms, Joh.: Konzert für Violine u. Violoncello mit Orchesterbegleitung, Werk 102
Bruckner, Anton: Sinfonie Nr VI
Solisten: **Jan Dahmen, Karl Hesse**

Nr. 4: Freitag, den 25 Januar 1935
Petersen, Wilhelm: Große Messe für 4 Solostimmen, Chor, Orchester u. Orgel, Werk 27 (Erstaufführung)

Nr. 5: Freitag, den 22. Februar 1935
Bach, Joh. Seb.: V. Brandenburgisches Konzert in D-dur für Cembalo, Flöte, Violine und Streichorchester
Haydn, Joseph: Violoncellokonzert
Händel, G. F.: Concerto grosso in C-dur
Brahms, Joh.: Haydn-Variationen
Solist: **Georg Wille,** Cembalo: **Lotte Erben-Groll,** Soloviolinе: **Jan Dahmen,** Soloflöte: **Fritz Rucker**

Nr. 6: Freitag, den 8. März 1935
Marx, Joseph: Nordl.-Rhapsodie (Erstauff.)
Brahms, Joh.: Klavierkonzert in d-moll
Strauß, Richard: Till Eulenspiegel
Solist: **Edwin Fischer**

Demnächst beginnt zu erscheinen:

Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon

Für Musiker und Freunde der Musik. Begründet von Paul Frank
Neubearbeitet von

Prof. Dr. Wilhelm Altmann

14., sehr erweiterte Auflage
Das Werk wird in 10—12 Lieferungen in ein- bis zweimonatigen Abständen erscheinen
Preis jeder Lieferung im Umfang von 48 Seiten Mk 1.—
Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung

G U S T A V B O S S E V E R L A G R E G E N S B U R G

F. E. C. Leuckart, Leipzig) erklangen erstmalig am 24. Juli ds. Js. in Leipzig unter Leitung von Hans Weisbach im deutschen Rundfunk. Bereits jetzt ist das Werk für den kommenden Konzertwinter angenommen worden, u. a. vom Leipziger Gewandhaus (Abendroth), Bielefeld (Gößling), Essen (Schüler), Mühlheim-Ruhr (Meißner), Königsberg (Seidler). Weitere Annahmen stehen bevor.

Aus dem neuaufgefundenen Ballett „Die Liebesprobe" von W. A. Mozart hat Roderich von Mojsisovics ein demnächst bei Schuberth jr. erscheinendes d-moll-Adagio für Klavier frei bearbeitet, und mit einem Konzertschluß versehen, das auch in Bearbeitungen für Geige und Klavier erhältlich sein wird.

Der Präsident der Reichsmusikkammer erläßt folgende Anordnung zur Regelung der musikverlegerischen Tätigkeit:

I. Wer gemäß §§ 4—6 der I. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 berufsmäßig Musikverlag betreibt, muß Mitglied der Reichsmusikkammer sein. Die Mitgliedschaft wird durch Eingliederung in den für diesen Tätigkeitszweig allein zuständigen Fachverband E „Deutscher Musikalien - Verleger-Verein" erworben und ist Voraussetzung für die Berufsausübung. Der Nachweis der Mitgliedschaft wird durch eine Mitgliedskarte erbracht, die der Deutsche Musikalien-Verleger-Verein jedem Mitgliede im Auftrag der Reichsmusikkammer ausstellt. Jedes Mitglied hat die ihm ausgestellte Mitgliedskarte bei Ausübung seiner Tätigkeit stets bei sich zu führen und auf Verlangen jedem Polizeibeamten oder den von mir zur Kontrolle besonders bestellten Personen vorzuweisen.

II. Diejenigen, die den Musikverlag nur nebenberuflich oder neben einer, anderen Zwecken dienenden Tätigkeit betreiben, und deren Tätigkeit auf diesem Gebiete sich als geringfügige oder gelegentliche darstellt, werden gemäß § 9 der genannten Durchführungsverordnung von der Verpflichtung, der Reichsmusikkammer anzugehören, befreit. Die Ausübung einer solchen musikverlegerischen Tätigkeit ist jedoch davon abhängig, daß sie nicht zur Beschränkung der Erwerbsmöglichkeiten der berufsmäßig der musikverlegerischen Tätigkeit Nachgehenden mißbraucht wird. Um die Durchführung dieses Grundsatzes zu sichern, haben sich die Betreffenden in eine besondere Stammrolle des Deutschen Musikalien-Verleger-Vereins gegen eine jährliche Verwaltungsgebühr von RM. 5.— und gegen Unterzeichnung eines Verpflichtungsscheines eintragen zu lassen. Über die Eintragung in diese Stammrolle erhalten die Betreffenden einen besonderen Ausweis.

III. Die Entscheidung darüber, ob die Voraussetzungen der Ziffer II dieser Anordnung vorliegen, behalte ich mir ausdrücklich vor.

IV. Die Polizeibehörden werden ersucht werden, darauf zu achten, daß nur diejenigen eine musikverlegerische Tätigkeit ausüben, die sich entweder im Besitz einer im Auftrage der Reichsmusikkammer herausgegebenen Mitgliedskarte derselben oder eines Ausweises im Sinne der Ziffer II dieser Anordnung befinden.

V. Musikalienhändler sowie Musikalien-Großsortimenter und -Kommissionäre dürfen nur von denjenigen Musikalien beziehen, die den Erfordernissen dieser Anordnung genügen.

VI. Diese Anordnung findet auch auf Ausländer Anwendung, soweit sie innerhalb des deutschen Reichsgebietes eine Musikverlag betreibende Handelsniederlassung bzw. eigene Auslieferungsstelle unterhalten.

VII. Diese Anordnung tritt am 1. Oktober 1934 in Kraft.

Die Beilagen dieses Heftes der Firmen: Spezialwerkstätten für historische Klavierinstrumente, Gebr. Ammer, Eisenberg/Th., Albert Langen-Georg Müller, München (Subskription auf die Hans Pfitzner-Biographie von Walter Abendroth) und Henry Litolffs Verlag, Braunschweig (Nicolaus Bruhns, Gesamtausgabe seiner Werke) empfehlen wir der besonderen Beachtung unserer Leser.

ZEITSCHRIFTEN - SCHAU.

AUS TAGESZEITUNGEN:

Fritz Kaulvers: Sind Volksmusik und Kunstmusik Gegensätze? (Mitteldeutsche Zeitung, Erfurt, 18. Sept.)

Eduard Künneke: Soll man Klassiker vertonen? (Duisburger Generalanzeiger, 30. 9.)

Dr. Leo Schrade: Musiker und Musikwissenschaftler. Eine gegenwärtige Situation. (Berliner Börsenzeitung, 4. 10. 34.)

Dr. Ludwig Karl Mayer: Musik und Schulfunk. (Völkischer Beobachter, Berlin, 7. 10.)

„Wenn heute immer und immer wieder vorgebracht wird, die Musik habe in ihren Entwicklungen mehr und mehr einen l'art pour l'art-Standpunkt eingenommen, so gilt das wohl mit Recht für die allerletzten zerfaserten und dekadenten Ausläufer der Romantik mit ihren rein intellektuellen und überspitzt subjektivistischen

Experimenten, aber es kann niemals Geltung haben für jedwelche wirklich große Kunſt, aus welcher Zeitepoche ſie nun immer ſtamme. Das Genie iſt immer höchſtſtehender und reinſter Exponent ſeines Volkes. Und ſo kann das Genie auch nie anders als volkstümlich ſein. Das bedeutet nun freilich nicht, daß es der breiten Maſſe dieſes Volkes auch leicht verſtändlich ſei, aber das Volk ſelbſt hat eine kulturelle Pflicht, ſich um dieſes Verſtändnis zu bemühen und wird ſich mit dieſem Verſtändnis erſt ganz ſeines eigenen Weſens bewußt werden können.“

Dr. Paul Bülow: „Dr. Goebbels als Muſikfreund.“ (Leipziger Neueſte Nachrichten, 21. 9.)

Rudolf Vollnhals: Hans Pfitzner, der deutſche Bekenner. (Pfälziſche Rundſchau, Ludwigshafen.)

Hans Arendt: Caféhausmuſik als Kulturwert. (Stettiner Generalanzeiger, 5. 10.)

„Wünſchenswert wäre es, wenn jedes Café von Anſpruch auf Rang ſich mehr mit

„Der Volkserzieher“,

Blatt für Familie, Schule u. Volksgemeinschaft erscheint monatl. Preis 1.75 M.vierteljährlich. Probenummern vom Verlag. Dieses Blatt rückt die Not unseres Vaterlandes in bezug auf die Vernachlässigung geistiger und seelischer Werte und des echten Deutschtums in das rechte Licht und wirbt um Helfer zum Aufbau

Der Volkserzieher-Verlag, Rattlar, P. Willingen, Waldeck.

FIFTEENTH YEAR

„A periodical of real importance in our musical life.“ — *The Times.* „A magazine which almost alone upholds the best in English musical scholarship.“ — *Liverpool Post.* “An organ of real distinction.“ — *Musical Times.*

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Sole Proprietor and Editor:

A. H. FOX-STRANGWAYS

„Music and Letters“ has a recognised position among quarterlies, at home andabroad. Its 100 pagesinclude articles, a register of books of the quarter, and reviews of books, music, foreign periodicals and gramophone records. Its object has been to collect considered opinion, chiefly from specialists and non-professional writers, and its volumes have included 200 such names, while there hardly exists a musical subject on which they have not touched. Not being connected with any firm of publishers, its view is independent.

Five Shillings Quarterly. £ 1 per annum. Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office

MUSIC & LETTERS
20 YORK BUILDINGS, ADELPHI,
LONDON, W.C. 2

Sind Sie anspruchsvoll? Dann wählen Sie ein

Grotrian-Steinweg

KLAVIER.

Keine andere Marke besitzt einen homogenen Resonanzboden

Fabrik in Braunschweig
Vertreten in der ganzen Welt

Verkaufe

3 Cembali,

deutsches und französ. Fabrikat, 8', 8', 4', 16' und 8', 8', 4'

weit unter der Hälfte des Neuwertes

A. W. angenehme Zahlungsweise.
Interessenten erfahren Näh. durch

J. C. Neupert, Cembalo-Bau **Nürnberg-A**

gelegentlicher Veranſtaltung von Tanzunterhaltungen begnügen und ſich dagegen bemühen würde, durch Pflege beſter Konzertmuſik nach Auszeichnung zu trachten. Derartige Beſtrebungen erfordern allerdings die Mithilfe der Beſucher, die gut täten, ſich darauf zu beſinnen, daß ſie mit der Ablehnung gewohnheitsmäßigen Unterhaltungs- und Operettenkitſches ſich ſelbſt den größten Gefallen täten."

Prof. Dr. O. S. Schmidt: K. M. v. Weber und Morlacchi (nach ungedruckten Briefen. Dresdner Nachrichten, 11. Sept. 34).

Henry Malherbe: „La Musique et le Micro" (Le Temps, Paris, 22. 8.).

Dr. Kurt Varges: Orgelſpiel und Publikum (Weſer-Zeitung Bremen, 19. Auguſt).

Dr. Leo Schrade: Über das Verſtändnis der Muſik der Gegenwart (Berliner Börſen-Zeitung, 24. Auguſt).

Dr. Wilhelmine Krauß: Otto Jochums Kirchenmuſik (Augsburger Poſtzeitung, 19. Auguſt).

Chriſtian Leden: Die Muſik der Naturvölker (Danziger Landeszeitung, 4. Sept.). — Enthält wichtige Unterſuchungen über die Muſik der Naturvölker.

Dr. Walter Berndt: Volkstümliche und volksfremde Muſik (Deutſche La Plata-Zeitung, Buenos Aires, 16. Juli).

„Wir müſſen alſo den heutigen Standort der deutſchen Muſik dahin präziſieren, daß heute noch volkstümlich das iſt, was leicht und einfach iſt, volksfremd das, was im erſten Hören nicht ins Gehör geht. Jeder weiß, daß das ein nicht gerade erfreulicher Zuſtand iſt — aber er iſt da. Und wirklich iſt, leider Gottes, ein Schlagerkomponiſt in dieſem Sinne noch volkstümlicher als Beethoven und ein Liedchen wie „Fuchs, du haſt die Gans geſtohlen" volkstümlicher als Schubert, Wolf, Brahms."

(Das iſt allerdings eine merkwürdige Auffaſſung! D. Schriftltg.)

Dr. Herbert Gerigk: Wege zum echten Muſikhören (Danziger Neueſte Nachrichten, 30 Juli). — „Die Paſſivität des Hörens, die durch Theater und Konzert heraufgeführt wurde, erhält ihre Verſchärfung durch die mechaniſche Muſik, beſſer: durch die auf mechaniſchem Wege übertragene Muſik, alſo durch Rundfunk und Schallplatte. Der Hörer ſieht nichts mehr von der Ausführung, ein Vorzug, wenn er ſich reſtlos konzentrieren wollte. Aber er läßt ſich im allgemeinen nur gehen, weil keine perſönliche Rückſicht mehr auf Umwelt, Stimmung uſw. zu nehmen iſt. Die innere Diſziplinloſigkeit iſt auf dem Gebiet der Kunſt eine der ernſteſten Gefahren, weil dadurch vom Hörer eine Auflöſung der Kunſt ſelbſt ausgehen kann. Bis der Hörer wirklich einmal von der Muſik ganz feſtgehalten wird, muß ſie ſeinen perſönlichen Neigungen ſo entſprechen, daß dadurch ein unglücklicher kunſtfeindlicher Individualismus gefördert wird, denn die Mehrzahl wird bei der Schmachtmelodie oder bei reiner Rauſch- und Rhythmusmuſik hängen bleiben, wobei die eigentlichen Werte der Muſik zu kurz kommen."

AUS ZEITSCHRIFTEN:

„Die mediziniſche Welt", Auguſt 34. — „Chopin und die Ärzte" von Dr. Joſ. Willms.

„Lied und Volk", 4. Jahrg. Nr. 6. Hermann Schneller: Eine deutſche Arbeit im heiligen Lande. — Walter Henſel: Eine Auseinanderſetzung des deutſchen Volkstums mit den Volkstümern, die uns umgeben.

„Arbeitertum", Berlin, 1. 9. 34. — Paul Alfred Merbach: Bayreuth, eine kulturpolitiſche Plauderei.

„Die Chriſtliche Welt", Gotha, 48. Jahrg., Nr. 17. — „Der Erlöſungsgedanke in Richard Wagners Parſifal" von Julius Richter.

„Die Mediziniſche Welt", Berlin, Auguſt 1934. — Dr. Joſef Willms, Aachen: Chopin und die Ärzte.

Unter dem Titel „Völkiſche Muſikerziehung" gibt vom 1. Oktober ab der neue Leiter der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmuſik in Berlin, Prof. Dr. Bieder, mit Unterſtützung des Reichsminiſteriums für Wiſſenſchaft, Erziehung und Volksbildung bei Henry Litolff in Braunſchweig Monatshefte für muſikaliſche Jugend- und Volksbildung heraus. Die neue Zeitſchrift will die aus der Geſamterziehung heraustretenden beſonderen Forderungen für die Muſik in der Schule in einem für die Muſikerzieher aller Schulgattungen praktiſch verwertbaren Aufbau herausarbeiten und allen verantwortungsbewußten Lehrkräften eine Möglichkeit geben, mit eigenen Anregungen und Erfahrungen in Einzelfragen der deutſchen Jugendmuſikerziehung einen fruchtbaren Gedankenaustauſch zu pflegen.

Elly Ney

nach einer Bleistiftzeichnung

von Prof. Hans Wildermann-Breslau (1928)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1934 HEFT 11

Elly Ney.

Von Wilhelm Zentner, München.

Es iſt eine häufig zu beobachtende Erſcheinung, der man im Kunſtleben immer wieder begegnen kann: der weithinſtrahlende Glanz eines großen Namens lockt, der Flamme ähnlich, die einen Schwarm von Inſekten in ihren Lichtkreis zieht, eine Schar meiſt ſehr leichtbeſchwingter und überdies recht aufdringlich ſummender Wortweſen an, die ſich nicht ſelten zu derart dichtgeballten Klumpen zuſammenfinden, daß der Kern des Lichtes, das ſie umſchwirren, von ihnen nahezu verdeckt und verdunkelt wird. In der Naturgeſchichte wird man freilich vergeblich nach dem Namen dieſer ſonderbaren Geſchöpfe forſchen, allein die Kunſtgeſchichte weiß ihn wohl zu nennen: es ſind die Schlagworte. Anſtelle der Flügel ſind dieſen Zwittergebilden Papieretiketten gewachſen, die ſich im Bedarfsfalle dem von ihnen zum Sitz erkorenen Gegenſtand mühelos aufkleben laſſen, ihr Körper trägt den Ringpanzer hartnäckiger Vorurteile und ihre primitiven Inſtinkte erfreuen ſich im allgemeinen eines nur ſehr ſchwach ausgeprägten Witterungsvermögens, das ſie in der Regel auf die großen Heerſtraßen des Herkömmlichen und Durchſchnittlichen leitet.

Dieſe bedenklichen Kunſtparaſiten bilden nun freilich den Troſt und die Wonne ſämtlicher Muſikhalbgebildeter, die ſich dank ihrer bereiten Beihilfe in der willkommenen Lage ſehen, ſobald auf Muſik die Rede kommt, ebenfalls ihre Geſprächsbeiſteuer erlegen und ein „fachmänniſches" Urteil bekunden zu können. So herzhaft auch jedem, den es zum Weſen der Dinge und zum Kerne einer Perſönlichkeit zu dringen verlangt, dieſe leidigen Schmarotzer mit ihrem vorlaut ſeichten Getue zuwider ſind, vorläufig mehrt und nährt ſie noch die Bequemlichkeit der Oberflächlichen und Denkfaulen. Dem gedankenloſen, zur Nachleier reizenden Schlagwort entſchloſſene Fehde anſagen, heißt deshalb wohlangewandte künſtleriſche Schädlingsbekämpfung treiben. Dient man damit doch einem erſtrebenswert hohen Kulturziele, nämlich dahin zu wirken, daß ſtatt der vielen ſchwanken Worte ſich allmählich wieder feſte Begriffe einſtellen.

Elly Ney, ein weſentliches Kettenglied im Ringe unſerer großen zeitgenöſſiſchen Klavierkünſtler, bedeutet heute für jeden, der nur einmal vom Zwange ihrer überragenden Perſönlichkeit und des ihr gepaarten außergewöhnlichen Geſtaltertums ergriffen worden iſt, ſolch einen feſten Begriff. Indes, auch ihr iſt es nicht erſpart geblieben, ſo leidenſchaftlich ſich ihr künſtleriſches Temperament gegen jegliche Art von Einſchachtelung zur Wehr geſetzt haben mag, ſich auf die Maße der beliebten Schlagwortcharakteriſtiken eichen laſſen zu müſſen. Durchblättert man etwa die kritiſchen Anmerkungen und Anerkennungen, die in zahlreichen Zeitungen und Zeitſchriften an ihre Kunſt geknüpft worden ſind, ſo läßt ſich eine wahre Muſterſammlung ſtets wiederkehrender Schlagworte zuſammenſtellen, angefangen von der „Poe-

sie" ihres Spiels bis zur „Männlichkeit" ihres Vortrags, zwei Bezeichnungen, die im allgemeinen Urteil sich am engsten mit dem Namen Elly Neys verfilzt haben. Enthalten diese auch einen berechtigten Wahrheits- und Wirklichkeitskern, ein erschöpfendes Bild dieser vielseitigen und überraschenden Künstlerpersönlichkeit bieten sie kaum. Denn derartige Pauschalurteile streifen ja nur die Oberfläche; das Innerste wird von ihnen nicht erlotet. Eine Natur vom Reichtum Elly Neys läßt sich damit nicht ausdeuten.

Indes, auch ich maße mir keineswegs an, im Rahmen einer kurzen Betrachtung solchen Reichtum erschöpfen zu können. Und wenn ich zunächst über das ungemeine technische Vermögen der Künstlerin, dem sich jeder Hörer in Bewunderung, jeder Kollege in neidloser Anerkennung neigt, mit verhältnismäßig wenigen Worten hinweggehe, so geschieht dies durchaus nicht in der Absicht, hier etwas nicht sehen oder gar verkleinern zu wollen. Gewiß wäre das Kapitel Elly Ney als Technikerin allein schon einer ganzen Abhandlung wert. Allein wie diese Meisterpianistin ihre Technik lediglich als unerläßliche Voraussetzung betrachtet, um nach Bewältigung sämtlicher virtuoser Probleme sich frei und ungehemmt in der höheren Sphäre des Ausdruckwillens entfalten zu können, so wird auch derjenige, den es von den tiefsten Eindrücken und letzten Möglichkeiten dieser Kunst zu künden drängt, möglichst rasch zur Gestalterin und Ausdruckskünstlerin Elly Ney zu gelangen trachten. Die technische Vollkommenheit, an der selbst böser Wille keine schwache Stelle zu entdecken vermöchte, teilt diese Pianistin, wenn auch mit nur wenigen, so doch mit einigen Großen ihres Fachs; in dem, was höchstes Ziel und Endsinn aller Technik, in der durch sie erreichten Freiheit des Ausdruckwillens, steht Elly Ney auf unentreißbarem Persönlichkeitsgrund und ohne vergleichsbequeme Nachbarschaft da!

Und da ich unter allen Umständen auf die Einlegung und Ankurbelung der obligaten Schlagwortwalze verzichten möchte, wird wohl am unmittelbarsten vom Wesen dieser außerordentlichen Meisterspielerin zu zeugen sein, wenn ich kurz darzutun versuche, was alles und wie viel ich den Eindrücken zu danken habe, die Elly Neys Spiel in mir erweckt hat. Dazu zählen nicht allein jene Erschütterungen, Erhebungen, Beglückungen und Verzauberungen, in deren Brandungen hohe Kunst unser Gefühl reißt; Elly Ney ist zudem eine jener wenigen Persönlichkeiten gewesen, die mein Denken zu neuen Entdeckungen und wertvollen Erkenntnissen geführt haben. Daß ich ihre künstlerische Bekanntschaft bereits frühe gesucht habe, dies nun allerdings habe ich in der Tat den vielgeschmähten Schlagworten zu danken, und zwar war es jenes von der „männlichen Kraft" ihres Spiels, das mich als jungen Menschen zum ersten Besuch eines Elly Ney-Abends veranlaßte, auf daß ich dieses mir hochgepriesene Wunder hörend erleben möchte. Etwas Wunderbares, völlig Unerwartetes geschah mir damals denn auch wirklich, obwohl ich mir dessen erst im Verlauf weiterer Konzerte völlig bewußt wurde. Denn durch Elly Ney lernte ich erkennen, daß ich mir bis dahin einen sehr einschichtigen und reichlich primitiven Begriff von dem gebildet hatte, was „Kraft" hieß. Denn Kraft — das dämmerte mir an jenem Abend zunächst erst ahnungsweise, später aber zu völliger Klarheit auf — äußerte sich nicht nur in donnernden Akkordfolgen und leidenschaftlich dahinstürmenden Passagen, Kraft vermochte nicht minder dem Innigkeitsodem eines Adagios, der neckenden Anmut eines Scherzos zu enthauchen. Und selbst wenn Elly Ney die Trillerkette im langsamen Satz von Beethovens Es-dur Konzert faltergleich zum Hauptthema emporflügeln ließ, wie wenn ein Schmetterling die zuhöchst am Strauche leuchtende Rose sucht, so eignete dieser scheinbar spielerischen Grazie noch etwas von der Grundeigenschaft dieses kraftvollen Künstlercharakters, von dem sich leicht begriff, daß ihm Beethoven über alles ging. Denn nicht nur geographisch oder rassenmäßig gesehen entstammten der Bonner Beethoven und die Düsseldorferin Elly Ney demselben Bezirk; sie waren zudem beide beheimatet in naheliegenden Landschaften des Seelischen.

Denn Kraft bedeutet für Elly Ney nichts Äußeres oder gar Äußerliches, das sich durch Fortissimotrümpfe erhärten oder mit dickaufgetragenen Massigkeiten einhämmern läßt, Kraft ist vielmehr eine innere Haltung von denkbar größter Spannweite. Ihr Strom hat alles, was es musikalisch zu äußern gibt, zu durchbluten, und dank dieser Fähigkeit bewundert der

Hörer im Spiel dieſer Künſtlerin neben den packenden Ausbrüchen des Titaniſchen, dicht beim Aufblitz dämoniſcher Mächte jene berückende Pracht elegiſcher Sätze, die jedes wehleidigen und weltſchmerzleriſchen Untertons entbehren, jene erhabene Majeſtät der Trauer, die zu marmorn iſt, als daß ſie in weichliche Tränen zerſchmölze. Elly Ney offenbart uns im Beweis ihres Spiels, wie man zart ſein kann, ohne zu verzärteln, und daß es in der Kunſt ſelbſt eine Süße gibt, die freilich nichts weiß noch wiſſen will von Süßlichkeit. Hiermit wird in ſolcher Klavierkunſt ein Abbild der Natur geſchaffen, deren Kraft ſich ja auch keineswegs einſeitig im Toben aufgewühlter Elemente, im Beuteſprung des zum Prankenſchlag ausholenden Löwen, ſondern nicht minder im ſommerlich ſtillen Reifen der Getreidefelder, im anmutigen Spiel der Libelle über dem ſonneflimmernden Weiher offenbart. Überall da, wo wahre Kraft im Weſen einer Schöpfung wohnt, iſt es Elly Ney gegeben, ſie fühlbar zu machen. Zeigt ſie doch in ihrem Schumannſpiel, wie Schwärmerei hier aus einer großen Spannkraft der Seele, einem unerhört kühnen Phantaſieflug bricht, und ihre Chopindeutung läßt vielleicht den leicht morbiden Duft vermiſſen, der zuweilen dem Werke des frühem Tod Geweihten entſteigt, dafür packt uns aber mit Allgewalt jener Muſikdämon, der im Innerſten dieſer genialen Künſtlerſeele hauſte und wirkte.

In noch einem weſentlichen Punkte hat Elly Ney nicht nur mein, ſondern wohl vieler muſikaliſches Weltbild bedeutſam erweitert und bereichert, indem ſie den Zugang erſchloß zu einem bis dahin nur ſchwer zu erobernden Bezirk des muſikaliſchen Schaffens, nämlich zum Klavierkomponiſten Brahms. Die Mehrzahl unſerer Pianiſten mied dieſen eigenwilligen Meiſter Johannes, der, wenn man ſich ihm verſchrieb auf der kategoriſchen Forderung eines „alles oder nichts!" beharrte. Sein Perſönlichkeitsſtil erheiſchte, daß man ihn erkämpfte mit allen Härten und Kanten, die dazu gehörten. Der ausſchießlich aufs Virtuoſe gerichtete Spieler konnte deshalb leicht der Anſicht werden, daß dabei verhältnismäßig wenig zu gewinnen ſei, was die Mühe lohne. Denn „Brahms' Klavierſatz kennt keine Zugeſtändniſſe an den Geſchmack der großen Menge, an virtuoſe Sonderwünſche der ‚Dankbarkeit', an ſinnlichen Wohlklang um des Wohlklangs und nicht um des Ausdrucks einer geiſtigen Idee willen", meint ein Kenner wie Walter Niemann. „Nirgends kann ſich die Bravour um ihrer ſelbſt willen breit machen." Hat demnach der auf Brillanz bedachte Artiſt hier ſein Recht verloren, ſo bietet Brahms dafür jenen zu zähem Ringen ſtählenden Stoff, an dem ſich ein Künſtlercharakter formen kann. Nicht zuletzt im Ringen um dieſen Komponiſten, der heiß umworben und noch tiefer ergründet ſein will, ſoll er endlich die ihm gezollte Jüngerſchaft ſegnen, iſt Elly Ney zu jener überragenden Höhe eines Geſtaltertums emporgewachſen, die man heute als einen Gipfel deutſcher Klavierkunſt überhaupt empfindet.

Läßt man die großen Namen, an denen ſich der muſikaliſche Geſtaltungsdrang dieſer Pianiſtin entzündet, noch einmal vorüberziehen, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms und Chopin, ſo beſtätigt ſich jener höchſte Ruhm, den man dem nachſchaffenden Künſtler zollen kann, nämlich daß er es vorgezogen habe, Göttern zu dienen ſtatt Götzen zu huldigen. In ihrer geſunden Witterung für alles wahrhaft Große, Edle und Gehaltvolle iſt Elly Ney vor keiner anderen Gefahr gefeiter geblieben als vor dem Tanz um den Modegötzen. Aber auch die Verführung zur virtuoſen Selbſtgefälligkeit ſollte niemals Macht über ſie erlangen. Denn dieſe Künſtlernatur hat in den Werken der Genien, die ſie deutete, niemals ſich ſelbſt oder eine berauſchende Steigerung der eigenen Perſon geſucht, ſondern einzig nur danach getrachtet, Gefäß des erhabenen Geiſtes zu werden, der ſich im muſikaliſchen Kunſtwerk verkündete. Der Virtuos ſtrebt zu herrſchen und dünkt ſich dabei ſelber genug; den Künſtler hingegen verlangt es zu dienen und er iſt ſich niemals ſelber genug. Und nur dadurch wird der Nachſchaffende jene Ätherluft mitatmen können, die den Schöpfer umwitterte, wenn er in ſtolzer Demut eingedenk bleibt, daß kein Deuter größer ſein kann als das groß Erſchaffene und daß keine Glut der Nachempfindung heißer lodern kann als jene, aus deren Flammenzwang ein Meiſterwerk geboren und geſtaltet wurde. Allein ſchon dieſes Geiſtes einen Hauch zu verſpüren und ſich ihm in den höchſten Augenblicken des Geſtaltens vereint zu fühlen, gelingt nur der von reinſtem Wollen, von nie raſtender Arbeitskraft durchpulſten Künſtlerſeele, iſt

eine Gnade, die ſich auf die Stirnen weniger Auserwählter ſenkt. In ſolchem Dienenwollen und Dienenmüſſen liegen die tiefſten Gründe für jenen Muſikfanatismus, den man mit Recht als einen der hervorſtechendſten und unwiderſtehlichſten Charakterzüge des Ney'ſchen Künſtlertums erfühlt hat. Eng hat dieſe Künſtlerin den Kreis ihrer Muſikübung, auch was ihr Publikum anlangt, nie gezogen. Eine naiv hingegebene, von keinerlei Vorurteil verbildete Zuhörerſchaft, die Muſik und nichts als ſolche hören wollte, bedeutete ihr ſtets mehr als eine Schar von ſnobiſtiſchen Kennern und äſthetiſchen Genießern, die auf die Reizkoſt irgend eines „Details" eingeſtellt waren. An die unbefangen erſchloſſene Empfänglichkeit, an die Schönheitsſehnſucht und den Erlöſungsdrang aller Menſchen wandte ſich Elly Ney, wenn ſie in ihren volkstümlichen Konzerten für „alle" ſpielte. Und damit die Begeiſterung nicht ausſtürbe für den unermeßlichen Reichtum unſerer nationalen Muſik, hat ſie für die Jugend geſpielt, in ihr das heilige Feuer zu entzünden. Vor den Arbeitsloſen hat ſie geſpielt, weil ſie die aufrichtende Macht der Muſik genützt wiſſen wollte, wo ſie am meiſten nottat. Nicht um die eigene Perſon geht es ihr, einzig um die Kunſt, die ſie als einen höchſten Wertteil des Daſeins erlebt hat und erleben läßt. Der kultiſche Urgedanke durchglüht den heiligen Ernſt dieſer Kunſtübung, die ſich des Verpflichtenden ſolcher Berufung wohl bewußt iſt. Aus dem Gedanken dieſes Dienens heraus hat Elly Ney in den letzten Jahren auch die ein ſelbſtloſes Aufgehen erheiſchenden Aufgaben der Kammermuſik in der von ihr begründeten Triovereinigung geſucht, die bereits ein kaum mehr wegzudenkender Kunſtfaktor im deutſchen Muſikleben geworden iſt. Wer über den grundlegenden Unterſchied zwiſchen einem virtuoſen Herrſchen- oder beſſer Vorherrſchenwollen und unaufdringlich echten Führerwillen beim Kammermuſikſpiel klar werden will, der gehe beim Elly Ney-Trio in die Schule!

Elly Neys Kunſt iſt ſtark, lebensbejahend, Ausfluß einer inneren Kraft und Spiegel eines reinen, edlen Herzens. Selbſt wenn ſie die Farben elegiſcher und ſchwermütiger Stimmungen miſcht, geſchieht das nie in der Art, daß ein einförmiges, niederdrückendes Grau herauskommt. Viel mehr ahnt man in ihrem Spiel die tauſend herrlichen Möglichkeiten des Daſeins, gewiß, eine Welt muß ſchön, groß und troſtreich ſein, auf der ſich ſo aus voller Seele und mit ſo ſtarken Sinnen muſizieren läßt!

Edwin Fiſcher.

Ein deutſcher Klaviermeiſter.

Von Carl Adolf Martienſſen, Leipzig.

Verehrter Herr Boſſe!

Mit kürzeſter Friſtſetzung fragten Sie vor einigen Tagen bei mir an, ob ich Ihnen einige Zeilen über Edwin Fiſcher für das Klavierheft Ihrer Zeitſchrift ſchreiben möchte. Ich antwortete mit freudiger Zuſtimmung meines Herzens, klagte aber zugleich über die Langſamkeit meiner Finger auf dem Schreibtiſch, vor dem ſie, des blühenden Lebens der Taſten gewohnt, eine Furcht hätten wie die Beichtkinder Abraham a Santa Claras vor dem hölliſchen Feuer. Meiſter Fiſcher ahnte wohl meine Not. Er ſandte mir folgende biographiſche Skizze, die er offenbar ſchnell hinſchrieb, nicht in der Abſicht, daß ſie gedruckt werde, ſondern nur als Anhalt für mich. Er möge mir nicht böſe ſein, wenn ich ſie wie ein gelungenes Augenblicksbild ob ihrer friſchen Natürlichkeit und Laune hier Ihren Leſern unverkürzt wiedergebe:

„Geboren am 6. X. 1886 in Baſel, ſtamme ich väterlicherſeits aus Deutſchböhmen. Meines Vaters Vorfahren waren ſeit Generationen Inſtrumentenbauer; ſchon als Vierzehnjähriger mußte mein Vater ſämtliche Inſtrumente, die dort gebaut wurden, ſelber ſpielen. Er war in der Hauptſache Oboiſt, ſpäter Bratſchiſt, ſchrieb ſich die Beethovenſchen Streichquartette ſelber ab und lebte ſein ganzes Leben in Baſel. Ich verlor ihn ſehr früh, und meine Mutter hatte die ſchwere Aufgabe, mit beſcheidenſten Mitteln das Kind zu erziehen. Sie ſtammt aus einer ſehr muſikfreudigen Schweizer Familie, in der jeder neben ſeiner Hauptbeſchäftigung morgens, vor der Tagesarbeit ſich auf irgend einem Inſtrument übte. Ich wurde von ihr früh, mit vier

Jahren, ans Klavier gesetzt, und da ich damals wirklich begabt war, lag der Gedanke an eine frühe Virtuosenlaufbahn nahe. Meine Mutter entschied sich aber für eine längere, allseitige Bildung. Ich besuchte bis zum achtzehnten Lebensjahre Gymnasium und Musikschule meiner Vaterstadt. Meine Lehrer waren dort im Geigenspiel Ferdinand Küchler und im Klavierspiel Hans Huber. Meinen früheren Lehrern machte ich Mühe. Ich hatte zwölf Klavierlehrer. Da aber das Musikalische immer im Vordergrund stand und ich wenig Zeit zum Üben zur Verfügung hatte, wurde die Technik vernachlässigt. Das ging mir mein Leben lang nach. In Berlin, wohin ich mit meiner Mutter 1904 übersiedelte, staunte ich über das Können meiner Kollegen. Hier war es Martin Krause, der mich in die Geheimnisse der Lisztschen Schule einführte. Ich konnte Meister Wüllner begleiten und lernte von ihm die deutsche Liedliteratur kennen und manche Kunst des Vortrages. Die nachhaltigste Wirkung übte aber Eugen d'Alberts magische Persönlichkeit und Kunst auf mich aus. Ich spielte unter seiner Leitung sein Klavierkonzert in h-moll. Trotz solcher hohen Förderung — auch Busoni, Ansorge gehörten dazu — dauerte es noch zwölf Jahre, bis ich eigentlich in die große Öffentlichkeit kam, unter Nikisch, Weingartner, Muck u. a. spielte. In Basel gab es seit langen Zeiten ein kleines Orchester aus Liebhabern, älteren Herren, die ausgezeichnet in ihren Häusern musizierten. Dort wurde ich schon als Vierzehnjähriger an das Klavier zum Generalbaßspielen gesetzt und lernte so Bach, dall' Abaco, Vivaldi und die alten Italiener kennen. Diese Art zu musizieren machte einen so tiefen Eindruck auf mich, daß ich sie stets weiterpflegte; diesem Anfang verdanke ich mein jetziges Kammerorchester, das mir eine wirkliche Aufgabe zu erfüllen scheint: Altes Musikgut im engeren Kreise lebendig zu erhalten."

Soweit Meister Fischer selber. Ich ergänze die Angaben noch durch die Daten, daß er 1926 Dirigent des Lübecker Musikvereins, 1928 des Münchener Bachvereins wurde. 1928 auch ernannte ihn die Universität Köln zum Dr. h. c. 1931 wurde er als Professor an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin berufen.

Es sollte das Gesetz jeden Lebens, das sich vor anderen auszeichnet, sein, daß es ein Vorbild sei.

Die Grundlage für das Vorbildhafte des Werdeganges Edwin Fischers legte die Vorsorge der Mutter, die nicht schnell gereifte Lorbeeren für ihren Sohn will; ihr erscheint die Fülle des Lernens unbedingt wichtig als Vorbedingung der Fülle des Lebens, des Wirkens und des Könnens. Diese Einstellung der Mutter geht zwangsläufig auf den Sohn über. Soweit wir seine Laufbahn verfolgen können, steht ihm immer die Freude am Musizieren, die Freude daran, ein reiches und allseitiges musikalisches Leben zu führen, an erster Stelle. Aus diesem freudig und tief sich versenkenden Leben in und mit der Fülle der deutschen Meisterwerke und ihrer Gesetze bildete sich das Gesetz seines künstlerischen Lebens, das er mir in diese Worte zusammenfaßte: „Wahrheit und Leben soll in der Musik sein — helfen und stärken soll die Kunst". Das hohe Verantwortungsgefühl für die Sendung des Künstlers: das ist das Vorbild, das Edwin Fischer, der deutsche Mensch gibt.

Niemals kommt es ihm in den Sinn, das Streben nach dem Virtuosenkönnen an sich als Ziel sich zu setzen. Sein pianistisches Können ist ein gewaltiges und allumfassendes. Aber es ist nicht Virtuosität im landläufigen Sinne, trotzdem es auch in dieser Hinsicht weit, weit größer ist, als das Publikum es ahnt, als der Durchschnittskritiker es merkt. Denn er prunkt nie mit seinem Können. Es ist Virtuosität im deutschen Sinne. Das heißt: sein Können ist ihm „unter den Händen" erwachsen aus dem lebendigen Ausdruckswollen seiner Seele. Niemals ist einem deutschen Künstler sein Können anders erwachsen. Niemals sollte es ihm anders erwachsen. Das ist das Vorbild, das Edwin Fischer, der deutsche Künstler gibt.

Dieses Deutschtum seiner Kunst aber machte es ihm auch so schwer, an die Stelle zu kommen, die von allem Anfang an ihm vorbestimmt war. Denn in der nun hoffentlich endgültig hinter uns liegenden Periode unseres Volkes, in der das deutsche Volk sich selber untreu geworden war, hatte die kunsttragende Menge es ganz verlernt, auf die Werte einer artverwurzelten Kunst zu lauschen, und die meist in artfremden Händen liegende Kritik sah es, wahrscheinlich bewußt, als ihre Aufgabe an, das gesunde volksverbundene Ur-Empfinden irrezuleiten,

das Ideal einer übernationalen Kunſt auch in der nachſchaffenden Kunſt mit aller Verführungsgeſchicklichkeit intellektuell hochgezüchteten journaliſtiſchen Könnens zu verbreiten.

Die Artfremden hatten zwei herrliche Formeln gefunden, mit denen ſie ihre angeblich gottgewollte Herrſchaft wie über allen anderen Völkern ſo auch über dem deutſchen, wie auf allen Gebieten des Lebens ſo auch auf dem Gebiete der Kunſt aufrichten und rechtfertigen konnten: „Neue Sachlichkeit" hieß die eine; und für das Nachſchaffen die andere: „Werktreue".

Sind das nun zwei verkehrte Forderungen? Nein, ſie ſind richtige und ewig gültige für jeden deutſchen Künſtler. Jeder deutſche Künſtler hat ſie als ſelbſtverſtändlich in ſeinem Blut, ſo ſelbſtverſtändlich, daß er — niemals davon ſpricht. Er hat ſie in ſeiner Bruſt, ſo wie jeder lebende Menſch als ganz ſelbſtverſtändlich ſein Herz in ſeiner Bruſt hat. Beide Forderungen werden erſt verkehrt, ſie werden meiſt völlig abwegig dann, wenn man andauernd von ihnen ſpricht. Auch einen ganz geſunden Menſchen kann man herzkrank machen, wenn man ihm andauernd von ſeinem Herzen vorerzählt. So ging es dem deutſchen Volke vor ſeiner nationalen Erhebung.

Ein herrlicher Schutzmantel, dieſe Werktreue, für jede Wiedergabe aus konventionellem, allgemein-üblichem virtuoſen Können; ein herrlicher Schutzmantel auch für die Unvermögenheit des Artfremden, das Lebenszentrum eines deutſchen Werkes zu erfühlen und aus ihm das Werk zu geſtalten. Ich hatte einmal Gelegenheit, kurz hintereinander dasſelbe Werk Beethovens von einem artfremden Klaviermeiſter, der im deutſchen Muſikleben an erſter Stelle ſtand, vor deſſem fanatiſchen Ringen um die Erkenntnis deutſcher Kunſt man immerhin Hochachtung haben mußte, und darauf von Edwin Fiſcher zu hören.

Wie anders wirkte ſich hier die Werktreue aus, die einerſeits bewußt aus hochgezüchtetem Intellekt in das Werk hineingetragen war, die auf der anderen Seite einfach aus dem Zwang des hingegebenen Herzens erwuchs. Bis in jede Periode, bis in jeden Takt, bis in jede Note war der Unterſchied ein völlig artanderer. Um es kurz zu charakteriſieren:

Zunächſt der Artfremde: Völlig untadelhaft ſtanden die Hauptthemen des erſten Satzes bei ihm da, keine ſchärfſte Kritik hätte auch nur einen einzigen Flecken in ihrer Wiedergabe entdecken können; doch kalt ſtanden ſie da, Statuen, aus Marmor gemeißelt immerhin das erſte Thema, aus zerfließendem Wachs aber das zweite. Wie kam dann aber der rauſchende Beifall des Publikums am Schluſſe der Wiedergabe zuſtande? Hier offenbarten ſich des Teufels Fallſtricke: die Nebenpartien, diejenigen, in denen Beethoven, wie auf ſeinen Spaziergängen, durch lebhafte Bewegung ſich vorbereitet auf die unerhörte Konzentration ſeiner Hauptgedanken, ſie wurden mit einer derart verblüffenden Virtuoſität vorgetragen, daß der Beifall des armen Zirkuspublikums äußerlich verſtändlich wurde. — Im zweiten Satz: Klänge aus dem Jenſeits menſchlichen Fühlens hatte Beethoven erlauſcht und feſtgehalten, — üppige, berückende Klänge des Diesſeits wurden daraus. Sollte das Publikum nicht entzückt ſein? Bodenſtändig und etwas derb ſtampft der Rhythmus des Scherzos; was wurde daraus? Ein delikater rhythmiſcher Leckerbiſſen für das Großſtadtpublikum. Und alles Sinnige, Innige eines naturverbundenen, einfältig-frommen Herzens im Rondo des letzten Satzes: es wurde heiteres und zweifellos unterhaltendes Salongeplauder, mit viel Eitelkeit und ſiegesgewiſſen „Effekten" vorgetragen.

Werktreue? Jawohl, — von der erſten bis zur letzten Note! Aber welche Werktreue! Es würde Zeit, daß dieſes ſehr gefährliche Wort, mit dem man ſchließlich auch jede tödlich langweilige wie virtuos überzuckerte Darſtellung äußerlich rechtfertigen kann, abgelöſt würde durch das Wort „Lebenstreue": nur dieſes könnte die Sehnſucht wecken nach jenem Ziel, das einzig dem deutſchen Künſtler als erſtrebenswert erſcheint, — und ſei es ganz auch nie zu erreichen —: Die Werke der Großen zu geſtalten aus jenen glühenden Kräften des Lebens, aus denen ſie erwuchſen, aus jenen Ballungen und Spannungen der Seele, die ihnen ihre Form boſſelten.

Es iſt der Segen des deutſchen Künſtlers, daß ihm die Kunſt bloß um der Kunſt willen, das l'art pour l'art, ſtets im Tiefſten ſeiner Seele unverſtändlich bleiben wird. Ihm hat die

Kunst nur einen Sinn als Ausdruck aller Geheimnisse des Daseins, aller verborgenen Zusammenhänge, aller Zusammenklänge der Menschenherzen, aller Strebungen der Menschen zueinander und zur Gottheit. Er kann nur wirken in dem Gefühl, daß er es ist, der begnadet ist, diese Geheimnisse zu erlauschen, zu fühlen, zu erleben; und weiter das Größte und Köstliche: begnadet, den Menschen von diesen Geheimnissen zu künden und ihre Seelen dafür zu öffnen.

Unter diesem Zeichen stand die Wiedergabe des Werkes Beethovens, der Welt Beethovens einige Tage darauf durch Fischer: hier war das erste Thema die machtvolle Gebärde des faustisch wollenden lebendigen Menschen; hier war das zweite Thema die unendlich zärtliche Gebärde scheuer und doch sich verzehrender Liebe; hier klangen im zweiten Satz entsinnlichte und fast asketische Klänge auf, die aus dem Geiste Beethovens als die Obertöne Gottes erst allen Sinnlichkeiten der Welt ihren Sinn geben; hier war auch das Blutvoll-Bäuerliche des Scherzos; und es war der Auftakt zum Rondo, das nach der Wanderung des ganzen Werkes sonnenhaft und erfüllt die Schönheiten der liebeatmenden Gottesnatur sang.

Virtuosität? Wer recht zuhörte, mit der Seele zuhörte, der hatte sie gar nicht gemerkt. Das ist und sollte sein stets der höchste Ruhm des echten Virtuosen: wenigstens im deutschen Kulturgebiet. Es ist eine Virtuosität, für deren Erlangung Beethoven einmal eine Klavierschule schreiben wollte: sie sollte zur Grundlage haben die höchste Reizsamkeit des Fingerpolsters: die höchste Reizsamkeit des Endgliedes des klavieristischen Handwerkzeuges als genaue Entsprechung zu der treibenden Kraft deutscher klavieristischer Kunst, der höchsten Reizsamkeit der nach ihrem Ausdruck ringenden künstlerischen Seele.

Aus dieser Reizsamkeit erwuchs Fischer seine unerhörte Virtuosität für die Gestaltung der Welt Beethovens. Er weiß darum, wie ihm dieses Können wurde, nicht mit dem Wissen des Intellekts, sondern mit dem Wissen des intuitiv begnadeten Menschen. Hören wir ihn in einem Aufsatz über „Beethovens Klavierwerke“ selber sprechen:

„Ich spreche vielleicht vermessen, aber ich habe folgenden Eindruck: wir sind zu fein geworden, zu gebildet.“

„Wir wissen von Beethoven so viel, aber die Vulkane, die gebärend in ihm kreißten, die Sonnen, die ihm leuchteten, die Schreie, die ihm das Herz zerrissen, — sie leuchten uns nicht. Und hier liegen die Quellen der Zukunft —: vergeßt Klavier, Stil, Erziehung, Wissen, und erlebt Beethoven, orgelt, geigt, pfeift, paukt, singt wieder auf dem Klavier, holt die ganze Welt wieder aus dem Schattenreich der Notenzeichen ins lebendige Licht herauf.“

„Dann werdet Ihr wieder Freude an diesem herrlichen Klavier haben, das heute alle Farben des Orchesters hat und morgen Töne von sich gibt, die aus anderen Welten stammen.“

„Die beste Art für Beethoven heute zu wirken ist die, zu versuchen, durch intensives Studium seiner Werke sich seiner idealen, göttlichen Denkweise, seinem erhabenen Geiste zu nähern, und nachher bei der Reproduktion durch treueste Hingabe einen Hauch dieses Geistes lebendig werden zu lassen.“

Das ist deutsche Lebenstreue bei dem Nachschaffen der Meisterwerke.

Es ist für Edwin Fischer selbstverständlich, daß alle Meisterwerke nur dann einen Sinn für uns haben können, wenn ihre Lebenskräfte zeugend in unser Leben eingehen können, daß der Sinn allen Nach-Schaffens nur in solcher lebendigen Tat liegen kann. So kann und darf er als deutscher Klaviermeister das Wort aussprechen, daß, wenn man aus der Klavierliteratur die Werke Bachs und Beethovens herausnähme, nur wenig übrig bliebe. Denn bleibt die allumspannende Weite des Welt- und Lebensgefühles dieser beiden Großen nicht das, sicher gottgewollte, Maß, an dem wir unser Leben, Wollen, Fühlen und Denken messen sollten, um so unserem Leben Inhalt, Richtung und Ziel zu geben?

So geht Edwin Fischer auch an Bach mit der ganzen deutschen Lebenserfülltheit seines künstlerischen Temperamentes heran. Auch für das Nachschaffen der Werke Bachs fordert er als Grundbedingung, einen Ausdruck Goethes gebrauchend, man müsse sich von „ihm begeisten“ lassen. Er sagt (Vorrede zur vorbereiteten Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers): „Die Auf-

gabe des Vortragenden ist es, in diesem schöpferischen Sinne das wahre Wesen des Stückes zu erraten, zu begreifen und lebendig darzustellen; eine Beschäftigung, die bei der Erhabenheit des Stoffes, der Größe des Bachschen Geistes die Seele bildet und veredelt, die mit der Zeit uns eine Weltanschauung vermittelt und zu jenem inneren Frieden führt, der zu den höchsten Gütern des Erdendaseins gehört."

Auch in der Bach-Darstellung Fischers höre ich „die Quellen der Zukunft" rauschen. Ich glaube, daß wir nunmehr hundert Jahre nach dem Wieder-Auferstehen der Bach'schen Welt erst an dem Anfang ihres Wieder-Erlebens stehen. Zweifellos ist diese Welt in den Zeiten der Romantik verkleinlicht und verbürgerlicht worden. Ebenso zweifellos aber ist in der unmittelbar hinter uns liegenden Periode die äußere Erscheinung dieses Lebenswerkes, ihre wunderreiche Konstruktivität, maßlos übertrieben in den Vordergrund gestellt worden. Man vergaß, daß diese Konstruktivität nur der naturnotwendige Ausdruck eines allseitig bedingten und verankerten Lebensgefühles war. Vor allem dieses aber dem Hörer zu vermitteln, das kann der letzte Sinn und die Aufgabe einer Bach-Darstellung sein, die dem durch neue Sachlichkeit, rein äußerliche Werktreue und Konstruktivismus künstlich verdürrten Boden der deutschen musikalischen Kultur wieder neue lebenerweckende Kräfte zuführt. Die romantische Darstellung Bach's war die These; der Konstruktivismus die Anti-These; die Synthese wird eine Darstellung auf der höheren Stufe sein, die Lebensgefühl und ihre äußere Erscheinungsform als selbstverständlich zusammenfaßt.

Edwin Fischers Darstellung Bach's hat auf der einen Seite die glutvolle Hingabe an die geistige Welt Bach's und das berauschende Nacherleben seiner allumfassenden Empfindungswelt; auf der anderen Seite singt der große Musiker Fischer uns alle Wunder des größten Melodikers und Rhythmikers der Tonkunst in Seele und Blut und legt als eine Selbstverständlichkeit den Aufbau im Großen und Kleinen klar: in dieser Synthese liegt die Bedeutung jeden Abends, an dem Edwin Fischer uns Bach schenkt, sei es, daß er Solo spielt, sei es, daß er an drei Abenden uns mit seinem Kammerorchester alle Klavierkonzerte Bach's spielt; diese Synthese scheint mir ganz klar den Weg zu weisen, den wir gehen müssen.

Edwin Fischers schöne Ausgabe der Klavierwerke Bach's, die er uns in der Tonmeister-Ausgabe beschert, wird dazu in ihrem klaren und unverfälschten Notentext, in ihren sparsamen, fast scheuen Fußanmerkungen, die doch häufig in intuitiver Einfachheit schlagartig das ganze Werk und eine ganze Welt erhellen, wesentlich mithelfen.

Und wenn Edwin Fischer am modernen Flügel sitzt, dann wird der ganze Fragenkomplex, ob der moderne Flügel oder das Cembalo oder das Clavichord die geeigneten Instrumente zur Wiedergabe der Welt Bach's seien, eine Doktorfrage von völlig nebensächlicher Bedeutung.

Es konnte mir hier in dem mir gesteckten Rahmen nur darauf ankommen, den Mittelpunkt des Wirkens und Schaffens Edwin Fischers aufzuzeigen, von dem aus es seine Kraft empfängt, von dem aus es seine Kraft ausstrahlt: Beethoven und Bach. Es ist bei der Lebenserfülltheit seiner Kunst selbstverständlich, daß er immer auf dem Posten ist, zeitverbundene Werke zu erspähen, die ihm als aus innerer Notwendigkeit geboren erscheinen. Er ist einer der Ersten, der, schon 1906, Debussy in Deutschland spielte; Regers Bachvariationen und sein Klavierkonzert, Karl Marx, Mussorgski, Stravinskys „neuklassische" Sonate spielte er gleich nach ihrem Erscheinen. Auf der anderen Seite: welche Köstlichkeiten er aus der alten Zeit als uns zeitverbunden entdeckt, das weiß als beglückende Erinnerung jeder Besucher seiner unvergeßlichen Abende mit seinem Kammerorchester. Hier auch erblühen seine mozartischen Mozart-Konzerte.

Soll ich noch vom Menschen Edwin Fischer reden? Ich kann mir vorstellen, wie lebhaft er dagegen protestieren wird. So zutiefst ist er davon überzeugt, daß es völlig selbstverständlich sei für den, der begnadet ist, Künstler sein zu dürfen, auch sein ganzes privates Leben unter das Gesetz der Kunst zu stellen. Dennoch will ich an zwei sehr arbeitsreiche und doch köstliche Tage denken, die ich in diesem Sommer mit ihm verleben durfte. Uns war von der Reichsmusikkammer die Aufgabe gestellt, in der Hochschule zu Berlin durch die Prüfungen „Vorwärts durch Leistung" aus dem in allen Gauen Deutschlands bereits „vorgesiebten Material" diejenigen unter dem deutschen pianistischen Nachwuchs auszuwählen, die einer besonderen För-

Phot. Hilde Brinckmann-Schröder, Braunschweig

Edwin Fischer

Phot. E. Hoenisch, Leipzig

Walter Niemann

Wilhelm Kempff

von

Prof. Hans Wildermann-Breslau (1906)

derung im Konzertleben würdig seien. Wir hätten es uns leicht machen können, trotz der reichen Auswahl von 44 Prüflingen, die uns präsentiert wurden. Denn wer im Prüfen bewandert ist, weiß meist schon nach den ersten Takten, — wie man den Löwen an der Klaue erkennt, — ob der, der da spielt, ein „Format" ist oder ob er niemals die Fähigkeit bekommen wird, ein Publikum unter seinen Willen zu zwingen. Solche leichte Lösung der uns gestellten Aufgabe war aber nicht nach dem Willen Edwin Fischers. Wo nur wir echtes Künstlerwollen und ehrliches Ringen bemerkten, da gingen wir jedem einzelnen Fall bis in die privaten Verhältnisse nach und haben dann durch Empfehlung, durch Beratung weit über die ursprüngliche Absicht hinaus jungen, aufstrebenden Talenten helfen können. Nur ein Fall für viele: kommt da ein ganz junger Knirps von 13 Jahren siegesbewußt herein, sitzt auch gleich vor dem Flügel und spielt einen Schubert, daß jedem kreuzsoliden Pädagogen die Haare zu Berge gestanden hätten, daß uns Musikern aber das Herz lachte ob der unbekümmerten Rhythmik — wenn auch ohne Takt — und der knabenhaften Frische des Erlebens. Zweifellos ein starkes Talent. Wie da helfen? Der Vater wird hereingerufen: mittlerer Beamter in einer kleinen Universitätsstadt. Beschluß: die Reichsmusikkammer soll eine Eingabe an die vorgesetzte Dienststelle des Vaters machen, den Vater zum Zwecke der rechtzeitigen sorglichen Betreuung der besonderen künstlerischen Begabung seines Sohnes nach Berlin zu versetzen. „Dem kleinen Manne kann geholfen werden."

Das ist so ganz Meister Fischer, der Mensch. Er sagte mir dann noch, eigentlich sollten die reisenden Künstler solche Entdeckungen reifender Talente in den weiten Gauen des deutschen Vaterlandes bewußt als kulturelle Nebenaufgabe ihres öffentlichen kulturellen Wirkens sich stellen.

Die Einheit seiner Seele und seiner Kunst verpflichtet den deutschen Künstler zu einer Einheit seines Menschen und seiner Kunst: das ist die erlebte und gelebte Überzeugung des Menschen und Künstlers Edwin Fischer. Mit seinen eigenen Worten möge sie diesen Brief beschließen:

„Aber alles Studieren schafft es, alles Talent, aller Fleiß nicht allein, wenn nicht das ganze Leben danach eingestellt ist, ein Mittler großer Gedanken und Empfindungen zu werden. Jede Tat, ja jeder Gedanke hinterläßt seine Spur an der Persönlichkeit. Man lebe so, daß sich die Reinheit bis auf den Bissen erstreckt, den man zum Munde führt. So vorbereitet wird sich jenes Etwas einstellen, das unlehrbar ist, jene Gunst der stillen Stunde, da der Geist des Komponisten zu uns spricht, jener Moment des Unbewußten, des Sich-Selbst-Entrücktseins, nennen Sie es Intuition, Gnade —: Da lösen sich alle Bindungen, alle Hemmungen schwinden. Sie fühlen sich schwebend. Man fühlt nicht mehr: ich spiele, sondern es spielt, und siehe, alles ist richtig; wie von göttlicher Hand gelenkt entfließen die Melodien Ihren Fingern, es durchströmt Sie, und Sie lassen sich von diesen Strömen tragen, und Sie erleben in Demut das höchste Glück des nachschaffenden Künstlers: nur noch Medium, nur Mittler zu sein zwischen dem Göttlichen, dem Ewigen und den Menschen."

Verehrter Herr Bosse: ein schöner deutscher Sonnentag und Sonntag ist es, an dem ich unter dem liebenswürdigen Zwang Ihrer Aufforderung bei weit geöffneten Fenstern, die Wipfel schöner sonnbeglänzter deutscher Baumpracht in ihrer reichen Vielgestaltigkeit vor Augen, Ihnen diesen Brief schreibe. Ich bin der Überzeugung, daß die innere Kraft unseres jungen Deutschen Reiches noch unabsehbar viele sonnenhafte und vielgestaltige Tage der Kunst haben wird, wenn wir, wie der deutsche Klaviermeister Edwin Fischer, alle geschlossen unser Leben, Schaffen und Wirken unter den fordernden echt deutschen Spruch Eichendorffs stellen:

Anders sein und singen
Das ist dummes Spiel.

So, aber auch nur so, wird das Klavier, dieses unter deutschen Händen seelenverbundenste unter allen Instrumenten, wieder zu seinen Ehren kommen.

Ihr

C. A. Martienssen.

Walter Niemanns poetische Sendung.

Von Erwin Bauer, München.

Ein Überblick über die Programme der Konzerte bedeutender und aufstrebender Pianisten zeigt uns immer das gleiche Bild: Ein bis zwei Standardwerke der pianistischen Literatur von Beethoven, Schumann, Chopin oder Brahms. Daneben je nach der Neigung des Künstlers Russen oder Franzosen, selten aber Werke der deutschen Gegenwart. Prüft man diesen Tatbestand, dann wird man ohne Schwierigkeiten erkennen, daß es mit der Pflege der Klavierkunst nicht zum Besten steht. Sie interessiert mehr oder weniger den Artisten des Konzertsaales, ob er sich nun als ausübender oder mitgenießender Kunstfreund gibt, das bedeutet keinen inneren Wertunterschied. Eine intensive Pflege der Kunst des Klaviers und eine steigende Beachtung der ganzen einschlägigen Literatur ist vorläufig noch ein Wunschtraum. Die Ursache hierfür haben wir einmal im Fehlen einer umfriedeten, kultivierten Hausmusik zu suchen, die unter einem Wust von Kitsch und Herzblättchenexaltationen vergeblich zu edlerer Kultur aufstrebt. Sie liegt weiter in der Gewohnheit begründet, den Lehrplan der Musikschulen einseitig auf gleichsam klassifizierte Werke festzulegen, statt dem ganzen fruchtbaren pianistischen Schaffen der neueren Geschichte der Klaviermusik aufgeschlossen zu sein.

Es fehlt uns ferner am rechten Musikleben, von dem Walter Niemann, der vollendetste Vertreter unter den Kompositionsmeistern des Klaviers der Gegenwart sagt, daß es allein der Nährboden sein könne für ein innerliches organisches Weiterbilden der fruchtbaren Kräfte der Gegenwart auf dem Boden der Errungenschaften der Vergangenheit.

Es mangelt uns aber nicht nur ein rechtes Musikleben für das Verständnis echter Klaviermusik, sondern die weitgehende Stilunsicherheit innerhalb der Musik der Gegenwart hat auch auf dem Gebiete der Klavierkomposition zu einer Verkrampfung und Verkennung ihres Ausdrucksvermögens geführt.

Vom frühen Hindemith stammt die Formulierung, daß das Klavier als eine Art Schlagzeug zu betrachten sei, während es schon seit Chopin üblich ist, dem Klavier ein Übermaß an lyrischen Wirkungen abzugewinnen. Parallel mit dieser Gegensetzung läuft ein allgemeiner Stilgegensatz, der auf der einen Seite das folkloristische Element der musikalischen Kunst, also das prägnante, charakterisierende Melos intensiviert, während auf der anderen Seite sich durch eine Übersteigerung der klanglichen Möglichkeiten eine Internationalität des Klangs ergibt, deren Überfeinerung logisch in die Perversion des Klangs einmündet. Wo wir auch hinschauen, überall verkrampfen sich die Richtungen und wenn auch in der politischen Struktur der Gegenwart eine überwältigende Wandlung eingetreten ist, so klafft in der Gegenwart der Gegensatz zwischen Ausdruck und Klang, zwischen artistischem Spieltrieb und poetischem Gehalt noch immer fast unversöhnlich.

Die Entscheidung kann hier selbstverständlich niemals der kulturpolitisch doktrinäre Kritiker treffen, sondern allein der schaffende Künstler. Das Klavier als „Streichinstrument", als „Schlagzeug" oder gar als „Orchester" hat den Instinkt für die Form der Klavierkomposition so stark überlagert, daß es kaum möglich erscheint, hier den rechten Ausweg zu weisen ohne dauernden Bezug auf solche Meister, deren Bestimmung es war, als Außenseiter oft den Faden der Entwicklung fest in ihren Händen zu halten, während die übrige Welt auf Irrwegen wandelte. Zu diesen Bewahrern eines Erbes dürfen wir mit vollem Recht den Leipziger Walter Niemann zählen, der die Entwicklung der Klaviermusik seit den ersten poetischen Zeugnissen der Virginalmusik bis heute in überlegener Meisterschaft nicht nur beherrscht, sondern mit echt modernem Gefühl (modern, wie wir es unter dem Gesichtspunkte organischer Entfaltungen in der Zeit verstehen) in seine eigenen Werke hat eingehen lassen.

Wenn wir von Walter Niemann sagen, daß er ein elementar deutsches Musiktemperament offenbart, dann dürfen wir darunter keineswegs ein Temperament verstehen, das dogmatisch Formeinflüsse außerdeutscher Musik vermieden hätte. Das trifft für den Norddeutschen Niemann nicht zu, weil er im wesentlichen gleichzeitig von einem poetischen Inhalt und der ihm entsprechenden Form unmittelbar inspiriert erscheint: Man kann sagen, daß er

das Deutsche in seiner Art zu empfinden und zu erleben auch im fremdartigsten poetischen Vorwurf ausspricht, ohne es bewußt zu erstreben. Er wird von einem poetischen Inhalt beherrscht. Wie er das zum Ausdruck bringt, das ist eben deutsch, weil es der Seele der Dinge, nicht aber ihrem platten naturalistischen Bilde entspricht.

Auch darin stellt er zwei dogmatische Gegensätze richtig, die allezeit in heftiger Fehde lagen, den Widerstreit zwischen absoluter Musik und Programmusik. Es hat bedeutsame Denker gegeben, die die Musik in der Folge der Künste von ihrem elementaren Ursprung her an die letzte Stelle setzten; denn, so sagten sie, Musik empfängt ihren Gehalt vom Erleben her, wir denken beim Anhören einer Symphonie, eines pastoralen Stimmungsbildes, immer an etwas Vorgegebenes, an ein Bilderlebnis. Das ist das Erste und Musik ist gleichsam nur das Echo des Urerlebnisses. Diese Philosophen mußten folgerichtig der verinnerlichten Programmusik das Wort reden. „Programm" wäre in diesem Falle nicht die bewußte Wahl eines poetischen Themas, sondern das Eingeständnis der poetischen Grundlage aller Musik. Daß in dem Begriff „Programmusik" zwei verschiedene dem Wesen nach vollkommen unterschiedene Auffassungen über Musik enthalten sind, das will wiederum die andere Seite, die für das Eigenleben der Musik als eigengesetzliche Form kämpft, nicht wahr haben. Beide Seiten geraten über den musikalischen Wert z. B. des „Waldweben" im Siegfried, oder über die Stilechtheit des Schlußchors der 9. Symphonie Beethovens in leidenschaftliche Auseinandersetzungen.

In Wahrheit liegt in dieser Gegensetzung nur eine Verwechslung zwischen Bild und Seele des Bildes vor. Wenn die englischen Virginalisten auf dem Klavier eine Jagd darstellten, dann erklang in ihrer Musik die Fröhlichkeit der Jagd, die Poesie des Waldes, die bewegte Empfindung lustvollen Treibens in Wald und Flur als reine Musik. Das hatte nichts mit der bloßen Abbildung typischer Laute und Geräusche zu tun, die etwa das Kennzeichen einer Jagd sind. In diesen Fehler verfiel erst die neuere Programmusik, die nicht mehr warten wollte, bis einem geschauten Bilde der musikalische Gedanke von selbst entsprang. Sie bildete ab, spielerisch, virtuos, ohne persönliche Handschrift, immer bedacht, die schlagendste äußere Wirkung zu erzielen. Mitten in solchem anfechtbaren Streit — aber unberührt von diesem — steht die scheinbare Programmusik des Komponisten Niemann: Ihr Ursprung ist die Poesie in ihrer lautersten Reinheit, ihre Form ist die gültige Wahrheit für ein naturhaftes Erlebnis.

Sie ist hierin ausgesprochen norddeutsch, versonnen, immer bestrebt, die Konturen zu wahren, den Ausdruck zu veredeln. Ein moderner Komponist, der bei allem Reichtum an klanglichen Farben, die der Impressionismus der Moderne gebracht hat, diejenige Form mit instinktiver Sicherheit trifft, die der Einfall verlangt! Wenn wir hierin die Bedeutung Niemanns für unsere Zeit wieder erkennen, dann haben wir auch die ungemein intensive Skala seines Ausdrucksvermögens begriffen. Er hat den Unsinn, das Klavier orchestral oder gar schlagzeughaft zu erleben, überhaupt nicht beachtet, sondern seinem Schaffen den Urklang des Klaviers zu Grunde gelegt. Wer hätte bei anderer Grundeinstellung etwa die drei Scarlattiana-Stücke schreiben können, die das Spielerische, Technische so heiter aufschäumen lassen, ohne daß hierdurch die thematische Substanz an innerer Kraft verlieren würde. Jedes seiner Stücke ist ein in sich wohlabgewogenes Ganzes, ob er nun streng an die Formen des Barock oder Rokoko anknüpft, oder in freieren Bildungen phantastische Schilderungen uns schenkt. Daß seine Poesie nichts mit äußeren programmatischen Vorwürfen zu tun hat, das wurde bereits gesagt. Wer es bezweifelt, möge doch nur die gerade Linie verfolgen, die Niemanns Schaffen bis zur Virginalmusik zurückgreifen läßt. Sein letztes Opus verwendet sogar Themen der Hochblüte der englischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, in der die Komponisten sich nicht scheuten, zu realen Ereignissen oder Figuren Musik zu erfinden, die auch in sich selbst vollkommen beruhen konnte. Gerade die Poesie von Niemanns ursprünglicher Musikalität erlaubt solche enge Verknüpfung mit bildhaften Eindrücken. Die Musik braucht mehr denn je die Hilfe der Poesie, soll sie wieder die Reinheit eines Urerlebnisses, als das sie die Besten empfanden, erhalten. Liegt in der Entsprechung von poetischem Inhalt und überzeugender Form der wahre künstlerische Wert seiner Kompositio-

nen, dann haben wir in der Poesie selbst, wie sie sich in seinen kleinen Werken darstellt, den wahren inneren Wiedergewinn auch für unsere Zeit zu erkennen. Es liegt darin auch eine Aufforderung zur Gesinnung, das Innere reif werden zu lassen, ehe es Form gewinnen soll und ebenso das ungeschriebene Gesetz, daß Schönheit nur als Wahrheit ewig gültig ist.

Was aber wahr ist, das zu erklären ist nur der befugt, den das Leben mit seinen tausendfältigen Erscheinungen wahrhaft trägt und durchdringt. Nur wer so aufgeschlossen miterleben kann, wird erkennen, daß in den fernen Reisen dieses Klavierpoeten sich widerspiegelt: das eigene deutsche Gesicht, der Rhythmus unseres Blutes, das traumhafte Leben unserer Seele, eben das unergründliche, sich ewig erneuernde Antlitz des deutschen Romantikers.

Wilhelm Kempff am Klavier.

Von Hans Joachim Moser, Berlin.

Wenn der blonde, fast zierliche Mann ohne die sonstige scharfe Brille auf's Konzertpodium steigt, auf dem Klaviersessel sich weit zurücklehnt und mit geschlossenen Augen zu spielen beginnt, so zieht er uns wie ein blinder Seher gar rasch in seinen Märchenerzähler-Bann. Er ist heut keiner von den wildwütigen Titanen, die scheinbar „die Klaviatur fressen", sondern seine Arme scheinen mehr wie lange gerade Hebel, an deren Enden aber elektrische Hämmerchen sich mit staunenswerter Kraft und Präzision an die Tasten saugen und unfehlbar perlende Passagen oder polyphon sich abhebende Gesangsstimmen hervorzaubern. Vor allem spürt man: der Mann ist mit tiefstem Musikergenuß bei seiner Sache, er spielt nur absolut Gekonntes und Beherrschtes mit der in jedem Augenblick neuschöpferischen Wonne eines Ton-Künstlers, der dazu weit mehr als nur Spieltechnisches zu sagen weiß. Es wäre ein Unrecht an der Schönheit seines Tons und der Vielfarbigkeit seines Anschlags, wollte man sagen: „Er spielt wie ein Kapellmeister" (denn — die Herren Dirigenten in höchsten Ehren — gern verführt manche unter ihnen die gewohnte Orchesterklangfülle zum „Dreschen am Flügel") —; man müßte eher formulieren: „Kempff spielt wie ein sehr guter Komponist". (Der er ja auch außerdem ist, wie ihm die Berliner Akademie der Künste 1932 mit ihrer ordentlichen Mitgliedschaft bestätigt hat — wovon vielleicht noch ein andermal hier zu reden sein wird). „Er spielt wie ein sehr guter Komponist", das will besagen: obwohl er einer der größten heutigen Könner auf den Tasten ist, interessiert ihn dies — ähnlich wie sein vormaliges Ideal d'Albert — doch nicht als Selbstzweck, sondern nur als dienendes Mittel zur Verlautbarung des Eigentlichen. Im Mittelpunkt steht ihm jeweils das darzustellende Werk, und das nicht nur im Sinn moralisch verpflichtender Denkmalstreue bis zum Letzten, sondern vielmehr noch aus einer Art von Brudergefühl zum Komponisten heraus. Fanatisch zeigt er sich vom Wunsche beseelt, herbeizuholen, was der Schöpfer „eigentlich" gemeint, und zwar nicht als Bevormundung von dessen oft nur spärlichen Klangregieangaben, sondern als ein Neugebären aus dem letzten Wesenskern.

Das kann dazu führen, daß man rein musikphilologisch — etwa bei Kempffs Bach-Übertragungen, in denen er in der Nachformung von dreierlei Klanggruppen orgelmäßigen Triospiels atemberaubende Dinge vollbringt — manchmal in starke Opposition treten möchte; daß man diesem einfühlend-umgestaltenden Ichtum gegenüber gelegentlich grollen mag: das ist ja vielmehr der Romantiker Kempff als der zeitlich barocke und ewig gotische J. S. Bach! Aber der Musikstrom ist dann — ähnlich wie im gleichen Fall bei Furtwänglers Orchesterausdeutung — so stark und echt, daß man die kritischen Einwände leicht zum Teufel schickt und schließlich resigniert bekennen muß: „Ja, was wissen wir denn ganz verläßlich, ob's Bach tatsächlich so völlig anders gemeint hat? Haben auf Bachs Riesenwerk nicht schließlich mehrere Interpretationsstile Platz? Ist das nach- und umempfindende Musikertum, das von Brahms und Schumann bis zu Busoni und Reger Bach's Werk egozentrisch auf dem Konzertflügel umrungen hat, durch die Adeligkeit seiner Genieverwandtschaft mit dem alten Thomaskantor nicht vor dem Antlitz der Ewigkeit mindestens ebensogut ausgewiesen wie unser historistischer Drang, Bach auf Cembalo und Clavichord mit Hilfe aller Theoretikerhebel und -schrauben wieder genau so aufzuziehen, wie er 1734 geklungen haben mag? Wobei obendrein der eine Trennungsfaktor unauf-

hebbar bleibt, daß wir Heutigen nicht auch die Seelen und Ohren von 1734 in uns mithören lassen können? Diesen Standpunkt „von Schumann bis Reger" sehen wir heute in Kempff pianistisch wohl am Monumentalsten verkörpert, und nicht nur bei Bach und Händel, sondern auch mutatis mutandis gegenüber Mozart und Beethoven, die ja nun ebenfalls schon trotz aller Seelennähe „historische" Wiedergabeprobleme zu bieten beginnen.

„Er spielt wie ein sehr guter Komponist", — das bedeutet: aus einer überlegenen Erkenntnis aller Formumrisse (nicht nur der äußeren!), aus verstandesmäßiger Einsicht wie aus intuitiver Erkenntnis des vom Autor einst musikalisch Erlebten und gestalterisch Gewollten. Das kennzeichnet auch Kempffs Art des Studiums; er „übt" nicht „Programme", sondern er läßt Meisterwerke, die er in den Ferien am Klavier durchstreift, auf sich zuwachsen, sie durch Jahre immer mehr sich zueigen werden. Bei Heinrich Barth (Klavier) und Robert Kahn (Komposition) schon als Knabe mit dem Wohltemperierten Klavier aufgewachsen, als Organistensohn und -enkel durch Hugo Rüdels Berliner Domchor vor allem als Orgelbegleiter nach Skandinavien gebracht, Träger beider Mendelssohnpreise schon mit zwanzig Jahren, als letzter großer Stegreiffantasierer am Klavier gefeiert, ist er auf sein Riesen-Repertoir so eingestellt, daß er vieles, was man wohl im Augenblick von ihm erbittet, als ihm ungemäß ablehnt. Aber was er spielt (die Grenze zum Zeitgenössischen zieht er für sich hinter Reger und Schillings), das ist ihm restlos Blut von seinem Blut geworden.

Auch er hat, keineswegs nur akademischer Professorenliebling, seine Sturm- und Drangzeit gehabt, wo er die „Chromatische Fantasie und Fuge" mehr chaotisch getobt als „schön" gestaltet hat (wie soll man dies Stück eigentlich spielen?!), aber die anderthalb Jahre eines Nervenleidens in der Hand während seiner Hochschuldirektorszeit in Stuttgart haben einen tiefen Einschnitt auch spieltechnischer Selbstbesinnung in seine Pianistenlaufbahn eingekerbt. Was war das für eine seltsam sorgenschwere Zeit, wenn er mir damals „seine" Schallplatten aller Beethovenkonzerte vorspielte und leise bitter sagte: „Ja, das hab' ich 'mal gekonnt." Heute ist er längst wieder im Vollbesitz seiner schlanknervigen Klavierhände und hat erst letzthin in zwölf argentinischen Konzerten für deutsche Kunst, vor allem für Bach, Mozart und Beethoven, in Lateinamerika siegreich geworben. Aber seitdem spart er sich bewußter, sein Spiel hat immer mehr das Massige abgestreift, an federnder Leichtigkeit gewonnen, ein pedalloses Secco mit eigendynamischer Melodik darüber zum Ausgangspunkt gewählt und damit nur noch größere Spannungsweite des Farbenspektrums gewonnen. Auch der Lehrer steht heute auf einem noch höheren Punkt — ehedem glaubte er vielleicht noch allzusehr an das Allvermögen zehnstündigen Übens beim Schüler; heute stellt er bei seinen Potsdamer Sommerkursen ganz persönliche Diagnosen und fördert so den Einzelnen jeweils auf s e i n e r Bahn.

Kempff lebt als freier Künstler mit seiner Frau und fünf weißblonden Kinderchen in einem Gartenhause seiner Vaterstadt Potsdam. Von seinem abgesonderten Studio schaut er über den Heiligensee zur fernen Kuppel, unter der sein prächtiger alter Vater orgelt und Kirchenchor leitet. Er ist im Grunde heiter, ein Mensch mit stillen Humoren. Sein Schönstes aber ist der schlichte, unbewußte, fromme Ernst, mit dem er in nie nachlassender Begeisterung seiner Kunst dient. Ein großer, international anerkannter Virtuose? Doch mehr: ein deutscher Musikant.

Erinnerungen an Conrad Ansorge.

Von Ernst Ludwig Schellenberg, Bad Frankenhausen.

Es war im Jahre 1906, als ich zum ersten Male schriftlich mit dem Manne in Verbindung trat, zu dem mich bis zu seinem Tode eine tiefe, verehrungsvolle Liebe verpflichtete. Ich hatte ihn früher in meiner Vaterstadt Weimar des öfteren spielen hören, mit immer wachsender Ergriffenheit und Bewunderung, denn ich fühlte, daß sich hier ein Besonderer, Starker bekundete; einer, der dem Eigentlichen, Letzten nachzufühlen bestrebt war. Auch seine Kompositionen, damals besonders die „Erntelieder", überzeugten mich davon, daß Conrad Ansorge abseits ging von allem Virtuosentum, von Mode und Aufdringlichkeit. Und so entschloß ich mich denn, die Gunst zu erbitten, ihm ein paar Gedichte meines neuen Versbandes widmen

zu dürfen. Als er das nächste Mal in Weimar einen Klavierabend veranstaltete, vermittelte einer meiner ehemaligen Lehrer, der mit Ansorge noch aus den Liszt-Tagen her vertraut war, die persönliche Bekanntschaft, die sehr bald zu einer beglückenden und wachsenden Freundschaft aufkeimte. Er begegnete mir, dem Jüngeren, mit Güte und Wohlwollen, ließ mich — was bei seiner sonst abwehrenden Haltung allem Persönlichen gegenüber besonders ehrend war — an seinem Schaffen teilnehmen und vertraute mir manche seiner eigensten Gedanken und Erlebnisse an.

Immer wenn er nach Weimar kam, bat er mich zum Bahnhofe; dann wanderten wir zunächst nach dem Konzertsaal, wo er abends auftreten sollte. Er begann den Flügel zu prüfen und machte dabei Dehnungsübungen mit den Fingern, „wie ein Schläfer sich morgens reckt, um gelenkig zu werden". Hierauf „memorierte" er, wie er es nannte; das heißt, er spielte Teile des Programms, wobei er sich zu unterhalten und manche unvergeßliche Nebenbemerkungen einzustreuen liebte. In Chopins fis-moll Nocturno beim Creszendo gegen den Schluß: „Hören Sie, ist das nicht Hölderlin: im Winde klirren die Fahnen?" Die folgenden Triller verglich er mit dem Moos, das über eine Grabstätte spinnt. Wenn in dem langsamen Walzer a-moll am Ende die Melodie in E-dur aufblüht: „Wie Schatten, die hinter dem erleuchteten Fenster vorübertanzen, und auf der Straße harrt der Liebende." Und dann rief er wohl: „Ah, Chopin. Dieser Aristokrat! Was faselt man da von Krankheit und Salon? Welch ein Psychologe! Wenn ich ihn hier hätte, dann wollte ich ihn umarmen, daß er noch ein Jahr früher sterben würde." Andrerseits konnte er über die Anfangsakkorde des Finales der zweiten Klaviersonate äußern: „Sie bereiten mir immer Überwindung; sie sind banal."

Einmal, als er in der Sonate Les adieux von Beethoven die Imitationen des Motivs am Schluß des ersten Satzes spielte: „Lesen Sie den schönen Aufsatz von Maeterlinck im ‚Schatz der Armen' über das Schweigen. Hier haben Sie diese flüsternde Stille." Über die Schlußakkorde des G-dur Rondos äußerte er: „Ich spiele sie piano, weil es sinngemäßer ist. Früher pflegte man bei solchem Ausklang häufig gewohnheitsmäßig ein Forte zu setzen, wie man Gemälde allgemein in Goldrahmen faßte, ob sie nun zur Darstellung stimmten oder nicht." Oder er berichtete: „Neulich habe ich wieder das Streich-Quartett op. 131 gehört. Da erzählt Beethoven von den letzten Dingen. Aber dann plötzlich läßt er sich so rührend menschlich, tröstend vernehmen. Geben Sie acht!" Und er markierte das Andante ma non troppo, indem er schüchtern dazu die Melodie brummte, seltsamerweise auf die Silben: rü-rü-rü. Ja, Beethoven! Wie Ansorge im Sinne Goethes zum Menschentum zu reifen beflissen war, so galt ihm Beethoven als der Ausdruck höchster musikalischer Erfüllung. Und sobald er sich an die letzten Sonaten hingab, wußte man es immer wieder, daß er um das Innerste, Hintergründliche bemüht war. Über die Trillerketten sagte er: „Das hat nichts mehr mit dem Klavier zu schaffen; das ist ein unfaßliches Leuchten." Beim Vortrag der Waldstein-Sonate geschah es denn auch, daß der Kapellmeister Peter Raabe während des Finales hingerissen flüsterte: „Die Sonne geht auf!" Und wenn ich von mir selber zeugen darf, so habe ich einmal — es war am 14. Oktober 1913 —, nur ein Mal, grenzenlose Befreiung empfunden, wie niemals wieder bei einem Pianisten: es war op. 109, wo ich das Wesen, die reine Idee unmittelbar schauen durfte. Hier löste sich alles Hiesige, Stoffliche ins Absolute. Und ich werde niemals den langen Blick vergessen, den ich mit dem neben mir sitzenden Maler Ludwig von Hofmann tauschte: wir hatten beide dasselbe gefühlt.

Auch mit Schubert wußte sich Ansorge aufs herzlichste verbunden. Fast alljährlich ließ er sich in seinem Heim das Streichquintett vortragen, dessen langsamer Satz ihm nicht genug Worte inniger Dankbarkeit entlocken konnte. Die bekannte Grabschrift, die Grillparzer diesem Frühverblichenen geschrieben: „Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen", vermochte Ansorge nicht anzuerkennen. „Nein" rief er, „es ist vermessen, dergleichen zu behaupten. Wer so Tiefes und Reiches geschaffen wie dieser Meister, der hat sein Leben erfüllt." Ich erinnere mich eines Konzerts in Erfurt, das als Dirigent Richard Wetz betreute; Ansorge spielte die Wanderer-Fantasie, und namentlich im getragenen Teile so fromm ergeben, so deutsch und makellos, daß mir Wetz danach erzählte, wie schwer es

ihm vor Bewegung gefallen sei, den Stab zu führen; der „Hölderlin des Klaviers", lautete sein nachdenkliches Urteil. — „Ich habe sogar einmal eine Rede auf Schubert gehalten," lächelte Ansorge, „und ich war sehr ergriffen davon; aber es war niemand weiter anwesend als meine Frau und ich."

Gern, wenn auch unter Vorbehalt, nahm er sich des frühen Robert Schumann an, dessen Sonaten und Fantasiestücke er immer wieder seinen Programmen einfügte. „Wenn er nur von seinem punktierten Rhythmus freikäme!" seufzte er gelegentlich. Und im Hinblick auf den Mittelteil der C-dur-Fantasie: „Diesen Marsch hat nun seine Clara besonders gelobt; die Biedere hat ihren Mann im Grunde doch nicht verstanden und häufig mißleitet." Dem Klavierquintett gönnte er volle Zustimmung, während er für das Klavierquartett nur eine ablehnende Gebärde hatte.

Zu Brahms hatte er sich, seinem Eingeständnis nach, erst zwingen müssen. „Gewiß ist er ein Meister," stöhnte er wohl, „aber doch gar so spröd und dürftig." Die Komposition von Hölderlins „Schicksalslied" entlockte Ansorge nur ein mitleidiges Achselzucken: „Nicht einmal bei diesem hohen Gedicht verleugnet sich der Akademiker! Betrachten Sie den zweiten Teil: Brahms weiß gar nicht, daß hier ein edler Verzicht gemeint ist." Und er markierte spöttisch den Einsatz der verschiedenen Stimmen: „Doch uns ist gegeben . . . Doch uns . . . Doch uns ist gegeben . . ." Die Symphonien pflegte er als „Liedchen für Orchester" zu bezeichnen. Von Bruckner, über den wir häufig Zwiesprache hielten, ließ er vor allem die getragenen Sätze gelten; aber weil Ansorge eine seltsame Abneigung gegen die „sentimentalen" Hörner hegte, so hatte er sogar vom Adagio der 8. Symphonie einen mißfälligen Eindruck empfangen. Auch gegen Hugo Wolf wußte er mancherlei Bedenken. Daß dieser Ekstatiker sich gegen seine Freunde mitunter voll Entzücken über die eigenen Werke ausgesprochen habe, schalt Ansorge geschwätzige Eitelkeit. Ich glaube, er kannte nicht eben viele Lieder dieses Meisters; aber den „Gärtner", allerdings eine schwächere Leistung, empfand er vor allem wegen der gleichmäßigen Begleitung als „gar zu niedlich"; und wenn er den „Tambour" erwähnte, krauste er die Lippen: „Das ist kein rechter Humor, auch nicht im Gedicht; da herrscht mir zu viel Absicht. — Das Cello verwarf er gar als „geistloses" Instrument: „Ich habe mich immer darüber geärgert, als ich für Schleich (den bekannten Chirurgen) meine Cello-Sonate schrieb."

Je tiefer und nachdrücklicher Ansorge reifte, desto abwehrender verhielt er sich gegen alles, was ihm heuchlerisch und selbstgefällig erschien. Künstler mit langen Haaren, fliegenden Krawatten und übermäßigen Hüten verabscheute er; ja, sogar in seinem Namenszuge bemühte er sich, dem eine so arglose, unmißverständliche Handschrift eigen war, noch offener, einfacher zu werden. „Was soll das!" entrüstete er sich, als wir über einen bekannten Pianisten und dessen hermeneutischen Bestrebungen sprachen. „Der Mann spielt die Freiheit, den Mondschein und den Schiffsuntergang. Ach was, er soll die Sonate von Beethoven spielen, er soll den Sinn spielen, das Wesen — nicht aber solche höchst persönlichen Alfanzereien. Solange ich am Klavier sitze, will ich wenigstens Schönheit geben." Nichts haßte er so sehr wie den „musikalischen Kleinleute-Geruch". Er verlangte nach dem „An-sich"; für ihn hatte nur der Aristokrat Berechtigung. Alles andere galt ihm, wie er mit einem unbeschreiblich verachtungsvollen Zucken um den Mund abwehrte, als „musikantisch". — Einmal, als im Schlußsatz von Beethovens Es-dur Konzert ihm ein Fehlgriff untergelaufen war, hielt einer der Hörer es für angebracht, dieses Versehens ausdrücklich Erwähnung zu tun. „Ach was!" sagte Ansorge, „der Künstler ist keine Maschine. Nur die Tastierer sind sicher, aber auch weiter nichts. Ich habe einmal Bülow gehört, er spielte die Sonate op. 2 Nr. 2 von Beethoven. Jedesmal mißlang ihm der Quartensprung am Anfang, und es war doch eine große Leistung." — In einer Abendgesellschaft hörte ich ihn das einzige Mal fantasieren, schlichte, verschleierte Klänge. Als er sich erhob, brummte er vergnüglich: „So — das war ein Protest gegen alle Tastierer."

Dieses stätige Bestreben, des Wesentlichen bewußt zu werden, hatte ihn schon früh alles flache Illustrieren im Lied als anrüchig und töricht erscheinen lassen. Vogelsang im Trillern, Waldesrauschen in wogenden Akkorden anzudeuten, wies er als lästigen Irrtum von sich. Und so zürnte er brieflich im Anschluß an den Vortrag, den ein Berliner Kritiker über das moderne

Lied gehalten hatte: „Der Unterschied zwischen den alten und den modernen Liedern ist: daß ‚jetzt das Wort den Ausdruck bestimmt'!!! ‚Die Dichtung als Ganzes' spricht also nicht mehr mit??? Weil die meisten Komponisten von Poesie verschont geblieben sind und lächerlicher- oder unkünstlerischerweise ‚Worte' komponieren, ist dies der Stempel des modernen Liedes!! Die Leute sehen das gar nicht, daß ich nicht in diesem Wort-Spucknapf herumschwimme. Das sind die Kenner unserer Zeit! Und so etwas hält Vorträge! Ist es da nicht noch gefährlicher und schlimmer, gelobt zu werden? Das Wort muß sich natürlich mit dem Ton decken; das Ganze aber muß doch der Grundstimmung der Dichtung entsprechen. Denken Sie an mein Lied ‚Schneefall' (Mombert): Und viele Tage fiel nun schon ein Schnee usw. Habe ich da Schneefall gemalt? Der ganzen Dichtung gilt auch bei diesen Worten die Musik, und zwar dem tragischen Schicksal zweier Menschen, nicht den Schneeflocken. Ob wohl einer von den Kritikern dahinter käme? Man darf diese Frage gewiß mit ‚nein' beantworten. Und so ein ‚Hund von Rezensent' (Goethe) will mich bei Besprechung des neuen Liedes ausschließen? Ohne ‚Sang und Klang in die Versenkung' lassen? Ha!"

Andererseits zeigte sich Ansorge immer dankbar und empfänglich, sobald er die Bemühung des Verstehens gewahr wurde. Über einen meiner Aufsätze, die ich seinem Schaffen gewidmet, schrieb er mir: „Gestern erhielt ich das Musikalische Wochenblatt und habe mich über Ihr Essay aufrichtig gefreut. Keine unnötigen Schmeicheleien, keine unnötigen Worte — Dank dafür. Es führt immer zu den lichtesten Höhen, wenn die Sprache des Herzens (wenn ich mich so ausdrücken darf) in strenge Formen gebannt wird. Durch diese Objektivität wird die erwünschte Wirkung nur erhöht. Ob sich durch solch liebevolle Winke an die blöde Masse die Wirkung schon in Bälde zeigen wird, ist höchst gleich. Nach und nach setzt sich doch etwas fest. Viel Schlamm wird noch vorüberglitschern. Lassen wirs! Vom Wege der Kunst, die bestimmt ist, der Menschheit zu helfen, sie zu adeln, sie in höhere Kreise zu ziehen: von dieser Kunst werden wir nie ablassen. — Also nochmals: herzlichen Dank, den ich mit Worten von Gottfried von Straßburg (ich glaube wenigstens, daß es seine Worte sind) bekräftigen möchte:

Mit ungesalzenen Narren
Sollst du nicht Worte wechseln.
Nur der Wackere mag dir erwerben
Guten Leumund durch sein Lob."

Als dagegen eine Zeitschrift ihn aufforderte, selber über sein Schaffen eine Betrachtung zu schreiben, wehrte er sich unweigerlich: „Aber das tue ich nicht. Ich finde diese Selbstberäucherung (damit endet es immer, wenn man etwas derartiges liest) abscheulich. Geschmacklos! Eine Hure preist sich an! Und die darf es auch, ohne sich zu schämen."

Wie in der Musik, so wies er auch in der Dichtung alles Durchschnittliche entschlossen von sich. Goethe bedeutete ihm von jeher Stern und Aufblick. Zuletzt fand er sich immer sehnlicher zu Hölderlin; eine Komposition ausgewählter Stücke des „Empedokles" war seine letzte große Arbeit, die bis auf die Instrumentation fertig vorliegt. Seine Überzeugung bekundet folgende Briefstelle: „Ich habe soeben ‚Das Erlebnis und die Dichtung' von Wilhelm Dilthey gelesen. Es ist mit viel Liebe geschrieben. Bezüglich Hölderlin geht er besonders über den Empedokles aus sich hinaus und findet warme und schöne Worte. Aber das Schönste in dieser Dichtung übergeht er merkwürdigerweise. Ebenso wird er der glühenden Schönheit Hölderlinscher Gedichte nicht ganz gerecht. ‚Nach Goethe' stellt er ihn mit Novalis und Tieck zusammen. So sehr ich Novalis verehre — die Sprache von Hölderlin hat doch keiner von denen. Auch Mörike nicht, den er hier und da ‚ihm verwandt' hinstellt (?). Und wo bleibt gar Eichendorff!! Er war und blieb ‚treudeutsch' dichtender Träumer, während Hölderlin bei den himmlischen Genien wohnte! Welch ein Unterschied. Hölderlin ist überhaupt mit niemand ‚in seiner Weise' zu vergleichen. Einige Nietzsche-Gedichte gehen ‚seinen' Weg. Herr von Eichendorff ist bürgerlich, und Herr Hölderlin — Aristokrat!" Und launig fügt er hinzu: „Wie? sagten Sie etwas?" —

Wieviel edle, fruchtbare, unvergeßliche Stunden waren mir im Zusammensein mit Conrad Ansorge beschieden! Niemals habe ich aus seinem Munde ein niedriges oder gehässiges Wort vernommen. Namentlich im Urteil ermahnte er immer zur Besonnenheit. Als er mir über das

Werk eines uns naheſtehenden Komponiſten eine abfällige Meinung darlegen mußte, bat er kurz darauf: „Beſagten Brief müſſen Sie mir doch wieder zuſchicken, es gibt mir ſonſt ein drückendes Empfinden unſerm Freund gegenüber. Sowie ich ihn wiederſehe, will ich offen mit ihm ſprechen. Doch Sie dürfen es vorher nicht tun. Dann bin ich alles los. So weit haben wir Menſchen es mit der Ehrlichkeit, Wahrheit gebracht, daß ſie uns drückt.“ Überhaupt bezeigte er ſich bei erſter Bekanntſchaft immer zurückhaltend. Über ſich ſelbſt und ſeine Werke gar erſchloß er ſich nur ſparſam. Hatte er jedoch Neigung gefaßt, ſo gab er gern und vertraulich vom Eigenen. Wie manches ſeiner Lieder lernte ich kennen, nachdem ſie kaum niedergeſchrieben waren; mitunter durfte ich mir kleine Änderungsvorſchläge erlauben, die der langſam und verantwortungsvoll Arbeitende zu meiner Freude nicht ſelten günſtig aufnahm. Er pflegte mich dann ſchalkhaft „Herr Mitkomponiſt“ zu nennen, oder wenn wir uns nicht einigen konnten, ſchloß er ſeine Darlegungen gewöhnlich: „Der liebe Gott erleuchte Sie und Ihren C. A.“. Das Adagio ſeines Klavierkonzerts, das ihm beſonders wert war, ſchickte er mir zweimal zur Durchſicht: „Sie könnten als Motto darüber ſetzen: Wir ſind daheim, im mütterlichen Schoß der Ewigkeit“. Leider trübte nur eines das Wohlgefühl: Anſorges wunderlich fiſtelnder Tenor, über den er ſich ſelber zu beluſtigen liebte. Ich entſinne mich noch des verblüfften Geſichts des Komponiſten Wetz, als wir zuſammen in Berlin-Weſtend waren und Anſorge ihn mit ſeinem „Requiem“ bekannt machte. Sobald er den Schlußchor ſingend andeutete, trat Wetz — trotzdem ich ihn auf dies Ereignis vorbereitet hatte, voll Ratloſigkeit ein paar Schritte zurück und ſtarrte mich ungläubig an. — Wie herzlich Anſorge allem Redlichen und Gutgewillten ſeine Anerkennung ſchenkte, bewies mir ein Liederabend, den der Berliner Tonkünſtler-Verein zu Ehren von Richard Wetz veranſtaltet hatte. Wir ſaßen danach in einer Weinſtube, auch der Komponiſt Hugo Kaun war zugegen. Als der Maimorgen ſchon dämmerte, beſtellte Anſorge Champagner und hielt unerwartet eine kleine Anſprache, in welcher er zu unſerer Erheiterung das Wort „Tiefheiten“ prägte; und tags darauf beſtätigte er mir auf einer Karte: „Ich ſitze im Garten und gedenke Ihrer und Wetz' und ſeiner geſtrigen ſchönen ernſten Kunſt. Es geht alles verflucht ſchnell — geſtern waren Sie beide noch hier.“

Er ſelbſt gab ſich keinerlei übermäßigen Erwartungen über die Wirkung ſeiner Kompoſitionen hin, die ſo abſeits von Mode und Allgemeinheit waren. In ſeinem ‚Grünen Buche‘, dem er die perſönlichen Aufzeichnungen anvertraute, verlieh er ſeinem Bedenken oft in launiger Weiſe Ausdruck. Als er den „Weidenwald“ vertont hatte, eine durch Stephan George überſetzte Dichtung von Dante Gabriel Roſetti, vermerkte er ſich folgende witzige Betrachtung: „Ich: Wann, o Weidenwald, wird der erſte Sänger dich durchſchreiten? —Weidenwald: Still! Störe mich nicht mit nutzloſen Fragen — laß mich ſchla-a-a-fen (man ſieht die Bäume träumend [zukunftträumend???] nicken).“

Im Juni 1913, als ich längere Zeit in Magdeburg weilte, fragte ich bei Anſorge, ob er geneigt wäre, mit mir nach Goslar zu reiſen, da er mir über dieſe alte Stadt ſo viel Lockendes erzählt habe. Kurz darauf holte er mich ab, und wir hatten gemeinſam mit dem Dichter Franz Evers, den wir zufällig trafen, ein paar wolkenloſe Tage des Beiſammenſeins. Wir wohnten oben auf dem Steinberg und ſaßen beide beim Wein vorm Hauſe, während unten in der Stadt die Lichter zu den geſcharten Sternen hinaufzuckten. Und dann ſprachen wir über Glauben und Kunſt, Goethe und Beethoven — und nur das warme Schweigen der Nacht vernahm unſere taſtenden Worte. In ſolchen Zeiten der Erholung war Anſorge von kecker Heiterkeit. Zum Entſetzen einer ſchöngeiſtigen Dame, die ſich zu uns geſellt, ſtellte er heimlich immer wieder das Grammophon an und weidete ſich an ihrer Entrüſtung. Eines Nachmittags hatten wir ein ausgiebiges Dampfbad genommen und freuten uns auf das beſtellte Huhn, das uns zum Abendeſſen erwartete. Ein paar Bekannte waren mit uns zum Steinberg geſtiegen und ſtörten uns ein wenig während des Schmauſes. Als ſchließlich das Geſchäft des Knochenſäuberns beginnen ſollte, zu dem Anſorge gern die Finger benutzen wollte, erhob er ſich plötzlich und er erklärte mit liſtigem Augenzwinkern: „Nein! Der Schellenberg ißt geradezu unanſtändig; man kann nicht mit ihm an einem Tiſche ſitzen.“ Ich verſtand den Wink, und als wir abſeits die Mahlzeit zu Ende führten, klangen fröhlich die

Gläser aneinander. „Wenn man mich so brummig am Flügel sitzen sieht," scherzte er häufig, „hält man mich leicht für einen Misanthropen. Aber Sie wissen, wie gern ich fröhlich bin." Und wenn ein heimliches Lächeln seine Holzschnittzüge überhellte, dann fühlte man ganz sein inneres Behagen.

Als ich nach meiner Verheiratung in die Nähe von Leipzig übergesiedelt war, bat ich Ansorge um seinen Besuch. Er antwortete: „Im Frühling muß ich kommen. Frühling! Ein nettes leichtes Woinche und beide Schellenbergs! Das wird schön." Und im März erschien er, von Prag kommend, und — blieb drei Tage. Um Mitternacht setzte er sich plötzlich ans Klavier und spielte eine Novellette von Schumann. „Hören Sie: Blumen, Blumen!" murmelte er dazwischen. — Ein andermal trafen wir uns in Auerbachs Keller; unser Gespräch wurde so eifrig und angeregt, daß er seine Abfahrt, trotzdem er abends zu einer Gesellschaft in Berlin erwartet wurde, telegrafisch erst für Mitternacht ankündigte.

Zuletzt begegneten wir uns in Stettin und etwas später in Erfurt. Infolge des Leidens, das sich bereits ankündigte, fand ich den Freund auffällig erregt und hastig; dennoch fühlte er sich noch so frisch, daß er außerhalb des Programms die ganze Sonate pathétique obendrein spendete. Im Februar 1929 wurde eine Operation in Würzburg nötig, welche eine unheilbare Erkrankung aufdeckte. Zunächst trat die erhoffte Besserung ein, sodaß er noch eine große Konzertreise nach der Tschechoslowakei und der Schweiz unternehmen konnte. Zum letzten Male trat er im November zur Gedenkfeier für Stresemann an die Öffentlichkeit, wo er die Sonate pathétique spielte. Ende Januar 1930 fuhr der Unermüdliche, immer wieder Zuversichtliche, mit Sammlung der letzten Kräfte nach Prag und erteilte — ein Todgeweihter — noch einmal seinen Schülern Unterricht. Noch am 5. Februar versuchte er einen Spaziergang in Westend, um ein paar Rehe zu füttern, die in der Nachbarschaft gehalten wurden. Die peinigende Atemnot zwang ihn am Schreibtisch stehend zu verharren oder im Lehnstuhl zu sitzen. Immer wieder ging er ans Klavier; oft glitten die Finger von der Programmnummer, an der er zu arbeiten mit äußerster Hoffnung sich zwang, und verloren sich in fernen, tieftraurigen Tönen. Die Krankenschwester, die ihm beim Schreiten behilflich war, wehrte er unmutig ab: „Lassen Sie die Geschichten, so weit sind wir noch nicht." Am 12. Februar spielte er frühmorgens zum letzten Male, und zwar aus dem Finale der Sonata apassionata die Presto-Takte vor dem Ausklange. Mit diesen aufrichtenden, kämpferischen Akkorden „seines" Beethoven nahm er Abschied vom Erdenleben. Ein heftiger Schwächeanfall erfolgte, dann ein zehnstündiger Schlaf, der gütig zur Erlösung führte. In der Frühe des 13. Februars hauchte er in Wahrheit seine edle und tapfere Seele aus. Vor seinem Flügel lag er aufgebahrt. Voll überwindender Verklärung. Und ein fast kindhaftes Lächeln träumte auf seinen Zügen, die um zwanzig Jahre verjüngt erschienen.

Rubinstein in Wien.

Von Ferruccio Busoni †.

(Übersetzt von Dr. Friedrich Schnapp, Berlin.)

Wien, 28. Februar [1884].

Die Wiener haben sich beklagt, daß Rubinstein auf seinen mannigfaltigen Kunstreisen ihre Stadt gemieden hat, in der der große Pianist sicher war, ein begeistertes Publikum zu finden, das die Verdienste seiner Darbietungen zu verstehen und zu würdigen wußte. Rubinstein grollte andererseits den Wienern, weil sie ihn nicht genügend als Komponisten achteten und seine Werke unter ihrem Wert einschätzten. Man sagt, daß sich Rubinstein fest vorgenommen habe, den Wiener Boden nie mehr zu kultivieren, und daß es große Mühe gekostet habe, ihn zu bewegen, seinen Entschluß zu ändern. — Wie dem auch sei, es ist Tatsache, daß man eines schönen Tages Anfang Februar auf den Mauern und den Anschlagsäulen ein schönes knallgelbes Riesenplakat geklebt sah, das in enormen Lettern Rubinsteins erstes Konzert zum 14. des Monats ankündigte. Von diesem Tage an war das ganze musikalische Wien auf den Beinen. In einem Augenblick waren die Eintrittskarten der drei ersten

Konzerte vergriffen, so daß der Konzertgeber sich gezwungen sah, zwei weitere Abende in dem großen Musikvereins-Saal zu geben.

Beim Erscheinen der drei ersten Programme war jedermann überrascht, daß der Name des Konzertgebers darauf nicht auch als Komponist verzeichnet war. Das war eine kleine Rache der gekränkten Eigenliebe. Ich selbst war Zeuge, als Rubinstein — nicht ohne Bitterkeit — sich also vernehmen ließ: Sie wollen mich nur als Virtuosen, und daher sollen sie mich auch nur als Virtuosen haben.

Als ich ihn das zweite Mal aufsuchte, schien er mir weniger schlechter Laune zu sein: das dürfte beweisen, daß die verbreiteten Gerüchte nicht unbegründet sind, die von Verhandlungen der Direktion des Hoftheaters über die Annahme der Oper Nero sprechen.

Die gute Laune nahm mit den wachsenden Einnahmen zu, und am Schluß schien der große Künstler mit allen ausgesöhnt, so daß auf seinem letzten Programm nicht weniger als 18 eigene Kompositionen verzeichnet waren.

Rubinstein ist ein Künstler, der dem Publikum aus verschiedenen Gründen imponiert. Der Reichtum seiner Programme ist staunenerregend. Hier eine Probe davon im folgenden Verzeichnis der Stücke, die im Laufe von 5 Abenden vorgetragen wurden.

Sonaten: Beethoven, op. 31, 107, 27, 106, 57. Weber, As-dur. Chopin, b-moll, Schumann, fis-moll. — Phantasien: Chopin, Bach: Chromatische, Schubert: C-dur op. 15, Mozart: c-moll, Schumann: Große Phantasie op. 17. Von anderen Kompositionen Chopin: große Teile aus den Etuden und Präludien, Nocturnes, Mazurkas, Walzer, Polonaisen, Impromptus, 4. Ballade, Barcarole etc. — Außerdem: Fugen von Bach; Kreisleriana, Phantasiestücke, Waldszenen, Symphonische Etuden von Schumann — Variationen und Suiten von Händel — Rondo von Mozart, Impromptus von Schubert, verschiedene Bearbeitungen von Liszt, einige russische Komponisten (Tschaikowsky, Liadoff und Nikolaus Rubinstein) und andere kleine Nummern von Haydn, Field, Weber, Mendelssohn, Henselt, Thalberg, Ph. E. Bach etc.

Rubinstein begnügt sich nicht damit, ein Programm darzubieten und auszuführen, bei dem einem Hören und Sehen vergeht, sondern fügt noch Stücke hinzu, die auf dem Zettel nicht verzeichnet sind; und mit dieser List imponiert er dem Publikum aufs neue, das nicht bedenkt, daß das gedruckte Programm und dasjenige, welches in Rubinsteins Kopf existiert, zu gleicher Zeit entworfen werden.

Er imponiert durch seine Art zu spielen: mit großem Ton (den das Publikum besonders liebt), ausbrechender Leidenschaft, und einer Wiedergabe voll Schwung und Feuer, denen er häufig die technische Genauigkeit opfert. Wie machtvoll sein forte ist, so weich und pastos ist sein piano, von zartesten, fast unmerklichen Schattierungen. Sein Anschlag im Cantabile ist zuweilen von wunderbarer Schönheit: einige Melodien (z. B. die des Trios im Trauermarsch von Chopin) haben unter seinen Händen einen ganz eigenen Zauber.

Das erste Konzert begann mit der Sonate von Schumann, und das kurze Andante darin (das dem Scherzo vorausgeht) erhob sich bei Rubinsteins Vortrag zu einer ätherischen Schönheit, voll unendlicher Poesie; das Scherzo, mit Feuer und Energie gespielt, bot einen erschütternden Gegensatz.

Von den zwei Schubertschen Impromptus gefiel mir die Art des ersten: das zweite (in Es-dur) kam mir im Tempo überhastet vor, nicht auf Kosten der Klarheit, aber — wie mir scheint — entgegen den Absichten des Komponisten. Derselbe Fehler wurde beim Vortrage der a-moll-Etude von Chopin (op. 25, Nr. 12) bemerkt, dieses Mal zum Schaden der Klarheit und mit brutalem Kraftaufwand.

Die vierte Ballade von Chopin erfuhr eine mustergültige Wiedergabe, und im letzten Satz der Sonate op. 31, Nr. 2 von Beethoven war man angenehm überrascht, kein übertriebenes Tempo zu hören.

Von den Beethoven-Sonaten gefielen im allgemeinen die der letzten Periode (nach op. 100) besser, besonders die Sonate op. 106 (die wir so selten zu hören bekommen) im Presto des Mittelsatzes, und die Variationen des Finale.

Die Nummer, welche vier Kompositionen von Händel (Sarabande, Gigue, Passacaglia, Variationen) enthielt, könnte man einem Schmuckkästchen vergleichen — das Rondo von Mozart einem Solitär in den Händen eines vortrefflichen Goldschmieds.

Die Etude in a-moll (op. 25) von Chopin wurde in einem so wahnsinnigen Tempo genommen, daß es keinem geglückt sein würde, sie deutlich herauszubringen: — es glückte auch Rubinstein nicht, und wir waren gezwungen, den Mangel an Klarheit zu beklagen und gewischte Passagen zu hören.

Der Friede, welcher in der Mondscheinsonate folgte, stellte uns von dieser blutigen Schlacht völlig wieder her, in der es nur einen Kämpfer und nur ein Opfer gab.

Die kleinen Stücke von Schumann (Des Abends, In der Nacht, Traumeswirren, Warum?, Vogel als Prophet) wurden mit zartester Empfindung und höchster Poesie vorgetragen; mit Kraft und Großartigkeit die Symphonischen Etuden desselben Komponisten, von denen mir nur die 6. Variation im Tempo übertrieben schien.

Ausgezeichnet die Chromatische Phantasie von Bach, deren Fuge gegen Ende etwas unruhig wurde und undeutlich durch übertriebenen Pedalgebrauch.

Vollendet dagegen die Wiedergabe der schwierigen C-dur-Phantasie von Schubert: — zum ersten Male konnte ich an diesem genialen Werk reinen Gefallen finden.

Das Presto Finale der b-moll-Sonate von Chopin wurde herrlich gespielt — wenn man ein dichterisches Gleichnis anwenden wollte, könnte man sagen, daß es den Eindruck des Herbstwindes machte, der über eine Ebene dahinfährt und in den Wipfeln der Bäume heult.

Die wirkungsvollsten Kontraste fanden wir in dem Vortrage des Trauermarsches von Chopin und des Erlkönigs von Schubert-Liszt, besonders in letzterem, worin der dämonische Grundzug mit bezaubernden und zarten Abschnitten wechselt.

Zwei ätherische Pendants waren: Auf dem Wasser zu singen von Schubert und Si oiseau j'étais von Henselt.

Im vierten Konzerte ließ Rubinstein auf 25 anstrengende Stücke noch mit voller Kraft und Frische die 12. Rhapsodie von Liszt folgen und spielte als Zugaben zwei Präludien von Chopin, darunter das in d-moll, welches bekanntlich äußerst schwierig ist.

Aber das Publikum war sehr erschöpft und ermüdet durch die Länge des Programmes und die ungewöhnliche Hitze. Auch Rubinstein bot nicht den schönsten Anblick: in Schweiß gebadet mit gelöster Krawatte, wirren Haaren, aufgeweichter Hemdbrust, ganz durchnäßt, kaum imstande sich auf den Beinen zu halten und im Gesicht einen schmerzvollen Ausdruck.

Die Ovationen, die man ihm zum Schlusse eines jeden Konzertes darbrachte, sind bemerkenswert.

Das Publikum wurde nicht müde zu applaudieren und wollte um jeden Preis seinen Abgott noch einmal sehen; der Flügel, den ein Diener zuklappte zum Zeichen, daß Rubinstein nicht mehr spielen wollte, wurde mit Gewalt wieder geöffnet, der Künstler wieder herausgerufen; dieser spielte dann mit ergebener Miene auf der Stelle ein Stückchen, jene Menschenmenge zu befriedigen, die sich herandrängte, um ihn aus der Nähe zu sehen und zu hören.

Als Komponist bot Rubinstein nichts neues. Seit langem beschäftigte er sich nicht mit der Komposition von Kammermusik, die er doch mit soviel schönen Werken zu bereichern wußte.

Vor kurzem veröffentlichte er eine 4. Sonate für Pianoforte, op. 100, aber ich hatte weder Gelegenheit sie zu sehen, noch verstand er sich dazu, uns Gelegenheit zu geben, sie zu hören.

Die Nummern des Bal costumé, die er zusammen mit Frau Annette Essipoff vortrug, scheinen mir von keinem großen Wert und eigneten sich schlecht für den riesigen Raum des Musikvereins-Saales. Toréador et Espagnóle mußten wiederholt werden; aber dieser Umstand bezog sich mehr auf die Ausführung, als auf die ziemlich triviale Komposition. Berger et Bergère ist von reizender, aber mittelmäßiger Erfindung: größeres Verdienst kommt zweifellos Seigneur et Dame (de la cour Henri III) zu, aber auch dieses Stück leidet an übermäßiger Länge.

Sehr wirkungsvoll war das Prélude et Fuge, vom Komponisten außerordentlich gespielt; hier ergänzen sich Form und Idee wechselseitig.

Allerliebst die Miniatures, deren Vortrag die Schönheiten der Komposition noch steigerte. Serenade und Valse wurden da capo verlangt und unter Begeisterung des Publikums wiederholt.

Die anderen Nummern: Suite, Etude, Barcarole, Nocturne usw. gefielen auch, aber im allgemeinen schien mir die Auswahl nicht glücklich zu sein und wenig geeignet, die beim Wiener Publikum herrschende Meinung über Rubinsteins Kompositionen zu widerlegen, worauf ich anfangs hinwies.

Warum gab er kein Konzert mit Orchester? — diese Frage hört man von allen Seiten. Warum gab er uns nicht Gelegenheit, eins seiner prachtvollen Konzerte oder einige seiner Symphonien zu hören, um sich in all seiner Schöpferkraft zu zeigen? — Ich fürchte, daß Rubinstein zu nüchtern denkt und Zeit- und Geldverlust vermeiden wollte.

Die Feste, die für Rubinstein hier veranstaltet wurden, waren ergreifend.

Am Vorabend seiner Abreise gaben die Mitglieder der Oper und des Burgtheaters ihm zu Ehren ein Abschiedsbankett; seine Büste wurde in einem Blumenhain aufgestellt und mit Lorbeer bekränzt.

I. Reichstagung der Deutschen Musikerzieher

in der Reichsmusikerschaft 13.—15. Oktober 1934 zu Eisenach.

Aufbau von Musikerberufsschulen in Deutschland.

Vortrag, gehalten bei der 1. Reichstagung der Deutschen Musikerzieher zu Eisenach.

Von Franz Rühlmann, Berlin.

Ich habe Ihnen Bericht zu erstatten über eine Denkschrift, die ich vor einigen Monaten im Auftrage des Führers der Reichsmusikerschaft, Herrn Prof. Dr. Havemann, ausgearbeitet habe und die den Aufbau von Musikerberufsschulen im Reiche zum Gegenstand hat. Zum Entstehen der Denkschrift kam es auf die Weise, daß in einem engeren, an der Frage beteiligten Kreise einhellig das Bedürfns empfunden wurde, in die Erziehung der Berufsmusiker in Deutschland von Staatswegen Ordnung zu bringen. Herr Prof. Havemann hat sich ja seit je zum Anwalt dahinzielender Bestrebungen gemacht, und mir führt sich das Problem täglich mit Nachdruck vor Augen, da ich an der Leitung der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin und der ihr angeschlossenen staatlichen Orchesterschule beteiligt bin. Bei der Abfassung der Denkschrift stützte ich mich auf die Erfahrungen, die ich hierbei gesammelt habe, und auf vielerlei Material, das bei den Vorarbeiten für eine Neuorganisation dieser beiden Anstalten gewonnen worden war.

Es dürfte zweckmäßig sein, zunächst das Problem abzugrenzen, das hier zur Debatte steht. Wir beschäftigen uns auf dieser Tagung mit dem Gesamtgebiet der Musikerziehung, und aus der Tatsache, daß das Thema des Aufbaues von Musikerberufsschulen in das Programm der Tagung mit einbezogen worden ist, wäre also zu schließen, daß die musikalische Berufsausbildung dem Gebiet der Musikerziehung als zugehörig betrachtet wird. Mir scheint, daß hier die erste Abgrenzung nötig wird. Innerhalb des Gesamtgebietes der Musikerziehung nimmt offensichtlich die musikalische Berufsausbildung nur einen verhältnismäßig kleinen Raum ein, und was auf diesem Raume vor sich geht, ist durch eigene Wirkungsgesetze und durch das Ziel, das hier gegeben ist, von den Nachbargebieten eindeutig abgegrenzt. Von den großen Domänen des Schulmusikerziehers, des Privatmusiklehrers (soweit er sich auf die Ausbildung von Liebhabern beschränkt) und der Bünde und Organisationen sondert sich die Domäne der Berufsausbildung durch die gänzlich andere Problemstellung und Zielsetzung ab: Hier handelt es sich nicht darum, eine mehr oder weniger gestaltlose Masse von Menschen mit mehr oder weniger Erfolg durch Musik und zur Musik zu erziehen — obwohl beides natürlich auch in der Berufsausbildung eine Rolle spielt — sondern hier gilt es, eine durch nachgewiesene Begabung ausgezeichnete Gruppe von Menschen zur Berufsausübung fähig zu machen, was gleichbedeutend da-

mit ist, daß die Ausbildung ein genau bestimmbares Ziel, einen bestimmten Erfolg erreichen muß. Auf diese Abgrenzung kommt es mir hier deshalb an, weil im Falle der Errichtung staatlicher Berufsschulen eine Beunruhigung des Privatmusiklehrerstandes eintreten könnte, die bei rechtzeitiger Klärung der Sachverhalte vermieden werden kann. Die Privatmusiklehrerschaft ist ja bekanntlich in einem gewissen Umfange auch an der Ausbildung der Berufsmusiker beteiligt. Es ist theoretisch denkbar und kommt praktisch vor, daß ein hervorragender Privatmusiklehrer ganz allein einen jungen Geiger ausbildet und bis zur Berufsreife führt, so daß er seinem technischen Können nach befähigt ist, in ein Orchester einzutreten oder als Solist und Kammermusikspieler seinen Weg zu machen. Der weit überwiegende Teil der Privatmusiklehrerschaft wird jedoch nach wie vor seine Kräfte in jener anderen Domäne zu erproben haben, in der es um nicht minder wichtige Aufgaben geht. Dieser Teil dürfte also an der Errichtung von Musikerberufsschulen nur sachlich, nicht aber wirtschaftlich interessiert sein. Es würde ihm nichts genommen, seine Domäne bliebe unangetastet. Daß auch dem anderen kleineren Teil der Wirkungsraum nicht verbaut werden soll, wird noch erkennbar werden.

Zuvor muß noch eine zweite Abgrenzung vorgenommen werden. Was ist in diesem Zusammenhange unter „Berufsmusiker" zu verstehen? Und welche Einrichtungen zu seiner Heranbildung außer dem berufenen Privatmusiklehrer bestehen überhaupt? Welche Arten von Berufsmusikern es gibt, brauche ich Ihnen hier nicht aufzuzählen. Wir haben Dirigenten, Solisten, Organisten, wir haben Orchester- und Ensemblemusiker, Chorsänger, Komponisten, und schließlich sind auch die Musikerzieher selber Berufsmusiker, die für ihren Beruf ausgebildet werden müssen. Jeder dieser musikalischen Berufe erfordert eine besonders geartete Berufsausbildung, die sich jedoch kaum in einem Falle darin erschöpfen darf, daß dem Schüler eine reine Spezialausbildung vermittelt wird, dem Geiger also das Geigenspiel, dem Pianisten das Klavierspiel, dem Komponisten der doppelte Kontrapunkt beigebracht wird. Vielmehr lehrt die Erfahrung, daß jeder auf seinem Spezialgebiet ein umso besserer Musiker oder gar Künstler wird, je mehr er seinen Gesichtskreis erweitert, das heißt: je mehr er sich eine umfassende musikalische Bildung aneignet, wobei nicht nur an die Aneignung theoretischer und musikgeschichtlicher Kenntnisse zu denken ist. Aus diesem Bedürfnis heraus ist teilweise die Organisation der Musikhochschulen und Konservatorien zu verstehen, die ihren Sinn nicht nur darin finden, daß sie einen mehr oder weniger auserlesenen Stab von Lehrkräften für Einzelgebiete aufzuweisen haben, sondern wesentlich auch darin, daß sie ein umfassenderes Bildungsbedürfnis ihrer Schüler durch einen verzweigten Lehrplan und vielköpfigen Lehrkörper befriedigen können. Natürlich ist auch in diesem Betracht der Idealfall eines Privatmusiklehrers zu denken, der seinem Schüler durch umfassende Unterweisung einen ganzen Lehrkörper ersetzt; solche Fälle gibt es, aber es liegt ja auf der Hand, welche Grenzen hier die Praxis zieht.

Einen musikalischen Beruf aber gibt es, dessen Vorbildung Anforderungen stellt, die von keinem Einzellehrer, ja nicht einmal von kleineren Konservatorien und Privatmusikinstituten erfüllt werden können, und das ist der Beruf des Orchester- und Ensemblemusikers. Denn gerade das, was beim Orchestermusiker neben dem technischen Können ausschlaggebend ist: Die Fähigkeit zum Einordnen in die musizierende Gemeinschaft, die rasche Reaktionsfähigkeit, die praktische Kenntnis des Repertoires, die Orchesterdisziplin und — in gutem Sinne — die Orchesterroutine, das alles kann weder der Privatmusiklehrer, noch ein kleines Institut seinem Schüler geben, weil es eben nur in der Praxis des Orchesterspiels erlernt werden kann. Brauchbare Orchestermusiker können daher nur aus einer Bildungsanstalt hervorgehen, bei der die praktische Orchesterübung im vollen Ensemble den Mittelpunkt der Ausbildung darstellt. Das setzt eine verhältnismäßig hohe und immer gleichbleibende Schülerzahl voraus, weil ständig eine Mindestzahl von vorgeschrittenen Schülern auf sämtlichen Orchesterinstrumenten vorhanden sein muß, und dies wiederum setzt einen lückenlosen, hoch qualifizierten Lehrkörper voraus. Als brauchbare Ausbildungsstätten würden mithin nur verbleiben die staatlichen Musikhochschulen und die größeren Konservatorien, und auch diese nur unter der Voraussetzung, daß die gemeinsame Übung im Orchesterspiel entsprechenden Raum in ihrem Lehrplan einnimmt.

Ich darf alſo feſtſtellen: als „Berufsmuſiker“ wollen wir im vorliegenden Zuſammenhange verſtehen ausſchließlich Orcheſtermuſiker und Enſemblemuſiker, weil für die Heranbildung dieſer Berufsgruppen beſtimmte Vorausſetzungen unerläßlich ſind, die bei weitem nicht von jedem, der muſikerzieheriſch tätig iſt, aufgebracht werden können; als vollwertige Erziehungseinrichtungen für dieſe Berufsgruppen ſind nur die ſtaatlichen Muſikhochſchulen und großen Konſervatorien anzuerkennen, weil nur ſie in der Lage ſind, jene Vorausſetzungen aufzubringen. Damit wäre die zweite Abgrenzung gefunden, von der ich ſprach. Aber damit iſt es noch nicht genug. Wenn wir jetzt noch einen flüchtigen Blick auf die Schichtung des Nachwuchſes in unſerer Berufsgruppe werfen, ſo wird bald noch eine dritte Abgrenzung ſichtbar. Die muſikaliſche Berufsneigung und -begabung zeigt ſich nämlich nicht nur bei Kindern ſolcher Väter, die es ſich leiſten können, die Koſten für den Beſuch einer höheren Schule, für nebenhergehenden muſikaliſchen Privatunterricht und — nach Erreichung des Mindeſtalters — für das anſchließende Studium auf einer Hochſchule auf ſich zu nehmen, ſondern auch bei ſolchen Kindern, die nur die Volksſchule beſuchen können und kein Geld zu alledem haben. Für dieſe Kinder iſt die Berufswahl im 14. Lebensjahr eine zwingende und unwiderrufliche Sache; ſie können es ſich nicht leiſten, etwa auf gut Glück mit der Muſik anzufangen und dann abzuwarten, was daraus wird. Hier liegt die ſoziale Gefahr, wenn man dieſe Kinder etwa auf private Muſiklehranſtalten angewieſen ſein laſſen wollte; denn dieſe Anſtalten ſind gewerbliche Unternehmungen, und zwar ſchwer ringende zumeiſt, von denen nicht erwartet werden kann, daß ſie einen Schüler deshalb zurückweiſen, weil ſeine *berufliche* Eignung zweifelhaft erſcheint. Hier meldet ſich gebieteriſch die Notwendigkeit einer ſtaatlichen Aufſicht, einer von wirtſchaftlichen Rückſichten unabhängigen Prüfungsinſtanz, die nur das Intereſſe des Bewerbers im Auge hat und die volle Verantwortung für ihre Beſchlüſſe, *zugleich aber auch für das weitere Schickſal der von ihr zur Berufsausbildung Zugelaſſenen trägt.* Das heißt: Berufsberatung und die ihr dienende Eignungsprüfung müſſen in organiſchem Zuſammenhang mit der Ausbildungsanſtalt ſtehen, ſie müſſen von der Anſtalt ſelber ausgeübt werden in Form einer Aufnahmeprüfung, die den Charakter einer zuverläſſigen Eignungsprüfung hat und deren Ergebnis ſogleich die praktiſch gezogene Folgerung der Berufsberatung darſtellt. Daß eine ſolche Funktion nur einer ſtaatlichen oder jedenfalls behördlichen Anſtalt aufgetragen werden kann, dürfte klar ſein. Und ebenſo bedarf es wohl keiner Erörterung darüber, daß dieſe Funktion nicht Sache der Hochſchulen oder hochſchulähnlichen ſtaatlichen Konſervatorien ſein kann; denn dieſe Anſtalten haben ihre ſpezifiſchen Aufgaben, die nicht durch Einbeziehung eines ganz anders gearteten Sachbereiches geſtört oder beeinträchtigt werden dürfen.

Für dieſe nicht zu unterſchätzende Nachwuchsſchicht, die im 14. Lebensjahr nach dem Verlaſſen der Volksſchule unwiderruflich die Berufswahl treffen muß, fehlt alſo eine ſtaatliche Bildungsfürſorge, die nicht nur eine zuverläſſige Berufs*ausleſe* und richtig angelegte Berufs*ausbildung*, ſondern auch eine intenſive und raſche *Förderung* dieſer Ausbildung gewährleiſtet. Denn das muß ja beſonders betont werden: dieſe Nachwuchsſchicht hat gemeinhin nicht Zeit für ein 6- oder 8jähriges Studium! Und zugleich noch ein anderes: Dieſe jungen Menſchen kommen aus der *Volksſchule*. Gewiß: der Grad der *muſikaliſchen* Begabung iſt unabhängig von dem Grade der Schulbildung, auch die Entwicklung der rein muſikaliſch-techniſchen Begabung hat nichts damit zu tun. Sehr wohl aber ſteht der erreichbare Grad der *Berufsreife* beim Orcheſtermuſiker im Zuſammenhang mit dem Grad ſeiner geiſtigen und menſchlichen Erziehung. Wenn man aber hierbei wieder an den ſchulentlaſſenen Volksſchüler denkt, ſo iſt der Zuſtand ſo, daß der Staat wohl jedem Schneiderlehrling die Pflicht und die Wohltat einer Fortbildung in der Berufsſchule auferlegt, daß aber für die geiſtige Weiterformung eines 14- bis 18jährigen Muſikſchülers mit Berufsabſichten bisher keine ausreichende Vorſorge getroffen iſt. Denn in den beſtehenden Berufsſchulen weiß man, wie ſich gezeigt hat und wie es ja auch natürlich iſt, mit werdenden Muſikern nichts anzufangen. Von keiner Privatmuſikſchule und noch viel weniger von einem Privatmuſiklehrer iſt es zu verlangen, daß ſie allgemeinbildende Unterrichtsfächer in ihre

Unterweiſungen einbeziehen, und ſo ſteht man denn vor der Tatſache, daß dieſe Gruppe werdender Berufsmuſiker vom 14. Lebensjahr ab der geiſtigen Verwahrloſung und damit vielfach dem Schickſal der Verproletariſierung preisgegeben iſt. Dieſes Ergebnis möchte beinahe ausſehen wie eine Sanktionierung des berüchtigten Muſiklehrenbetriebes, in dem ſich bislang zu einem guten Teil die Ausbildung dieſer Berufsgruppe vollzog. Ich kann mir hier eine Kritik dieſes Betriebes verſagen, denn ſie dürfte ſich unter Muſikern ohne weiteres erübrigen.

Ich darf hoffen, mit dieſen Ausführungen in Kürze den Kreis der Erwägungen umriſſen zu haben, aus dem der Plan der Errichtung von Muſikerberufsſchulen herausgewachſen iſt. Er ſetzt dort ein, wo wir ſoeben die Lücke im Gebäude der ſtaatlichen Bildungsfürſorge entdeckten. Es ſollen Berufsſchulen entſtehen, die den in einer ſtrengen Eignungsprüfung ausgeleſenen Orcheſter- und Enſemblenachwuchs ſchon vom 14. Lebensjahr an aufnehmen und unter ſtaatlicher Führung bis zu einer mittleren Berufsreife führen, wobei ſowohl die muſikaliſch-techniſche Ausbildung und die ſpezifiſche Orcheſtererziehung, wie auch die allgemeinmuſikaliſche Erziehung und die geiſtig-menſchlich-ſittliche ſowie die nationalpolitiſche Bildung als gleichberechtigte Lehrgegenſtände in den Unterrichtsplan einbezogen werden ſollen.

Wenn ich Ihnen nun einen ganz gedrängten Überblick über Organiſation und Aufbau ſolcher Berufsſchulen geben ſoll, ſo muß ich noch kurz die Einrichtung der hier und da in Deutſchland ſchon beſtehenden Orcheſterſchulen ſtreifen, in denen der Gedanke von Muſikerberufsſchulen teilweiſe ſchon vorgebildet iſt. Dieſe Orcheſterſchulen, die in einigen Fällen, wie bei uns in Berlin, bereits vom Staate beaufſichtigt oder gar erhalten werden, erfüllen bereits in entſcheidenden Punkten die dargelegten Vorausſetzungen, bleiben jedoch nach unſerem Gefühl in anderen weſentlichen Punkten hinter dem Idealbild einer Muſikerberufsſchule in der Mehrzahl weit zurück. Vor allem fehlt ihnen meiſt die Möglichkeit, ihren Schülern außer der techniſchen Einzelausbildung und der Enſembleerziehung auch die unerläßliche ſolide Allgemeinbildung in muſikaliſcher und geiſtiger Hinſicht zu vermitteln, und auch die Frage der Verantwortlichkeit gegenüber dem Staat einerſeits und dem Nachwuchs andererſeits iſt nicht überall befriedigend gelöſt. Gleichwohl beſteht Klarheit darüber, daß man in den beſtehenden Orcheſterſchulen die gegebenen Anknüpfungspunkte bei Errichtung der Berufsſchulen ſehen muß. Denn es darf und ſoll hierbei nicht ſo vorgegangen werden, daß völlig neue Gebilde geſchaffen werden — dies verbietet ſich einmal aus finanziellen Gründen und andermal aus Rückſicht auf das Beſtehende, ſoweit es geſund und brauchbar iſt — ſondern es ſoll nach Möglichkeit angeknüpft werden an vorhandene Einrichtungen, ſofern ſie ſich als hierfür geeignet erweiſen. Es iſt im übrigen nicht daran gedacht, dieſen Aufbau ſogleich allzu üppig in die Breite wachſen zu laſſen. Ausgehend von der Bedürfnisfrage, wird man vermutlich zu dem Ergebnis gelangen, daß fürs erſte mit der Errichtung von 10 bis 12 ſolcher Berufsſchulen im ganzen Reich genug getan wäre. Hierbei iſt eine Ausbildungsdauer von 4 Jahren in 4 Jahreskurſen zugrundegelegt, wobei jeder Jahreskurs mit 25 Berufsſchülern angeſetzt iſt (Geſamtſchülerzahl alſo im Normalfall 100); hiernach würde jede Berufsſchule jährlich 25 Bewerber auf den „Stellenmarkt" entſenden, 10 Schulen alſo 250, von denen vielleicht ein kleiner Prozentſatz noch in ein Aufbauſtudium eintritt und demzufolge als Bewerber vorläufig ausſcheidet. Dieſe Anzahl dürfte etwa den dritten Teil des ſtatiſtiſch greifbaren Nachwuchsbedarfs bei den Kulturorcheſtern und ſtändigen Kapellen decken, und an mehr ſollte nach meiner Meinung vorläufig nicht gedacht werden. Denn nach wie vor wird ſich ein Teil des Nachwuchſes aus den Hochſchulen und Konſervatorien rekrutieren, und auch dem berufenen Privatmuſiklehrer ſoll ſein Wirkungsraum belaſſen werden. Wenn alſo die Gefahr einer Belaſtung des Stellenmarktes ausgeſchaltet bleiben ſoll, muß jedenfalls im Anfang nach dem Gebot weiſer Beſchränkung verfahren werden.

Wie ſoll nun die innere Organiſation und der äußere Aufbau ausſehen? Ich kann hier jetzt nicht auf Einzelheiten eingehen — dieſe ſind in der Denkſchrift ausführlich dargelegt — ſondern muß mich auf die Hauptpunkte beſchränken. Und da iſt von Intereſſe ſicherlich

zunächst die Frage des *Prüfungsverfahrens* und der *Berechtigung*. Wie ich schon ausführte, hat die Aufnahmeprüfung hier zugleich den Charakter einer praktischen Berufsberatung und einer Begabungs- bzw. Eignungsprüfung. Sie muß deshalb einem strengen, behördlich zu regelnden Prüfungsverfahren folgen. Hierbei kann die etwa schon vorhandene Spielfertigkeit des Bewerbers keine ausschlaggebende Rolle spielen, sondern ausschlaggebend müssen die allgemeine und besondere musikalische Begabung sowie die charakterlichen Anlagen, die Intelligenz, das Temperament und die bewegungsphysiologischen Anlagen sein. Zur Ermittlung dieser Gegebenheiten müssen alle psycho-technischen Hilfsmittel herangezogen werden, die sich im modernen Berufsprüfungsverfahren herausgebildet haben; vor allem muß dabei enge Verbindung mit den Arbeitsämtern und den dort bestehenden öffentlichen Berufsberatungsstellen gehalten werden. Hinzu tritt die Prüfung der körperlichen Voraussetzungen für die Erlernung eines bestimmten Instrumentes, wobei das berufspolitische Element (Arbeitsmarktlage und Nachwuchsbedarf) mit berücksichtigt werden kann. Auch eine fachärztliche Untersuchung ist im Prüfungsverfahren vorzusehen, so daß eine verhältnismäßig zuverlässige und umfassende Beurteilung der ganzen Individualität erwartet werden darf. Auf diese Weise dürfte in hohem Maße gewährleistet sein, daß in der Tat nur die *Auslese* Zugang zu den Berufsschulen und damit zum Beruf selber findet. Natürlich wird auch die sorgsamste Prüfung nie frei sein können von Fehlerquellen, und auch vor Überraschungen ist man bei der Entwicklung vierzehnjähriger Menschen nie sicher. Deshalb wird jeder Schüler nur unter dem Vorbehalt aufgenommen, daß nach der ersten Jahresprüfung, also nach einem Jahre, wenn seine Entwicklung ungünstig verläuft oder Mangel an Fleiß oder sonstige Beeinträchtigungen zutage treten, seine Überführung in eine andere Berufsausbildung verfügt werden kann. Im übrigen aber müssen sich die Schüler bzw. ihre Erziehungsberechtigten verpflichten, die Ausbildung nicht vorzeitig abzubrechen, da nur so der höhere Zweck der ganzen Berufsschuleinrichtung erreicht werden kann. Wahrscheinlich wird von den Erziehungsberechtigten der Nachweis verlangt werden daß sie über die nötigen geldlichen Mittel verfügen; da die Unterrichtsgebühren denkbar niedrig gehalten werden sollen — etwa 200 Mark im Jahr — kann von unbilliger Härte hierbei nicht gesprochen werden. Gleichwohl soll ein erheblicher Prozentsatz von Freistellen vorgesehen werden, um den sozialen Charakter der Einrichtung zu unterstreichen. Jedenfalls muß angestrebt werden, die Schüler bis an das Ziel der Ausbildung, d. h.: bis zu der Abschlußprüfung am Ende des 4. Jahreskurses zu führen; denn diese Prüfung, nach deren Bestehen der Schüler in den Besitz der *mittleren Berufsreife* gelangt, soll künftig das Haupttor sein, das in den Beruf und Stand des Musikers hineinführt. Das Reifezeugnis der Musikerberufsschule wird den Absolventen nicht nur zur Ausübung des Berufes, sondern ohne weiteres auch zum Eintritt in die Reichsmusikerschaft berechtigen. Ja, nach einer gewissen Übergangszeit wird man den Besitz dieses Reifezeugnisses zur mindesten unerläßlichen Vorbedingung der Aufnahme in die Reichsmusikerschaft erklären können. Die *Reifeprüfung der Berufsschule* wäre dann *die* staatliche Prüfung für Berufsmusiker überhaupt, zu der auch Extraner zugelassen werden, die außerhalb einer Berufsschule ausgebildet sind. Freilich gelten dann für diese die gleichen Leistungsbedingungen wie für die Berufsschüler, insbesondere auch auf allgemein geistigem Gebiet. Es ist nämlich vorgesehen, daß im Berufsschul-Reifezeugnis dem Absolventen zugleich auch die *Mittelschulreife* zugesprochen wird, ein Ziel, das in der Berufsschule durch die starke Berücksichtigung schulwissenschaftlicher Fächer im Lehrplan leicht zu erreichen ist.

Nun noch einige Worte über die *Schulform* und den *Lehrplan*. Es liegt auf der Hand, daß die ideale Form der Musikerberufsschule, bei der es ausschlaggebend mit auf die Erziehung zu charakterlichem Ernst, zu Disziplin und zum Gemeinschaftsgeist ankommt, das *Internat* wäre. Diese Form wird aus geldlichen Gründen zunächst gar nicht oder nur in einzelnen günstig gelagerten Fällen zu verwirklichen sein; sie muß aber zumindest ersetzt werden durch eine autoritäre Führung der Anstalt, durch straffe Zucht im Lehrbetrieb und durch sorgfältige Auslese von Lehrerpersönlichkeiten, die nicht nur künstlerisches Vorbild, sondern auch zielklarer Führer und väterlicher Kamerad zu sein vermögen. Der *Lehr-*

plan wird sich in drei Gruppen aufbauen. Die erste und Hauptgruppe umfaßt die musikalischen Fächer, und zwar das Hauptinstrument mit 1½ Wochenstunden, das Nebeninstrument (½), Klavier als Hilfs- oder auch Hauptinstrument (1), Zusammenspiel mit 6 Wochenstunden im 2. und 3. Jahr, mit 8 Stunden im 4. Jahr, Gemeinschaftssingen (2) und die theoretische Gruppe (Musiktheorie, Gehörbildung, Rhythmik, Musikgeschichte) mit 4, im letzten Jahr 2 Wochenstunden. Die zweite Gruppe umfaßt die allgemein-bildenden Fächer, und zwar in der Deutschgruppe Deutsch, Literatur, Kunstgeschichte, Geschichte, Geographie, in der Naturkundegruppe Mathematik und Physik und endlich als Fremdsprache Englisch, jedes Fach mit 1 Wochenstunde, Englisch mit 2 Wochenstunden. Die dritte Gruppe umfaßt die Nationalpolitische Schulung, die dem Staatsjugendtag vorbehalten bleibt und über die hier ja kein Wort verloren zu werden braucht. Der eigentliche Lehrplan erfordert hienach im 1. Jahr 16, im 2. bis 4. Jahr 21 Wochenstunden, die sich auf fünf Wochentage verteilen. Es bleibt also genug Übungszeit für das Instrument übrig.

Über die innere Gestaltung der einzelnen Unterrichtsfächer, über Methodik des Unterrichts und Lehrziels im Einzelnen brauche ich mich hier nicht zu verbreiten; in der Denkschrift ist es geschehen, aber diese Fragen werden die Fachleute noch beschäftigen und würden hier zu weit führen. Ich muß es mir genügen lassen, in großen Umrissen Problem und Plan*) dargelegt zu haben, und möchte zum Schluß nur noch zwei Fragen kurz streifen. Die erste Frage: Wann wird mit der Verwirklichung des Planes zu rechnen sein? kann nur von den zuständigen Stellen beantwortet werden. Ein ganz vorsichtiger Voranschlag schließt mit einem Staatszuschuß von mindestens 35 000 Mark pro Jahr und Schule ab, aber hierbei sind die günstigsten Verhältnisse zugrundegelegt. Ob und wann diese Summen bereitgestellt werden können, wer sie gibt, und wer überhaupt Träger der Berufsschulen sein wird, das sind offene Fragen, die noch zu klären sind. Die zweite Frage: Was berechtigt dazu, der Ausbildung der Orchester- und Ensemblemusiker eine solche Bedeutung beizulegen, daß der Staat mit seiner Autorität und seinen öffentlichen Mitteln Garantien bieten soll? Diese Frage läßt sich schon leichter beantworten. Denn die Antwort ergibt sich von selber aus der Tatsache, daß der Staat einen beträchtlichen Teil seiner kulturellen Fürsorge seit je der Musik zuwendet, und daß der nationalsozialistische Staat im Besonderen die Pflege dieses hohen Kulturgutes und die Betreuung der musikalischen Erziehung, angefangen bei der Schulmusikerziehung, mit beispielhafter Energie in die Hand genommen hat. Wird aber die kulturelle Wichtigkeit der Musikpflege überhaupt bejaht, so kann über die kulturelle Wichtigkeit des Berufsmusikers und nicht zuletzt des Orchestermusikers keine Debatte mehr möglich sein. Denn er ist einer der Grundsteine, auf dem das Gebäude der Musikkultur ruht. Von der Höhe und Reinheit seiner Leistungen hängt es ab, ob dem Volke das Erbgut und der immer sich erneuernde Reichtum musikalischer Meisterkunst unverfälscht und ebenbürtig vermittelt und zum Erlebnis gemacht wird, und welche Rolle hierbei unsere Kulturorchester spielen, das kann nur vom Unkundigen verkannt werden. Aus diesem Sachverhalt glauben wir die Berechtigung für unsere Pläne und Vorschläge herleiten zu können; sie wollen mithelfen am Neubau einer deutschen Musikkultur, die dem geliebten deutschen Volke zum Quell innerer Stärkung und seelischer Bereicherung wird und die sich durch die Größe ihrer Leistungen die Achtung der Welt erzwingt!

---

*) Von der Berufsschule eröffnen sich Ausblicke auf einen neuen sinnvollen Aufbau des gesamten staatlichen Berufsausbildungswesens. Im Gesamtgebäude würde die Berufsschule das unterste Stockwerk darstellen, auf dem sich als zweites Stockwerk die Musikerfachschule aufbauen würde, die sich als Ausbildungsziel die höhere Berufsreife zu setzen hätte und in deren Aufgabenkreis auch andere Ausbildungsgebiete, die der Berufsschule noch nicht erreichbar sind, einzubeziehen wären. Als oberstes Stockwerk würde das Gebäude endlich die Hochschule für Musik tragen, deren Ausbildungsziel die künstlerische Reife zu sein hätte. Damit wäre endlich auch der Hochschule ihre wahre Bestimmung wiedergegeben.

Schulmusikerziehung und Privatmusikunterricht.

Vortrag, gehalten bei der 1. Reichstagung der Deutschen Musikerzieher zu Eisenach.

Von Felix Oberborbeck, Weimar.

Keine musikpolitische Frage hat so einschneidend in das Schicksal des deutschen Musikers eingegriffen, wie die Frage des Verhältnisses von Schulmusik und Privat-Musikerziehung. Nirgends tobt der Kampf der Geister so unaufhörlich, nirgends stehen die Interessen der einzelnen Fachgruppen allen Mahnungen zum Trotz so scharf einander gegenüber, wie hier. Es wird gewiß für Sie aufschlußreich sein, daß die einzelnen Berufsgruppen der Privatmusiklehrer und Schulmusiklehrer Vertreter zu mir gesandt haben, die mich allen Ernstes aufforderten, doch ihre „Partei" zu nehmen und für sie einzutreten. Schon diese Einstellung, die etwas parteigemäßes in den Vordergrund rückt, die nur das Wohl einer einzelnen Interessengruppe in das Licht der Betrachtung zieht, zeigt Ihnen zur Genüge, daß in weiten Kreisen unseres Berufsstandes die Frage nach der Beschäftigung des Musikerziehers eigentlich aus der Perspektive der Not des einzelnen, aber nicht aus dem Gesichtskreis der Entwicklung der deutschen Musik geboren ist.

Um eins muß ich Sie von vornherein bitten: Schenken Sie mir das Vertrauen, daß für mich bei der Behandlung dieser wichtigen Frage nur e i n Gesichtspunkt geltend sein kann: Das zukünftige Geschick der deutschen Musik. Daneben darf und muß aus engeren Gesichtspunkten heraus die Not des freien Musikers als dringendste Augenblicksaufgabe mit in den Kreis der Betrachtungen gezogen werden.

Die Fülle erschütternder Einzeltatsachen, die uns auf der einen Seite beweist, welche große Not der deutsche Privatmusiklehrer leidet, die traurige Reihe von Erfahrungen aber andererseits, die aus mißverstandenem Kampf um ein Arbeitsbeschaffungsprogramm sich im Lauf der letzten Monate ergeben haben, sollte in uns das Verlangen nach schärfster künstlerischer Gewissenserforschung wach rufen, bei der uns nur zwei Fragen leiten dürfen:

1. Wie können wir unseren notleidenden Musikern helfen?
2. Wie retten wir unser in Stadt und Land durch viel übereilte und unvorsichtige Eingriffe bedrohtes Musikleben?

Lassen Sie mich diese Frage zunächst aus dem Gesichtspunkt der historischen Entwicklung aufrollen.

Halten wir einmal fest, daß der Stand des Privatmusiklehrers in seiner von Schule und Kirche losgelösten Form erst eine Erscheinung des 19. und 20. Jahrhunderts ist. Daß es im 19. Jahrhundert einen Privatmusiklehrerstand eigentlich überhaupt nicht gegeben hat, es sei denn, daß sich ausübender Künstler und Lehrer zufällig zu einer idealen Einheit verschmolzen. Bis dahin hat jahrhundertelang — sagen wir ruhig ein Jahrtausend — die gesamte musikalische Erziehung in den Händen des amtlichen Lehrerstandes gelegen. Daraus ergeben sich für das Ansehen des Lehrer-Musikers bedeutende Konsequenzen. Wenn die Eltern durch Jahrhunderte ihre Kinder dem vom Staat eingesetzten Lehrerstand zur geistigen und künstlerischen Erziehung übergaben, so mußte und muß noch heute gegen einen neu aufkommenden freien Musiker-Lehrstand vonseiten der Eltern ein gesundes Mißtrauen bestehen. Die Eltern, die ihren Kindern eine musikalische Erziehung angedeihen lassen wollen, wissen, was sie beim Lehrer der Volks- und höheren Schulen haben, wissen, daß dieser dem Staat oder der Kirchenbehörde gegenüber für seine Handlungen verantwortlich ist, wissen auch, daß er durch Gehalt, Diensteid und Besoldung an Ort und Pflicht stärker gebunden ist als der freie Musiker. Aus dieser Mentalität heraus ist es selbstverständlich, daß auch heute noch weite Kreise unseres Volkes den Standpunkt vertreten, daß für die musikalische Kindererziehung vor allem der beamtete Lehrer, vielleicht auch der Kirchenmusiker in Frage kämen.

Auf der anderen Seite ist es verständlich, daß gegen den freien Musikerstand vonseiten des deutschen Bürgers eine gewisse Mißachtung bestand, die aus einer Jahrhunderte alten Behandlung des Musikerstandes überhaupt zu erklären ist. Die letzten Reste einer mit-

telalterlichen Anschauung, daß der Spielmann dem „Fahrenden" gleich zu achten sei, spielt auch heute noch in der Sittenanschauung des „behäbigen" Bürgers eine nicht zu unterschätzende Rolle. Praktisch gesehen: bei der Wahl, ob man einen guten Musiker, der vielleicht ein schlechter Lehrer ist, oder einen guten Lehrer, der nur ein schlechter Musiker ist, wählen soll, wird sich das deutsche Elternhaus durchweg für den guten Lehrer und schlechten Musiker entscheiden, d. h. das Elternhaus weiß, daß zum mindesten den eigenen pädagogischen Anschauungen über Kindererziehung vonseiten des Lehrers nicht entgegen gearbeitet wird. Steht das Elternhaus dem Privatmusiklehrerstand mit einer gewissen Skepsis gegenüber, so ist auch zu verstehen, daß die Bemühungen des freien Musiklehrerstandes, in die kirchlichen Organisten- und Chorleiterstellen vorzudringen, vielfach von Mißerfolg begleitet sind. Auch hier muß man nach den Gründen fragen, die die Kirchenbehörde zu einer gewissen Zurückhaltung veranlassen. Es ist zu bedenken, daß seit den Reformationstagen der Posten des Künstlers und Lehrers in einer Person eine Standard-Figur der deutschen Musikgeschichte darstellt, daß diese Verbindung nicht etwa zufallsmäßig, sondern eine Schicksalsgebundenheit ist, die ihre tiefen Gründe in der Verfassung von Kirche und Schule in Deutschland hat. Mögen wir da an Georg Rhaw, den Verfasser der „Lieder für die Gemeine Schulen", an den Schullehrer Daniel Friderici, den Thomaskantor Joh. Seb. Bach oder an Bellermann, den Lehrer am Grauen Kloster-Gymnasium denken, immer tritt uns aber diese Verbundenheit zwischen Kirche und Schuldienst entgegen. Da ist es schon verständlich, daß nicht nur aus Traditionsmomenten, sondern auch aus praktischen Erwägungen die Kirchenbehörden mit aller Kraft an dieser Einheit von Kirche und Schule festhalten wollen. Der Lehrer ist nicht nur, ähnlich dem Pastor, im Staats- und Kirchendienst gehaltsmäßig verankert, sondern er hat gleichzeitig einen starken autoritären Einfluß auf die Schuljugend, ist durch seine Stellung in der Schule, vor allem in der kleinen Stadt und in den Dörfern der Mann, der die stärkste Bindung mit allen Bevölkerungskreisen hat. Dazu ist er durch seine amtliche Verpflichtung mit dem Ort seiner Tätigkeit auf lange Zeit verbunden. Dem frei stehenden Musiker kann in $^9/_{10}$ aller Fälle die Kirche kein auskommendes Gehalt bezahlen; sie wird in dem Augenblick, da sie ihm einen Teilgehalt zahlt, doch mehr oder minder die moralische Verantwortung dafür übernehmen, daß ihr Organist und Kirchenchorleiter nicht hungert und sieht sich dann mehr oder minder moralisch gezwungen, die ganze Verantwortung für den Lebensunterhalt des Kirchenbeamten zu übernehmen. Sie gerät ferner dauernd in die peinliche Lage, gegebenenfalls Gehaltserhöhungen vornehmen zu müssen, wenn der freie Kirchenmusiker darauf dringt, an eine bessere Stelle zu kommen, wo ihm günstigere Lebensbedingungen geboten werden. Daraus ergibt sich ein häufiger Wechsel, Unruhe im Gemeindeleben, vielleicht sogar Gefährdung des kirchlichen Musiklebens.

Die dritte große Schwierigkeit steht dem Privatmusiklehrer entgegen beim Hineinwachsen in die freien Chorleiterstellen. Auch hier tritt immer wieder der Schulmusikkollege als Hauptkonkurrent in den Weg. Auch hier werden den freien Musikern vonseiten der Chöre selbst Schwierigkeiten bereitet. Man hält mit aller Gewalt an dem früher erwählten Dirigenten fest, der durch seine Schultätigkeit am Ort eine stärkere Bindung mit der Bevölkerung hat. Man kennt seine pädagogischen Qualitäten, weiß, daß er vielfach aus Idealismus einen Teil seiner Einnahmen dem Chor zu Gute kommen läßt. Man weiß, daß er mit einem ganz geringen Gehalt, oft nur einer Vergütung für seine eigenen Auslagen, zufrieden ist, und daß er den Chor mehr oder minder aus Idealismus aufrecht erhält, daß er neuen Nachwuchs aus den Kreisen seiner Schüler dem Chor zuführt, daß er durch Verbindung der ihm zur Verfügung stehenden Frauen- und Kinderchöre reichere Möglichkeiten der Konzertgestaltung schaffen kann, und daß er aus den Kreisen seiner Schule naturgemäß ein größeres Publikum mitbringt. Es scheint mir symptomatisch, daß in einer Zeit, in der mit Nachdruck von allen Amtsstellen auf die Beschäftigung von freien Musikern hingewiesen wird, einer der angesehensten deutschen Männergesangvereine, der früher einen Kaiserpreis davontrug, ausgerechnet unter 40 Bewerbern wieder einen Lehrerdirigenten wählte.

Fassen wir zusammen: Bei allen Bemühungen des Privatmusiklehrerstandes, den Schulmusiklehrer auf die Schule zu verweisen, stellen sich noch immer die größten Schwierigkeiten

entgegen. Eine allgemein gültige sofortige Lösung durch allgemeine Bestimmungen würde zweifellos zu einer Katastrophe des deutschen Musiklebens führen. Für uns heißt heute nur die Frage: Wie wird dem Privat-Musiklehrer und dem freien Musiker eine Betätigungsmöglichkeit gewährleistet, ohne daß das heute ohnehin hart betroffene Musikleben weiteren Existenzschwierigkeiten ausgesetzt wird. Da ist zunächst vor einer gewaltsamen Therapie ohne sorgfältige und kluge Diagnose zu warnen. Was würde im deutschen Wirtschaftsleben geschehen, wenn man einfach Arbeitslose in nebenamtliche Tätigkeiten von Ärzten, Chemikern, Rechtsanwälten einsetzen würde, die nur diese aus ihrer Arbeitssphäre her erledigen können. Es ist nicht möglich, durch gewaltsame Vorschriften Chorleiter, Organisten aus ihren Posten zu verdrängen, ohne zu wissen, daß der Nachfolger nicht nur ein guter Musiker ist, sondern daß das Musikleben der Gemeinde oder des Vereins auf lange Sicht gesichert bleibt. Hier muß auf eine wichtige Tatsache verwiesen werden: Die Bezeichnung Privatmusiklehrer deutet schon genügend darauf hin, daß die Vorbildung und Tätigkeit des privaten Musiklehrers sich leider nur auf ein Gebiet erstreckt, dem heute die Lebensbedingungen immer mehr abgeschnitten werden: Das private häusliche Musizieren. Wir müssen uns eingestehen, daß der deutschen Jugend von heute mehr als bisher die Zeit und die Voraussetzungen zu derartiger musikalischer Tätigkeit fehlen, wie sie die ältere Generation in ihrer Jugend noch betreiben konnte. Es hat keinen Zweck, die Augen zu verschließen vor der Tatsache, daß die Beziehungen zur Musik in unserer deutschen Jugend zum Teil aus anderen Quellen her gewonnen werden als bisher. Wir kommen um die Tatsache nicht herum, daß wir hunderte, tausende von Musiklehrern haben, die alle „privaten" Unterricht geben wollen und keine Schüler haben, daß auf der anderen Seite aber die ganze deutsche Jugend sich nach musikalischen Führern in Hitler-Jugend, B.d.M. und Jungvolk sehnt, die ihnen die rechte Anleitung geben. Es wird vor allem darauf ankommen, nicht nur durch Umschulungskurse von Privatmusiklehrern, sondern grundsätzlich unsere Privatmusiklehrer-Ausbildung auf neuen Boden zu stellen. Täglich kommen junge Musiker hilfeflehend zu mir und bitten, ihnen eine musikalische Betätigungsmöglichkeit zu vermitteln. Auf der anderen Seite bin ich in größter Verlegenheit, wenn ich einem Bann der Hitler-Jugend einen tüchtigen musikalischen Referenten und Führer empfehlen soll. Abhilfe kann nur dadurch geschaffen werden, daß unsere jungen Musiker im weitesten Maße schon während ihrer Ausbildungszeit auf die Gegenwartsaufgaben in Jugend und Volk hingewiesen werden. Es geht nicht anders: Der junge Geiger und der junge Klavierspieler müssen wieder singen können, müssen verstehen, einen Spielmannszug zu leiten, müssen auch einen kleinen Chor leiten können und müssen wissen, wie man mit jungen Stimmen umgeht. Was wir brauchen, sind begeisterungsfähige musikalische Führernaturen, die ihren lied- und kunsthungrigen Volksgenossen musikalische Nahrung auf rechte Weise vermitteln. Es scheint mir bezeichnend, daß einem jungen Schulmusikstudierenden, der in einem Arbeitslager steckt, trotz seines kurzen Studiums, gleich von dem Lagerleiter die musikalische Führung des ganzen Lagers übertragen wurde. Wollen wir den Privatmusiklehrern Lebensmöglichkeiten geben, so muß er für die Aufgaben der Hitler-Jugend, des B.d.M. vorgebildet werden.

Das darf uns andererseits nicht von der dringenden Forderung abhalten, bei allen Stellen der Partei und der Regierungen immer wieder von neuem zu fordern: Gebt unserer Jugend wieder Raum zu stiller Besinnlichkeit und zu künstlerischem Tun. Auch unsere Jugend braucht nach dem Zusammensein in Schule und Jugendbund Stunden, in denen der junge Mensch mit sich und seinem Denken und Fühlen einmal allein ist, wo er ausreifen kann und wo er Zeit findet, seinen persönlichsten Neigungen nachzugehen. Nur so wird der Musiklehrer in seiner bisherigen Tätigkeit auch weiterhin unentbehrlich bleiben.

Soll der Privatmusiklehrer mehr als bisher in den Kirchendienst hineinwachsen, so gilt es vor allem, ihn mit den geistigen Grundlagen des liturgischen Geschehens und dem kirchlichen Gemeindeleben mehr zu verquicken als bisher. Die Kirchenbehörden werden nie Wert darauf legen, einen Musiker zu beschäftigen, der mit ihnen nur auf dem Boden eines Dienstvertrages verbunden ist. Viel mehr wird es darauf ankommen, daß der Musiker auch als Mensch

in die vielseitigen Kirchenaufgaben hineinwächst. Der Privatmusiklehrerprüfung wird in Zukunft die Ergänzung nach der kirchenmusikalischen Prüfung hin sehr not tun. In Thüringen geben wir den Kirchenmusikern die Möglichkeit, durch Belegung eines Ergänzungsfaches gleichzeitig die Privatmusiklehrer-Prüfung abzulegen. Umgekehrt geben wir den Privatmusiklehrern die Möglichkeit, sich mit dem Arbeitsgebiet der Kirchenmusik und der Jugendmusikpflege vertraut zu machen.

Ebenso wichtig scheint es noch, dem Privatmusiklehrer die Wege in den Chorverein zu ebnen. Hier fehlt durchweg dem Durchschnittsmusiker einmal die Fähigkeit, selbst zu singen, die Fähigkeit Stimmen zu behandeln, meist auch eine grundlegende Kenntnis der Chorliteratur. Ich muß Ihnen ehrlich gestehen, daß ich von den etwa 200 bis 250 Privatmusiklehrern, die ich im stärkst bevölkerten deutschen Regierungsbezirk Düsseldorf kennen gelernt habe, nicht 50 die Fähigkeit zusprechen würde, einen Chorverein zu leiten. Und das sind doch alles geprüfte Musiklehrer! Wie mag es da in Wirklichkeit bei vielen ungeprüften aussehen! Die Forderung, als Musiker einfach die Funktionen des auf anderen Gebieten tätigen Berufsgenossen übernehmen zu können, weil er beschäftigungslos ist, darf kein Musiker erheben. Was würde man sagen, wenn wegen Überfüllung des Pianistenberufes, alle Pianisten ohne Vorkenntnis plötzlich Geigenunterricht geben würden. Leider ist auf dem Gebiet des Chorgesanges eine Unterschätzung der Mindestforderungen, die man an einen Chorleiter stellen muß, heute noch gang und gäbe. Eine Rundfrage, durch den Reichsverband der Gemischten Chöre oder den Deutschen Sängerbund ergibt heute die erschütternde Tatsache, daß viele Vereine, die ihren Lehrer-Dirigenten abgeben mußten, sich nach kurzer Zeit aufgelöst haben.

Bei dieser Warnung vor übereilten Schritten bleibt uns immer wieder die brennende Frage: Wie helfen wir den notleidenden Musikern? Lassen Sie mich hier einige wichtige Punkte schlagwortartig zusammenfassen. Daß heute kein Schulmusiklehrer mehr musikalischen Privatunterricht geben sollte, ist wohl eine Selbstverständlichkeit. In der Zeitschrift „Der Thüringer Erzieher“ (Sept. 1934) stellen sich die Thüringer Schulmusiklehrer in erfreulicher Weise auf diesen Standpunkt mit folgender Formulierung: „Die Schulmusiklehrer Thüringens bekennen sich zu dem Standpunkt, daß festbesoldete Lehrer den Privatmusikunterricht den Privatmusiklehrern überlassen müssen, wenn in einem Ort geeignete Privatmusiklehrer vorhanden sind. Sie übertragen ihre kirchenmusikalischen Ämter und Chorleitungen an geeignete Musiker, wenn dadurch eine Existenz gesichert wird.“ — Damit ist aber noch nicht genug getan. Es muß vom Schulmusiklehrer verlangt werden, daß er es nicht bei diesem Verzicht allein bewenden läßt, sondern daß er immer wieder seine Schutzbefohlenen auf die Möglichkeit musikalischer Fortbildung zu Hause hinweist. Zum mindesten jährlich einmal sollte er, vielleicht nach Ostern, eine Erhebung veranstalten, wer Privatmusikunterricht erhält, sollte denjenigen, die musikalisch sind, nach Rücksprache mit den Eltern, Musiklehrer des Ortes empfehlen, sollte sich bei auftretenden finanziellen Schwierigkeiten als Vermittler zwischen Elternschaft und Privatmusiklehrer anbieten. Bei Gründung eines Schulorchesters oder einer Spielschar sollte er einen oder mehrere tüchtige Privatmusiklehrer für die Ausbildung in Violine und den anderen Instrumenten zu Rate ziehen.

Auch auf kirchenmusikalischem Gebiet läßt sich eine engere Gemeinschaft zwischen freistehendem Musiker und Kirchenleben erzielen. Leitung der Posaunenchöre, Leitung von Kinder-, Frauen- und Männerchören, Friedhofs- und Begräbnismusiken sollten unbedingt auf die freistehenden Musiker übergehen, wenn sie die nötige Eignung und Befähigung nachgewiesen haben. Auf dem Gebiet des Chorwesens wäre das Idealste, wenn im Lauf der Zeit alle Chöre grundsätzlich an den freistehenden Musiker übergehen könnten. Das ist aber bestimmt nicht von heute auf morgen möglich. Will man dem Schulmusiklehrer die Tätigkeit draußen ganz verwehren, muß ihm dafür als Ausgleich eine befriedigende Tätigkeit in der Schule gewährleistet werden. Ein guter Beginn ist insofern gemacht, als Preußen vom Schulmusiklehrer heute ein engeres Hineinwachsen in die höhere Schule und eine Staatsprüfung in einem wissenschaftlichen

Fach verlangt. Damit wächst der Schulmusiklehrer der deutschen höheren Schule von selbst in seine Anstalt, in sein Lehrerkollegium und in seine pädagogischen Schulaufgaben hinein und wird nicht mehr, wie früher, von dem Gedanken besessen sein, außerhalb der Schule seine musikalische Befriedigung zu suchen, wenn ihm die Schule selbst kein befriedigendes Arbeitsfeld bot. Wächst so dem Schulmusiklehrer ein neues, ihn ganz erfüllendes Tätigkeitsfeld in der Schule zu, so wird von selbst der Boden frei für den freien Musiker, dem auf die Dauer die Tätigkeit als Chorleiter und Organist nicht vorenthalten bleiben wird. Eine solche Entwicklung wird jedoch immer Zeit brauchen und heute können wir nur immer wieder vor übereilten Schritten warnen, die gewiß aus der Not des Einzelnen verständlich sind, aber allenthalben so viel lebendiges musikalisches Leben zerschlagen, daß der dadurch entstehende Schaden doch letzten Endes immer nur wieder den gleichen Stand trifft, den freien Musiker. Wir müssen endlich einmal mit dem Vorurteil aufräumen, als seien Schulmusiklehrer und Privatmusiklehrer gegensätzliche Lehrertypen, von denen der eine mehr, der andere weniger kann, daß etwa ein Schulmusiklehrer nicht als Ortsgruppenleiter der Reichsmusikerschaft in Frage käme, da er ja Schulmusiker sei. An alle Schulmusiker richten wir den Aufruf: helft mit, dem notleidenden deutschen Musiklehrer den Weg zur Tätigkeit frei zu machen. An die freien Musiker aber richten wir den Appell: drängt niemand gewaltsam aus seiner Stellung heraus, die er vielleicht seit Jahrzehnten aus reinem Idealismus ausfüllt und helft lieber dem Stand in weitesten Kreisen der Bevölkerung das Ansehen zu geben, das ihn berechtigt, ein wertvoller und kraftbringender Faktor im deutschen Musikleben zu werden.

* * *

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Am 1. Oktober, mit dem ersten Furtwängler-Konzert, setzte die „Saison" ein — und es gab eine Reihe wertvoller Orchesterkonzerte. Den ersten Platz behaupten wieder die „Philharmoniker", die allwöchentlich zwei Konzerte veranstalten unter den verschiedensten Dirigenten. Hans Pfitzner begann diese Konzertreihe mit Schumanns „Rheinischer", mit seiner Ouvertüre zum „Christelflein" und Liedern, die Gerhard Hüsch vollendet zum Vortrag brachte. Hans Chemin-Petit, dessen künstlerisch wertvolle, allen Freunden der Kammerkunst dringend zu empfehlende Oper „Der gefangene Vogel" leider nicht mehr anzutreffen ist, Hans v. Benda, Hermann Zilcher, der noch etwas unpersönliche Werner Trenkner — sie bildeten den künstlerischen Vortrupp der Saison. Zwischendurch ließen sich auch auswärtige Gäste hören wie der südamerikanische Dirigent Burle Marx, Leiter des Philharmonischen Orchesters in Rio de Janeiro. Er brachte neue brasilianische und argentinische Musik mit, der er ein umsichtiger Anwalt war. Aber in den Werken von J. J. Castro und Francisco Mignone ist lediglich die orchestrale Technik zu rühmen, während der Inhalt sich in bekannten impressionistischen Bahnen bewegt und die zur Verwendung gelangenden Volksmelodien keine Synthese mit der schöpferischen Persönlichkeit eingegangen sind. Ein Spiel mit schönen Formen!

Aber das Hauptereignis war das erste Furtwängler-Konzert. Er begann seine Konzertreihe mit Bruckners „Neunter", die er mit der ihm eigenen, weit ins Transcendentale vorstoßenden Gefühlstiefe wiedergab. Es hat allgemein befremdet, daß Furtwängler wieder die Löwesche Bearbeitung wählte, nachdem uns über den Wert der Urfassung die Augen oder vielmehr die Ohren geöffnet wurden. Ich möchte mich der Auffassung der „Kölnischen Zeitung" (5. Okt.) anschließen, die sehr richtig feststellt: „Mag man diese (Löweschen) Eingriffe auch für die Zeit der Uraufführung der Neunten noch rechtfertigen können: für die Gegenwart, die die unbedingte Achtung vor dem schöpferischen Willen des Genies wieder als oberstes Interpretationsgesetz anerkennt, lassen sie sich kaum noch verteidigen." Im zweiten Teil des Konzertes erklangen Liedvorträge der Elisabeth Rethberg, die mir allerdings auf der Bühne besser gefallen hat.

Als weitere wichtige Konzertveranstaltungen sind hervorzuheben: die Aufführung der „Jahreszeiten“ unter Bruno Kittels anfeuernder Leitung mit seinem vielgerühmten Chor und den Philharmonikern, dazu ein ausgezeichnetes Solisten-Ensemble, nämlich Helene Fahrni, Walter Ludwig und Rudolf Watzke. Das Konzert des Thomaner-Chors unter Führung von Karl Straube, das in der Berliner Presse einen begeisterten Nachhall fand, konnte ich leider wegen gleichzeitiger Opernverpflichtung nicht anhören.

Die Berliner Bühnentätigkeit nimmt einen beängstigenden Umfang an. Eine Operette nach der andern, und eine immer schlechter als die andere. In den Opernhäusern folgen die Neueinstudierungen in zeitlich kurzen Abständen aufeinander. Dieser künstlerische Wettbewerb ist froh zu begrüßen. Allerdings hat man mitunter den Eindruck, als halte sich die Konkurrenz der beiden führenden Opernhäuser nicht nur in den Grenzen der Kunst. Wenn die Staatsoper an dem gleichen Abend die „Bohème“ ansetzt, an dem auch im „Deutschen Opernhaus“ die gleiche Oper aufgeführt wird, wenn eine Première der Staatsoper (Neueinstudierung der „Götterdämmerung“) ausgerechnet an demselben Abend stattfindet, an dem das „Deutsche Opernhaus“ Ballett-Erst- und Uraufführungen herausbringt (obwohl der Premierentag bereits seit vier Wochen der Staatsoper bekannt war), so muß selbst der Außenstehende die Merkwürdigkeit dieser „Zufälle“ gewahr werden. Neuerdings darf das „Deutsche Opernhaus“ nicht mehr „Reichsoper“ genannt werden.

Im „Deutschen Opernhaus“ wird überaus fleißig gearbeitet. Es ist vielleicht indiskret zu verraten, daß Intendant Rode unermüdlich an den Stimmen seiner Sänger feilt und bildet. Es vergeht kein Tag, an dem er nicht diesen oder jenen Solisten zu sich bestellt, um persönlich mit ihm eine oder zwei Stunden zu studieren. So wird der Intendant zum echten Vorbild seiner künstlerischen Mitarbeiter — wo findet sich ein ähnlicher Idealismus? Daher gibt es an dieser Stätte allerlei gesangliche Überraschungen. Aus Leipzig hat sich Rode einen jungen Heldentenor verschrieben und für sein Haus fest verpflichtet. Das ist Valentin Haller, der noch von sich reden machen wird. Aus dieser „Bombenröhre“ kann man drei erste Heldentenöre machen. Er legte im Troubadour das hohe C der Stretta mit einer Leichtigkeit hin, als bewege er sich dauernd in diesen Regionen. Ein prachtvoller Naturbursche voll Urwüchsigkeit, der mit seinen Schätzen noch nicht so recht umzugehen weiß. Der jubelnde Beifall veranlaßte ihn, die Stretta vor geschlossenem Vorhang nicht einmal, nein, gleich dreimal hintereinander zu singen. Man bekam zuletzt geradezu Angst um seine Stimme. Auch sonst war die Darstellung lobenswert, wenn auch die Bühnenbilder des Paul Haferung etwas nüchtern erschienen. Die beste Leistung bot Gerhard Hüsch als Luna, nicht minder vortrefflich die neue Altistin Luise Willer dank ihrer vollendeten Stimmkultur. Am Pult stand zum ersten Male Artur Rother aus Dessau, ein pflichteifriger, energiegeladener Dirigent, der das Orchester in größter Geschlossenheit zusammenhält. Das erwies sich besonders im ersten Sinfoniekonzert des Opernhauses, einem Brahmsabend, der u. a. das Violinkonzert in Kulenkampffs fast überästhetischer Ausdeutung bot.

In der Staatsoper hörte man in einer Neueinstudierung der „Tosca“ drei einzig schöne Stimmen: Maria Müller, Ludwig Hofmann und Helge Roswaenge. Die Ring-Inszenierung wurde mit „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ unter Furtwänglers Leitung beschlossen. Das war „Bayreuth in Berlin“: in den Hauptrollen des „Siegfried“ Max Lorenz, Rudolf Bockelmann, Frida Leider, Erich Zimmermann, Eugen Fuchs. Dazu die Bühnenbilder des Praetorius, die namentlich dem Siegfried-Wald mit dem zarten Spiel der Sonnenstrahlen hervorragend gerecht wurden. Inszenierung: Heinz Tietjen.

In der „Götterdämmerung“ fiel vor allem Ludwig Hofmann als Hagen auf, die ihm eigene Überlegenheit der geschlossen wirkenden, beherrschten Gebärde, der markige, metallene Glanz seiner Stimme lassen ihn als einen idealen Vertreter dieser Partie erkennen. Auch hier die Einstellung auf das Bayreuther Vorbild: sogar die Projektionsapparate für den Brand Walhalls waren von der Festspielleitung ausgeliehen. Furtwängler übertraf sich selbst — eine einheitliche, in den musikalischen Höhepunkten erschütternde Leistung. Todesszene und Trauermarsch lösten tiefe Ergriffenheit aus.

Als Gegensatz hiezu die Tanzeinakter unserer zweiten Opernbühne.

Die „Ajanta-Fresken", die das „Deutsche Opernhaus" im Rahmen eines Ballett-Abends bot, sind auf eine Idee der Anna Pawlowna zurückzuführen, die das Werk in England und Amerika erfolgreich zur Darstellung gebracht hat. Ein kultisches Spiel, das den Werdegang des Gauthama Buddha schildert. Die Fresken eines Tempels werden lebendig und zeigen den glanzvollen Aufstieg, die Rückkehr zur Armut und die Verherrlichung des indischen Religionsstifters. Die Musik ist ein Erstlingswerk des damals 24jährigen Alexander Tscherepnin. Neben wertvolleren Einfällen wie der Tanz des Königs stehen Gedankenkombinationen, in denen rhythmische Elemente etwa in der Art Prokofieffs zur Vorherrschaft gelangen. Jedoch vermag die Musik in ihrer farblosen Uneigenheit nicht recht zu überzeugen. Die Tanzkomödie „Lärm um Mitternacht", verfaßt von Rudolf Kölling, ist eine Miniatur-Ausgabe der „Puppenfee". Schaufensterpuppen werden lebendig zu der Musik von Herbert Trantow, die viel Routine verrät, die aber neben hübschen Walzer-Einfällen auch manchen orchestralen Leerlauf enthält. Sehr ansprechend war der Gedanke, in einem dritten Ballett die Perlen Schubertscher Musik, vor allem die achttaktigen Walzer, das Rosamunde-Ballett und den bekannten Militärmarsch zu einer losen Bildfolge zusammenzustellen, die allgemein gehaltene Lebensmomente unter dem Titel „Jahreszeiten der Liebe" tänzerisch ausdeutet. Unter der Orchesterleitung von H. Trantow zeigten vor allem Daisy Spieß und Rolf Arco in der Tanzregie von R. Kölling Spitzenleistungen.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

NS-Kulturwoche. Am Eingang der kulturellen Arbeit des Winters steht in Leipzig jetzt die von der NS-Kulturgemeinde durchgeführte Kulturwoche. Der Eigenart Leipzigs entsprechend nimmt die Musik eine wichtige, man kann sogar sagen beherrschende Stellung ein. Die Grundidee dieser Einrichtung besteht zweifellos darin, die kulturtragenden Kräfte unserer Stadt im Dienst einer rassenmäßig und volkstumshaft gebundenen Kunst zu einer großen gemeinsamen Tat zusammenzuschließen. Um eine Überfülle zu vermeiden, wird sich nicht immer alles betätigen können; so muß das Gewandhausorchester mit dem Sinfonieorchester von Jahr zu Jahr abwechseln, auch waren wichtige Kulturfaktoren wie Gewandhauschor und Riedelverein nicht vertreten; man vermißte ferner auf den Programmen Namen wie Walter Niemann und Hermann Grabner, die durch ihren Ruf als Komponisten zu dem Ruhm Leipzigs als Musikstadt nicht unwesentlich beitragen. Dagegen stoßen wir auf die Namen Wieniawski, Chopin und Liszt, die eine Berücksichtigung auf einer deutschen Kulturwoche schließlich nicht nötig haben. Von Leipziger Komponisten kamen Ambrosius, Blumer, Hoyer, Koch und Kormann mit Recht zu Wort, während die unerträglich salonhaften Kompositionen von Otto Wittenbecher und Leopold Weninger auch dadurch nicht besser wurden, daß sie sich kirchlich drapierten. Ebensowenig waren die Lieder von Albert Kranz am Platze, die bereits tausendmal Gesagtes wiederholen. Das Kirchenkonzert war überhaupt die schwächste Angelegenheit der ganzen Woche. Auch wenn man hier nur Leipziger Komponisten bringen wollte, durfte man die Qualitätsfrage bei der Werkauswahl nicht derart hintenanstellen.

Damit sind wir bereits bei der Kernfrage angelangt: Was soll auf dieser Kulturwoche in Zukunft für Musik gebracht werden, um ihr den Charakter des Zufälligen, der ihr vorläufig noch anhaftet, zu nehmen? Der Grundgedanke „volkstumhafte Bindung" ist zunächst als „deutsche Musik" zu fassen; nichtdeutsche Musik hätte also auszuscheiden. Die volkstumsnahe deutsche Kunst wurde durch die Löns-Stunde sowie Siegfried Wagners „Bärenhäuter" diesmal am besten repräsentiert. Volkstumhafte Bindung wird aber auch in dem Sinne „engere Heimat" zu verstehen sein; sächsische und vor allem Leipziger Komponisten wären also vorzugsweise zu berücksichtigen, was in diesem Jahre wohl geschehen ist, aber, wie bereits erwähnt, eine schärfere Auswahl nach der qualitativen Seite hin. Der Heimatcharakter der Kulturwoche wird ja auch

durch die noch ausstehende Orgelfeierstunde in Rötha betont werden. Nun soll aber die Kulturwoche doch zweifellos den Charakter des Außergewöhnlichen tragen; das wird am besten möglich sein, wenn sie Werke bringt, die im normalen Betriebe des Winters keinen Platz finden. Deshalb ist es vielleicht nicht empfehlenswert, Werke und Komponisten anzusetzen, die im Leipziger Musikleben sowieso fest verankert sind. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, die mit bekanntesten Werken vertreten waren, vermögen deshalb wohl durch ihre Meisterwerke zu wirken, sie verleihen aber der Kulturwoche als solcher noch kein ausgeprägtes Gesicht. Mit einem Wort: Der Kreis war zu weit gezogen; eine gewisse Beschränkung wird in Zukunft eintreten müssen. Die beste Lösung würde vielleicht darin bestehen, in der Kulturwoche das volksgebundene Schaffen der Gegenwart zu Worte kommen zu lassen, immer unter besonderer Berücksichtigung des Heimatlichen. Dieser Grundsatz braucht ja nicht allzu streng durchgeführt zu werden wenn er aber wenigstens vorherrscht, wird für das zeitgenössische Schaffen eine Äußerungsmöglichkeit gewonnen, die im Theater- und Konzertleben Leipzigs noch nicht besteht; damit würde der Kulturwoche ohne weiteres der Charakter des Außergewöhnlichen verliehen, und man hätte außerdem den Vorteil, daß Ausführende wie Zuhörer am Beginn der winterlichen Kulturarbeit besonders frisch und aufnahmefähig für die Werke unserer zeitgenössischen Komponisten sind.

In der Eröffnungsfeier im Neuen Rathaus — der eine Motette in der Thomaskirche vorausging — sprach nach Kreishauptmann Dönicke und Bürgermeister Haake Stadtrat Hauptmann; er gab ein Bild von den umfangreichen Aufgaben des von ihm geleiteten städtischen Kulturamtes und äußerte sich über seine Ansichten und Absichten, die für die Zukunft das Beste erhoffen lassen. Kulturamt und NS-Kulturgemeinde werden in engstem Einvernehmen arbeiten. Das Kulturamt erweist seine Daseinsberechtigung schon dadurch, daß es ein Zusammenfallen wichtiger Kulturdarbietungen verhindert, dafür ist niemand dankbarer als der Musikberichterstatter, der nun keine größere Veranstaltung zu versäumen braucht. Der Thomanerchor unter Karl Straube umrahmte die Feier durch seine Gesänge; es war recht und billig, daß Straube bei dieser Gelegenheit zur Geltung kam, da er in den gefährlichen Übergangsjahren der Nachkriegszeit die dauerhafteste Kulturarbeit geleistet hat.

Der Hermann Löns-Gedächtnisabend wurde durch den Sprecher Gustav Hermann sowie die Lautensängerin Agnes Delsarto bestritten, die vor Jahren einmal ganz gut gesungen haben muß. Das Sinfoniekonzert im Gewandhaus sah, herzlichst gefeiert, zum ersten Mal im Konzertwinter Hermann Abendroth vor seinem Orchester. Im Programm standen Egmont-Ouvertüre, Schuberts h-moll-Sinfonie und Bruckners Siebente, die ja vor fünfzig Jahren in Leipzig unter Nikisch uraufgeführt wurde, allerdings nicht im Gewandhaus, sondern im Neuen Theater. Abendroth, den ich zum ersten Male hörte, machte zunächst den Eindruck eines grundsoliden, tüchtigen, mit größter Werktreue vorgehenden Dirigenten. Scheint er auch kein spezifischer Brucknerdirigent zu sein, da im dritten und vierten Satz die Zeitmaße zu schnell waren: Seine Art des Musizierens nimmt irgendwie für sich ein, man hatte vor allem das Gefühl, daß das Orchester bei ihm in besten Händen ist. Die Spannung für die kommende Gewandhausspielzeit ist jedenfalls durch dieses Konzert lebhaft geweckt worden.

Ein guter Gedanke war es, auch der leichten Musik einen Platz zu gönnen. Die Schlagzeile „Sinfonische Tänze" stand zwar nur in loser Beziehung zu dem Programm, das Hans Ludwig Kormann mit seinem Orchester bot, doch vergaß man das über der sauberen und frischen Art, mit der an diesem Abend musiziert wurde. Max Krämer und Fritz Weitzmann bewährten sich als tüchtige Solisten; die „Deutsche Tanzsuite" von Hermann Ambrosius, das „Heitere Spiel" von Theodor Blumer und die Ballettmusik aus „Belcanto" von Kormann sind durchaus brauchbare Unterhaltungsmusik.

Den anregendsten Beitrag zu der Kulturwoche lieferte das Neue Theater durch Siegfried Wagners „Bärenhäuter", der bei uns seit dreißig Jahren nicht gegeben wurde. Man muß schon sagen: Wenn die reichlich anspruchslose Kunst der französischen Spieloper auf unseren Bühnen Heimatrecht genießt, kann ein Werk wie der „Bärenhäuter" mindestens

das gleiche Recht auf Beachtung geltend machen. Es herrſcht hier eine Art zu Singen und zu Sagen, die ebenſo vorgeht wie das Volk bei der Schöpfung von Märchen und Volksliedern: Sie koppelt dichteriſche und muſikaliſche Motive, ohne ſich um ihre Originalität groß zu kümmern, und iſt lediglich auf den Geſamteindruck bedacht. Die ſchöpferiſche Leiſtung Siegfried Wagners beſteht darin, daß er mit einer wirklichen Kühnheit dieſes Verfahren, deſſen ſich ſonſt nur der unbekannte Volksdichter bei Märchen und Sage bedient, auf eine abendfüllende Oper angewendet hat, ganz anders wie Humperdinck, der bei aller engen Fühlung mit Volkslied und Märchen nun wirklich in die Bezirke der großen Oper ſteigt und dementſprechend gehört werden will. Daher auch die ſchiefe Stellungnahme zu dieſem Werk; denn den „Bärenhäuter" vom ſonſtigen Opernbeſtand aus zu beurteilen wäre ebenſo verkehrt, als wenn man das Volkslied „Roſenſtock, Holderblüth" von Goethes „Trilogie der Leidenſchaften" aus ſehen wollte. Hier kommt es ganz einfach darauf an, ob man ſich das geſunde Empfinden für naturgewachſene Volkskunſt bewahrt hat; dann wird man mit dieſem Werk auch etwas anfangen können, da die Geſamtſtimmung ſehr ſchön getroffen iſt.

Siegfried Wagner: „Der Bärenhäuter" 3. Akt
Skizze nach der Leipziger Aufführung von Otto Pleß
Muſikal. Leitung: Oskar Braun. Bühnengeſtaltung: W. Humperdinck und K. Jakobs
In der Mitte:
Ellen Winter (Luiſe), Alfred Bartolitius (Hans Kraft), Ernſt Oſterkamp (Bürgermeiſter)

Die Aufführung litt zwar darunter, daß im erſten Akt die richtige Fühlungnahme bei den Mitwirkenden noch nicht da war; doch kam dank der beachtlichen Leiſtungen von Alfred Bartolitius (Hans Kraft) und Ellen Winter (Luiſe), die den Märchenton ſehr gut trafen, noch ein recht zufriedenſtellender Eindruck zuſtande. Die mehr realiſtiſche Rolle des Bürgermeiſters fand in Ernſt Oſterkamp einen angemeſſenen Vertreter, und von Hans Fleiſcher freuen wir uns feſtſtellen zu können, daß er ſtimmlich wieder auf der Höhe iſt. Lobende Erwähnung verdient noch Walther Zimmer als Petrus, während Walther Streckfuß als Teufel wohl ſtimmlich, nicht aber darſtelleriſch genügte. Beiſpielsweiſe mußte die Wut nach dem Entweichen der Seelen, der Hohn über Hans und ſchließlich das Mitleid mit

ihm ganz anders zum Ausdruck kommen; es war alles zu sehr über einen Leisten geschlagen. Oskar Braun dirigierte im ersten Akt noch etwas lax, dann aber mit der Zuverlässigkeit, die wir an ihm schätzen. Die Spielleitung — Humperdinck-Jacobs — litt diesmal unter einigen Unzulänglichkeiten. So konnte man z. B. das Entweichen der Seelen optisch nicht nur durch das Erlöschen des kaum noch vorhandenen Feuers symbolisieren. Das Ungeziefer, das den diebischen Wirt belästigt, mußte auch wirklich zu sehen sein, ein bißchen Filmgeflimmer allein tut es hier nicht. Im letzten Akt wurde durch den Zaun die Perspektive zur Plassenburg stark gestört und die vorbeiziehenden Krieger drückten sich etwas zu sehr im Hintergrund herum. Schließlich schreibt Wagner vor, daß die Teufelchen den Hans mit Ruß bewerfen sollen. Was stellt sich die Spielleitung eigentlich unter „Ruß" vor? Gern sei anerkannt, daß z. B. die Wirtshausszene auch wieder gelungen war; ein leichtes Gefühl der Zwiespältigkeit wurde man aber den ganzen Abend nicht recht los.

Verbunden mit der Kulturwoche war eine vielseitig beschickte Ausstellung, die eine kleine, aber von Dr. Rubardt nett zusammengestellte Musikabteilung und eine Theaterabteilung enthielt; Dr. Golz gab hier einen sehr geschickten Überblick über die reiche Theatergeschichte Leipzigs. Neben der Goethe-Sammlung Kippenberg hatte vor allem die Leipziger Stadtbibliothek kostbare Schätze aus ihren reichen Beständen zur Verfügung gestellt.

Auch die Gautagung des sächsischen NS-Lehrerbundes stand im Rahmen der Kulturwoche. Nachdem schon Alfred Rosenberg in der Eröffnungskundgebung die Kunst in den großen Zusammenhang der rassenmäßig fundierten Weltanschauung gestellt hatte, war eine Kundgebung den Künsten gewidmet. Dr. Stang, der Leiter des Reichsamtes der NS-Kulturgemeinde, wandte sich vor allem gegen den l'art pour l'art-Standpunkt und stellte die Frage nach der Gesinnung des Künstlers in den Mittelpunkt. Seine Ausführungen fanden mit Recht starken Beifall. Dagegen hatte man von Friedrich Herzog-Berlin, der über „Deutsche Musik und nordischer Geist" sprach, etwas mehr erwartet als eine Sammlung von zusammengelesenen Gemeinplätzen. Diese flache Art der rassenmäßigen Kunstbetrachtung, die methodisch an schlechteste Volkshochschulmanieren der Systemzeit erinnert, gibt den Erziehern für ihre Praxis nicht einen Deut. Was soll man denn mit einer so erschütternden Feststellung anfangen, daß „auch Mozart eine nordische Seite habe"; wir sind so neugierig zu fragen, worin diese nordische Seite denn eigentlich besteht. Besonders wertvoll war die Mitteilung, daß „eine Bestandsaufnahme der deutschen Musik nötig sei". Für eine solche Bestandsaufnahme sind allerdings wesentlich tiefere Gesichtspunkte und Einsichten nötig als die verkündigten.

Ein Konzert in dem akustisch unmöglichen Riesenkasten einer Meßhalle brachte uns das Dresdener Philharmonische Orchester — als ob es in Leipzig — keine Orchester gäbe — mit drei aus weiter Ferne hergeholten Solisten — als ob es in Sachsen keine Solisten gäbe. Leipziger Stellen trifft nach Äußerungen einer maßgebenden Persönlichkeit keine Verantwortung für diese Unmöglichkeit. Wir begnügen uns mit der Feststellung, daß Siegfried Borries, der Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters, ein erstklassiger Geiger ist.

Die Sondertagung der Schulmusiker wurde bemerkenswert durch die Offenheit, mit der das Mißverhältnis besprochen wurde, das in der Liedpflege der HJ zwischen gutem Willen und den tatsächlichen Verhältnissen meist noch sehr unangenehm auftritt. Da damit das Eis gebrochen ist, wird im Lauf der Zeit zwischen dem sich für unsere Kultur verantwortlich fühlenden Fachmann und dem vernünftigen Jugendführer wohl allmählich ein der Sache dienendes Verhältnis zustande kommen.

Schließlich brachte die Kulturwoche auch noch eine organisatorische Neuheit für Leipzig, nämlich eine Ortsgruppe Leipzig der Internationalen Brucknergesellschaft. Auf der Gründungsversammlung, die durch die Anwesenheit von Prof. Franz Moißl-Wien ausgezeichnet war, gab der Vorsitzende, Prof. Max Ludwig, sein Arbeitsprogramm bekannt. Er betonte mit Recht, daß wir in Leipzig seit Nikischs Zeiten bereits über eine ausgebreitete Brucknerpflege verfügen. Verbreiterung und Vertiefung des Wissens um Bruckner wird also die Hauptaufgabe sein. Wir wünschen der Vereinigung das Beste für ihre Arbeit.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Vor dem Wiedereinsetzen der Konzertspielzeit pflegt auch im Westen des Reiches die Oper das Feld zu beherrschen. In Köln brachte Intendant Spring die strichlose Fassung des „Lohengrin", d. h. also mit der ungekürzten Gralserzählung und Elsas vollständiger Partie im 3. Akt. Wagners Meinung, jener zweite Teil der Gralserzählung werde „einen erkältenden Eindruck hervorbringen müssen", erwies sich als irrig, da er auch den Gang der Handlung in keiner Weise beeinträchtigt. Fritz Zaun ließ der Musik alle ihre Rechte, während die Regie Springs in ihrer Neigung zu großen Massenwirkungen gelegentlich ins Oratorische abglitt. Auch Puccinis „Tosca" und Straußens „Arabella" kamen zu einer Wiederaufführung in teilweise neuer Besetzung. Die Gürzenichkonzerte versprechen Gastspiele namhafter Dirigenten wie Pfitzner, Knappertsbusch, Elmendorff, Sieben, Pabst, Eugen Jochum, Fiedler und Furtwängler sowie Peter Schmitz (Kassel), von denen Elmendorff und Knappertsbusch am Kölner Konservatorium aufwuchsen, Schmitz in Köln geboren und herangebildet wurde. Otto Siegl wird die Chordarbietungen leiten. Wie immer erschienen auch diesmal als Vorboten der Konzerte die Donkosaken unter Jaroff und Festkonzerte einheimischer Männerchöre ergänzten das Bild dieser „Vorsaison": so konzertierte der M.G.V. Concordia der I. G. Farbwerke-Dormagen zusammen mit dem Orchester der Fabrik unter MD. Basky und Hans Meßner, wobei Ansprachen der Werkleitung die Verbundenheit von Kunst und Arbeit betonten. In dem Vorort Sülz gab der Männerchor unter H. Schmitt Proben ernsten Strebens im Gemeinschaftshaus, begrüßt und bedankt von dessen Leiter, auch hier wieder eine Bekundung der Indienststellung der Musik zum Nutzen der Allgemeinheit und sozialen Fürsorge. In Nippes beging der M.G.V. Liederkranz sein 35. Stiftungsfest unter MD. Jos. Müller. Hermann Möskes, langjähriger Lehrer am Konservatorium unter Wüllner, durfte seinen 75. Geburtstag festlich begehen, wobei auch seiner zahlreichen wertvollen Lied- und Chorkompositionen gedacht wurde. In Remagen bei Köln tagte der Einheitsverband deutscher Tanzlehrer, wobei der Europameister Hans Thielemann Vorträge über Musik, Rhythmus und Pädagogik hielt und eine Schulung im Sinne der Reichsprüfung durchführte. Im Reichssender Köln, dessen neuer Intendant noch nicht bestimmt wurde, darf als bedeutendstes Ereignis die Eröffnung der von Gaufunkwart Vornhagen vorbereiteten Funkausstellung gelten, die durch eine Ansprache von Ministerialrat Dreßler-Andreß eingeleitet wurde. Im Rahmen einer Lisztstunde sprach dessen 77jährige Schülerin Gisela Voigt-Göllerich und trug Werke ihres Meisters mit erstaunlicher Frische vor. Des Berliner Komponisten Vollerthun wurde in einer Stunde auf Schloß Burg durch Dr. Erh. Krieger-Düsseldorf gedacht. Werke Humperdincks bot eine Stunde des Deutschlandsenders zum Gedächtnis von dessen 80. Geburtstag, solche des einheimischen Konrad Ramrath eine Sendung mit Karl Delseit als hervorragendem Solisten am Klavier. Werke des oben genannten Möskes bot eine anregende Stunde unter Hans Haaß, dem prächtigen Hauspianisten. Das neue Kölner Sinfonieorchester unter Franz Gillesen erwies sich als treffliche Gemeinschaft und wird nunmehr stärker von „Kraft durch Freude" herangezogen. Aachen, dessen Brucknerfest z. T. auch vom Rundfunk übertragen wurde, eröffnete seine Spielzeit mit Beethovens „Fidelio" unter dem neuen Kapellmeister Herbert v. Karajan und dem Regisseur C. Becker-Huert in stilgerechter und einheitlicher Form. Detmold brachte in seinem Lippischen Musikfest Werke solcher Komponisten, die in dieser Stadt wirkten bzw. wirken, so von Aug. Weweler, dessen Oratorium „Sintflut" allerdings den großen Aufwand kaum rechtfertigte, dann von Lortzing, Brahms, alles unter G. L. Jochums fesselnder Leitung. Duisburg begann mit Wagners genialischem „Rienzi" mit Drach als musikalischem und Rud. Scheel als neuem, temperamentvollen szenischen Leiter. In Düsseldorf gab die Neuinszenierung des „Parsifal" Hugo Balzer Gelegenheit, seine besonderen Eigenschaften als Dirigent erneut ins Licht zu rücken. Frankfurt hat seine Konzerte unter dem Namen der „125 Jahre alten Museums-

gesellschaft" zusammengefaßt. G. L. Jochum leitet die Mehrzahl davon, Wetzelsberger und Rosbaud sowie Zwißler einen kleineren Teil, darunter auch die Sonntagmorgen-Veranstaltungen. Gladbach warb für Künneckes „Dorf ohne Glocke" unter Kapellmeister Bauer. Kassel bot innerhalb seiner Musiktage alte und neue geistliche und volkstümliche Musik, deren künstlerische Leitung bei Aug. Wenzinger-Hagen in guten Händen lag. Krefeld ließ seine Oper mit den „Meistersingern" unter Dr. Meyer-Giesow beginnen, eine sorgsame Leistung. Krefeld bereitet für den November eine Straußwoche mit dem Komponisten als Festdirigenten vor. In Münster erklang erfolgreich in der Westfäl. Schule für Musik eine Streichersuite des Tübinger Regerschülers und Musikpolitikers Karl Hasse. Außerdem erschien hier, wie in Essen, Hans Pfitzner, stürmisch gefeiert als Dirigent seines „Armen Heinrich". Remscheid verspricht Gastspiele von Dirigenten wie Schnakenburg, Oberborbeck, Abendroth. Über das Trierer Sängertreffen der Saarsänger, die, von der „Saar-Regierung" verboten, sich hier unter stärkstem Erfolg hören ließen, wird in einem Sonderbericht gehandelt werden. Hier, wie auch in Bonn wirkte das von Frz. Adam glänzend geschulte und geleitete Reichs-Sinfonieorchester als gefeierter Gast. In Wiesbaden plant Elmendorff die Uraufführung eines Orchesterkonzerts von dem hochbegabten jungen Gottfr. Müller. Paul Graeners „Friedemann Bach" kam hier als freudig begrüßte Neuheit zur Aufführung unter Dr. Zulauf und Wuppertal bot außer dem von W. Schleuning geleiteten „Rienzi" als Ehrenrettung Mascagnis „Iris", am Beschlusse der vorigen Spielzeit neuaufgeführt und in den Spielplan wieder übernommen.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Zur Vorfeier ihres zehnjährigen Bestandes veranstaltete die österreichische „Ravag" ein „Erstes Rundfunk-Musikfest" und brachte damit in fünf öffentlichen Konzerten eine Reihe neuer Werke österreichischer zeitgenössischer Komponisten zur Ur-, oder wenigstens zur Wiener Erstaufführung. Daß dies ausschließlich Orchesterwerke und größere Chorwerke mit Orchester betraf, hat seinen guten Grund: ist es doch dem schaffenden Komponisten infolge der so ungünstigen wirtschaftlichen Zeitverhältnisse nahezu unmöglich geworden, Werke mit großer Besetzung aufgeführt zu sehen.

Gleich das erste Konzert brachte eine große Talentprobe: Otto Siegls „Eines Menschen Lied". Daß es Siegl so mächtig zur Vokalkomposition hinzieht, bleibt auffällig, da doch seine starke Begabung als absoluter Musiker in allen diesen Werken an die Oberfläche drängt: sie äußert sich in den häufigen Textwiederholungen, in dem Überwiegen des rein musikalischen Gestaltens über dem durch Sinn und Bildlichkeit der Dichtung geforderten Ausdruck. Starke Wirkung erzielt er daher besonders dort, wo es weniger auf den Sinn des Textes als auf strengen musikalischen Aufbau ankommt, z. B. in fugierten Chorsätzen oder gar in rein instrumentalen Stücken, wie den „Weinlesetänzen". Eine gewisse Freude an gespreizten Klängen mag man dem Modernen gerne hingehen lassen. Das „Weingartenlied" für Chor hält seine besondre Stimmung prächtig fest, doch verleitet gerade dieses Festhalten an der angeschlagenen Stimmung den Komponisten hie und da auch zu fühlbaren Längen. Gegen das Ende des Werkes läßt die Wirkung merklich nach, weil die Faktur der Arbeit immer die gleiche bleibt. Die letzte Nummer, die „Grabschrift" bringt die Komposition um den wirkungsvollen Schluß, den sie verdiente.

Weniger Originalität zeigte die erste Novität des zweiten Konzerts, eine dreisätzige Sinfonie von Fritz Schreiber, die mit dem Adagio schließt und auf einen vierten, krönenden Satz verzichtet. Das Werk ist tonal inspiriert, fällt aber bald dem Modernisten-Ehrgeiz zum Opfer, der den Komponisten verleitet, es mit Kakophonien herauszuputzen, sodaß es stellenweise gar in den Ohren schmerzt; eine impetuose Unruhe, ein ewiges Sich-aufbäumen, das (auch in mancher Themengestaltung) an Gustav Mahler als Vorbild gemahnt, hält den orchestra-

len Apparat fast beständig in Weißglut, die nur vorübergehend durch einfache, in dieser Umgebung fremdartig anmutende reine Kadenzierungen beruhigt erscheint. Im zweiten Satz ist die Form des Scherzo kaum erkennbar und nur durch ein, allerdings schönes Trio angedeutet. Um so gewinnender wirkten an diesem zweiten Abend die reizvollen „Vier Musikantenstücke" von Hans Holenia: natürlich quellende, freundliche Musik, frisch dahineilend und gut geformt; der dritte Teil ein humorvoll gestaltetes musikalisches Bild, nach dem „Ständchen" von Spitzweg, aber ohne grobe Illustrationsversuche in den Stimmungen gemalt, z. B. das fugierte Auftreten der Musikanten, die Ständchenmusik selbst, die glitzernde Pracht des nächtlichen Himmels am Beginn und Schluß der Szene. Der letzte Satz führt „Durch die blühenden Felder" und gibt dem Ganzen einen schönen beseligenden Ausklang.

In dem „Concertino" für Klavier und Streichorchester von Hans Gál, im dritten Konzert, hob sich ein hübsch gestaltetes Tanzsätzchen aus der im Übrigen etwas gekünstelten Komposition heraus; Egon Kornauth's „Orchestersuite" wirkt durch prächtige Formgestaltung und reiche thematische Bildung. — Eine der besten Novitäten lernten wir im 4. Konzert kennen, die „Symphonischen Variationen über ein altdeutsches Tanzliedchen" von Robert Wagner, einem erst 19jährigen Komponisten; eine an Max Reger und anderen großen Vorbildern geschulte bunte Mannigfaltigkeit im Thematischen, großzügige Kontrapunktik, reine und sichere Stimmführung und eine schöne Freiheit in der Modulation wetteifern hier um unsre Gunst mit einer erstaunlich starken formalen Beherrschung: der Komponist hat nämlich die im Zeitmaß ähnlichen oder im Ausdruck verwandten Variationen unter einander auf vier Sätze verteilt, die im Großen die Gliederung einer viersätzigen Sinfonie ergeben und den anspruchsvollen Titel des Werkes rechtfertigen; den Schlußsatz bildet eine triumphante Passacaglia. — Fünf Orchesterlieder von Josef Rinaldini zeigen die gute Stimmungsmalerei dieses durch Lieder bereits öfter zu Gehör gekommenen österreichischen Komponisten; für die schöne Gesanglichkeit seiner Lieder hatte er freilich auch die denkbar beste Interpretin in der Staatsopernsängerin Enid Szantho, die diese Stücke mit bezaubernder Innigkeit und süßestem Wohlklang sang. — In dem machtvollen Schlußwerk dieses Abends, Julius Bittner's „Zweiter Sinfonie", kommen die Vorzüge Bittner'schen Musizierens: Frische und musikantische Natürlichkeit und seine geradezu draufgängerische Formbezwingung weniger zur Geltung, als wir es bei ihm gewohnt sind; seinen Themen haftet hier oft eine gewisse Sprödigkeit an, etwas gewollt Widerborstiges (Septimensprünge!), und da man solche dürre, struppige Themen sich nicht leicht merken kann, mag das Verständnis für den Aufbau der Komposition erschwert sein. Auf die dann wirklich fesselnden Themen muß man oft lange warten, vor lauter Vorbereitungen kommts zu selten zur Erfüllung, wenn diese sich nur in gelegentlichen warmen Seitenthemen kundgibt; auch wird etwas viel wiederholt und sequenziert in dieser Sinfonie, die oft als ein Aggregat von Zufälligkeiten, ohne innere Zusammengehörigkeit, erscheint. Das Scherzo nähert sich fast einer musikalischen Karikatur. Die äußere Aufmachung ist ungeheuer: außer dem stark besetzten Orchester noch Orgel und Glocken. Weniger fesseln uns die Exzesse eines solchen Riesenapparats, als jene kleinen ruhigen und warmen Nebenthemen, in denen sich die freundliche musikantische Grundlage von Bittners Kunst doch nicht ganz verleugnen kann. —

Das fünfte und letzte Konzert brachte wieder eine der erfreulichsten Neuerscheinungen: ein Klavierkonzert von Friedrich Bayer. Im Gegensatz zu manchen andren modernen Komponisten mit ihren nichtssagenden verschwommenen Motivrudimenten verfügt Bayer über wirkliche und deutlich ausgeprägte Themen, die sich durchführen lassen und eine übersichtliche und faßbare formale Struktur ermöglichen. Besonders warm und schön wirken die gesanglichen Themen der Seitensätze, dabei ist alles klar gestaltet, nichts überladen — wenngleich die Überfülle im Gesamtbild an seinen Lehrer Joseph Marx gemahnt, dem die Komposition seines Schülers alle Ehre macht. Hervorgehoben sei noch (wohl auch ein Erbstück dieses seines Lehrers) das romantische Temperament, das zur Fülle neigt, ohne in ihr zu versinken, und der volle Wohlklang seines Orchesters. — Den Abschluß der festlichen Aufführungen bildete die „Gotische Messe" von Friedrich Reidinger; wir wollen über die Berechtigung dieser Benennung nicht streiten und begnügen uns mit der Feststellung, daß die Wirkung, namentlich durch die

Chöre, stellenweise eine große ist und daß es auch Reidinger gelungen ist (was man bei den großen Messekomponisten noch immer viel zu wenig bewundert!), den vielfach entgegengesetzten und einander überraschend ablösenden verschiedenartigen Stimmungen und Bildern des liturgischen Textes, wie sie sich namentlich im „Credo" häufen, formal beizukommen und trotz dieses Auseinanderstrebens die große, einheitlich zusammenfügende Linie zu wahren. Manches in dieser Komposition deutet auf die großen Vorbilder Bruckner und Beethoven (an den ersteren mancher thematische Anklang, an Beethoven die ängstlichen Ausrufe der Soli im Schlußsatz), ohne aber die persönliche Individualität Reidingers zu gefährden. Die Einflechtung gregorianischer Melodien kommt dem Werk zugute; der Schlußsatz („Dona") steigert sich zum machtvollen Choral.

Der erfreuliche Eindruck dieses fünftägigen Musikfestes lag gewiß in diesen vielen Talentproben begründet, aber er wäre nicht zu erzielen gewesen ohne die erlesene Schar derer, die sich darum bemüht hatten. Hier ist zu allererst Oswald K a b a s t a zu nennen, der musikalische Leiter der „Ravag", der sich als Dirigent aller dieser Konzerte mit dem ihm hingebungsvoll folgenden „Wiener Sinfonie-Orchester" und dem Staatsopernchor durch das gewissenhafteste Einstudieren und großzügige Wiedergabe der neuen Werke außerordentliche Verdienste erworben hat; das Fest war, nach Idee und Ausführung, eigentlich seine persönlichste Tat und eine hervorragende, schwungvoll durchgeführte Leistung großen Formates. Von den Ausführenden haben wir Enid S z a n t h o schon genannt; neben ihr machten sich Erika R o k y t a, Isolde R i e h l, Franz B o r s o s, Anton T a u s c h e und Josef M a n o w a r d a als Solosänger ihrer oft schwierigen Partien verdient; endlich als Instrumentalisten der Orgelmeister Frz. S c h ü t z und als Solistin der beiden Klavierwerke Therese T r ö s t e r, die ihre heiklen Aufgaben geschmackvoll bewältigten.

In der Staatsoper folgen die Gastspiele seit Beginn der Spielzeit einander fast ohne Unterbrechung; die Vorteile eines einheitlichen Ensembles, einst das Kostbarste des künstlerischen Instituts, scheinen dadurch allmählich immer mehr zu entschwinden, wenngleich den gebotenen Einzelleistungen, wie dem Gastspiel von Lauritz M e l c h i o r und Dorothee M a n s k i als Tristan und Isolde, große Höhe nicht abgesprochen werden soll; auch als Dirigent der Aufführung fungierte ein namhafter Gast: Bruno W a l t e r. — Gelänge es, Herrn Melchior dauernd zu gewinnen, so könnte gerade er, wie es sein Gastspiel als Lohengrin bewies, inmitten unsrer bewährten großen übrigen Darsteller (Lotte L e h m a n n als Elsa! aber auch S c h i p p e r und die R ü n g e r als Telramund und Ortrud) die Vervollständigung eines einheitlichen Ensembles nach der empfindlichsten Seite des lyrischen und des Heldentenors bedeuten. — Eine Aufführung der „Götterdämmerung" sah Felix W e i n g a r t n e r am Dirigentenpult, man feierte damit seine fünfzigjährige Dirigententätigkeit. Die ruhige Sicherheit seiner bewährten Führung, unter der unser Opernorchester aus Herzensluft musiziert und der unverwüstlich jugendlichen Stürmerseele Weingartners folgt, machte die auch sonst aufs beste besetzte Aufführung zu einer glanzvollen; auch hieran hatte Herr Melchior als Siegfried einen Hauptanteil. —

Mit lobenswerter Energie und gutem Gelingen eröffnete die V o l k s o p e r nun endlich doch wieder ihre Pforten. Nicolais „Lustige Weiber von Windsor" machten den Auftakt und wiesen zugleich den Weg und die Ziele des neu erschlossenen Instituts. Saubere Arbeit und gutes Zusammenspiel lassen auch für die Zukunft das Beste hoffen. Ein jugendliches Ensemble bürgt für das Nichterlahmen des künstlerischen Ehrgeizes; wir wollen daraus besonders nennen: Hilde O l d e n b u r g als Frau Fluth, und von den Männern Norbert A r d e l l i als Fenton, ohne den vielen anderen Mitwirkenden die Berechtigung, gelobt zu werden, absprechen zu wollen. Den Falstaff sang und spielte der Münchener Kammersänger Berthold S t e r n e c k als Gast; um den musikalischen Teil machte sich Kapellmeister Walter H e r b e r t verdient. — Eine zweite mutige Tat war der „Lohengrin", vielleicht schon etwas gewagt, aber doch mit Erfolg zustande gebracht; dem Darsteller der Titelrolle, Hans D e p s e r, kann man eine große Zukunft prophezeien, die sich schon jetzt in edler lyrischer Vortragskunst und heldischem Darstellerformat ankündigt; Fanny C l e v e verkörpert zwar nicht in ihrer Erscheinung, wohl aber in durchgebildeter Gesangskultur die reizvolle Gestalt der Elsa. — Daß die Volksoper dazwischen auch

Operetten bringt, kann ihr niemand verübeln. Die Mannigfaltigkeit ihrer Leiſtungen aber bewies ſie mit der Wiener Erſtaufführung der Oper „Sly“ von Wolf-Ferrari. Und hiefür gebührt ihr unzweifelhaft ein beſonderes Lob. Das (auch ſonſt aus der Theatergeſchichte) bekannte Sujet des leichtſinnigen Jünglings, der in trunkenem Zuſtande verkleidet und für einen reichen Vornehmen ausgegeben wird, endlich aber aus dieſem ihm eingeredeten Wahn unſanft aufgeſchreckt wird, hat in dieſer Oper eine ernſtere, ſentimentale Wendung erhalten, die man für übertrieben oder unangebracht halten kann; indes kommt die dadurch erzielte Färbung gerade dem Weſen der Oper zugute, und ganz beſonders einer von Wolf-Ferrari vertonten, denn es wird ſo etwas von dem ſchönen Wahn des bloßen Spiels gegeben, für das ſich die feine, köſtliche, durchbrochene Arbeit dieſes Komponiſten ganz beſonders eignet. Dem beſchwingten Weſen ſeiner Muſik weiß die Regie in der Volksoper ganz ausgezeichnet beizukommen; die Ausdeutung der trotz allem heiter anmutenden Muſik durch tänzeriſch bewegte Geſte iſt eine ſehr glückliche zu nennen. Der Dirigent Robert Kolisko wußte die vielen filigranen Feinheiten der Partitur wohl zur Geltung zu bringen; aus dem Enſemble ragte Peter Baxevanos, als Träger der Titelrolle, beſonders hervor, deſſen Tenor von ſchönem Klang, guter Stimmbehandlung, ausgezeichnetem Piano und vollklingendem Forte iſt; neben ihm Marguerite Kozenn mit ebenfalls bedeutenden Geſangsqualitäten in der ſympathiſchen Rolle der ihrer eingebildeten Liebe zu Sly wirklich verfallenden jungen Gräfin. Nach ſolchen glücklichen Anfängen dürfen wir auf die weitere kommende Arbeit an der Volksoper hoffnungsvoll geſpannt ſein.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

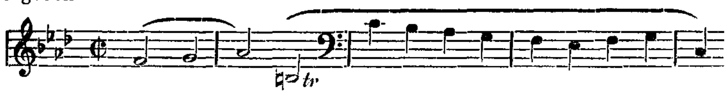
von Joſ. Drechſler, Köln/Rh.

(Auguſt 1934)

Aus den ſeinerzeit aufgeführten 48 Silben waren die folgenden Worte zu finden:

1. Ferroni
2. Gabrieli
3. Arie
4. Sarabande
5. Haller
6. Capocci
7. Boſſe
8. Alternativo
9. Stamitz
10. Gavotte
11. Fuge
12. Enharmonik
13. Sinfonie
14. Finale
15. Grave
16. Clerambault,

deren Anfangsbuchſtaben von oben nach unten geleſen das nachſtehende Thema der Orgelfuge in f-moll von J. S. Bach ergeben:



Herzlichſt freut es uns, daß auch die diesmal etwas ſchwierige Aufgabe von einem Teil unſerer Rätſelfreunde richtig gelöſt wurde und daß die Bemühungen auch der zahlreichen übrigen Einſender, die nicht zum vollen Ziele führten, von regſter Anteilnahme an dem Stoff berichten, wiſſen wir uns doch in dem dieſem Unterhaltungsteil zu Grunde liegenden tieferen Sinn verſtanden.

Aus den eingegangenen richtigen Löſungen entfallen:

ein 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—) auf MD Hermann Lenz, Wernigerode a. Harz;

ein 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) auf Muſiklehrer Joſef Sykora, Elbogen;

ein 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) auf Seminaroberlehrer Alfred Heidlich, Caſtrop-Rauxel;

je ein Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Paul Döge, Borna b. Leipzig — MD Hermann Langguth, Meiningen — Arno Laube, Borna b. Leipzig — Amadeus Nestler, Leipzig.

Es will uns scheinen, daß sich die Herren Rätselecke-Komponisten und -Dichter verabredet haben, uns doch auch einmal eine kleine Erholungspause zu vergönnen. Sollte dies tatsächlich der Fall sein, würden wir uns gestatten für zarte Rücksichtnahme besonderen Dank auszusprechen.

Diesmal fehlen viele und bewährte Namen und so gilt es nur drei Einsendungen zu bewerten. In diesem für uns ungewöhnlichen Falle fällt die Entscheidung wirklich nicht schwer.

Einem ganz hervorragend und meisterlich gesetzten Praeludium mit anschließender Fuge in f-moll für Orgel des KMD Richard Trägner-Chemnitz erkennen wir als ganz überragender Arbeit den ersten Sonderpreis im Werte von Mk. 10.— zu.

Zwei weitere Einsendungen sind gleichwertig. In die Gesamtsumme des zweiten und dritten Preises teilen sich mit je 7.— Mk. Prämienwert die Herren J. Kautz-Offenbach für drei gelungene Fugen mit lustigen Erläuterungen und Erich Margenburg-Oschersleben, der das bachische Thema zu einer ansprechenden Chaconne für drei Streichinstrumente umzugestalten vermochte.

Wir erwarten gerne die verschiedenen baldigen Wünsche und führen gleichzeitig noch die weiteren Einsender richtiger Lösungen namentlich auf:

Eva Borgnis, Königstein i. T. —
Dr. W. Friedrich, Lehrer am Schles. Konservatorium, Breslau —
Adolf Heller, Karlsruhe i. B. —
Domorganist Heinrich Jacob, Speyer / Rh. —
Dr. Hans Kummer, Köln —
Oberstudienrat Dr. Heinrich Oertel, Schweinfurt —
Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Ernst Schumacher, Emden —
Kantor Paul Türke, Oberlungwitz.

Musikalisches Versteck-Preisrätsel.

Von Gret Hein-Ritter, Stuttgart.

Aus den Silben

al — al — als — ba — bach — ben — bo — bor — cor — däm — dor — fe — fen — fen — ga — gen — gi — gra — gret — gri — grin — göt — he — he — hei — heit — hen — hö — ist — jaz — kon — le — le — le — li — lis — lo — lo — mann — me — mer — mer — mu — mu — no — o — of — or — phi — phie — re — rung — rung — schmied — sik — so — ste — ter — tie — to — ton — und — ver — waf — weis — zar — zo — zim

sind Worte nachstehender Bedeutung zu suchen:

1. Stimmbruch
2. Aufführungen großer Orchester- und Chorwerke
3. Holzblasinstrumentist
4. Musikalischer Begriff
5. Großes Blechblasinstrument
6. Oper von Hugo Wolf
7. Operettenkomponist
8. Oper von Lortzing
9. Oper von Leoncavallo
10. Oper von Wagner
11. Pianist und Klavierlehrer (1865 Vorsitzender des Berliner Tonkünstlervereins)
12. Tempobezeichnung
13. Komponist, dessen „Miserere" Mozart während einer Aufführung notierte
14. Komponist und Theaterkapellmeister (Würzburg-Mainz)
15. Lied von Hugo Wolf (Mörike)
16. Oper von Lortzing
17. Mädchenname der zweiten Gattin Boieldieus
18. Oper von Wagner
19. Alleinvortrag
20. Beschreibung musikalischer Instrumente.

Sind diese Worte gefunden, so wähle man aus jedem eine bestimmte Silbe, die, der Reihe nach aneinander gereiht, einen Ausspruch Beethovens ergeben.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Januar 1935 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Walter Niemann: „Venezianische Gärten", f. Kl., op. 132. 15 S. Dramolet in zwei Bildern nach Schillers „Geisterseher". Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Walter Niemann: „Präludium, Menuett und Capriccio" op. 133. 19 S. Mk. 2.50. C. F. Peters, Leipzig.

Walter Niemann: „Die alten Holländer" op. 134. Bilder nach Meistern des XVII. Jahrhunderts f. Kl. C. F. Peters, Leipzig.

Jos. Stumpp: „Illustrierte Kinder-Klavierschule" Zeichnungen von A. Stock. 126 S. Heft IV. Mk. 3.60. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Joh. Seb. Bach: „Brandenburgisches Konzert Nr. 2". Herausgegeben von Kurt Soldan. Partitur 24 S. Mk. 4.—. C. F. Peters, Leipzig.

Adolf Sandberger: „Neues Beethoven-Jahrbuch". V. Jahrgang. 258 S. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Hans Joachim Moser: „Musiklexikon". Lieferung 14, Mk. 1.—. Max Hesses Verlag, Berlin.

Max Fehr: „Richard Wagners Schweizer Zeit". Band 1 414 S. mit zahlreichen Bildbeigaben. H. R. Sauerländer & Cie., Aarau/Leipzig.

Werner Menke: „Die Geschichte der Bach- und Händeltrompete". 223 S. W. Reeves, London.

G. F. Händel: „Solokantate für Alt". Herausg. von Hermann Roth. Edition Euterpe, Stuttgart.

Hermann Simon: „Vokale Kammermusik": Vier Lieder aus dem deutschen Psalter. Henry Litolff, Braunschweig.

Wilhelm Berner: „Drei Lieder" f. eine Singstimme und Orchester. C. L. Schultheiß, Stuttgart.

Georg Schumann: „Drei Choral-Motetten" op. 75. Nr. 1 und 2: Partitur je Mk. 2.—, Chor-Stimmen je Mk. —.40. Nr. 3: Partitur (zugl. Orgelst.) Mk. 1.50, Chor-Stimmen je Mk. —.25, Instrumental-Stimmen Mk. —.60. Schlesinger'sche Musikhandlung, Berlin.

Ernst Volker: „Morgenrot, Deutschland!" nach Liedern von Herbert Böhme, für eine Singstimme mit Kl. Mk. 1.20. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Ernst Kabisch: „Neue Lieder und Gesänge" für mittlere Stimme u. Kl. 22 S. Tischer und Jagenberg, Köln.

Bruno Stürmer: „Deutsches Bekenntnis" op. 85. Zyklus für Männerchor nach Gedichten von E. G. Kolbenheyer. Partitur kompl. Mk. 2.50, Einzelstimme je Mk. —.20. P. J. Tonger, Köln.

Willi Sendt: „Schnitter Tod" (aus des Knaben Wunderhorn) Kantate für Männerchor a capp. und Mezzosopran, op. 5. Partitur Mk. 2.—, Einzelstimmen je Mk. —.25. P. J. Tonger, Köln.

Willi Sendt: „2 Männerchöre a cappella" für 4st. MCh. Partitur 1 u. 2 zus. Mk. 1.—, Einzelstimmen je Mk. —.15. P. J. Tonger, Köln.

Kurt Lißmann: „Vom Menschen". Kantate für Männerchor mit Begleitung von Trompeten, Hörnern, Posaunen und Pauken (oder Orgelbegleitung). Nach Gedichten von Claudius, Rilke, Klopstock. Partitur 16 S. Mk. 3.50. Orchestermaterial kompl. Mk. 5.—, Chorstimmen einzeln je Mk. —.40, Orgelstimmen Mk. 2.—. P. J. Tonger, Köln.

Wilhelm Brüggemann: „Fünf leichte Duette für 2 Violinen op. 12. Henry Litolff, Braunschw.

Joachim Stutschewsky: „Verschollene Klänge" Alte Meisterweisen f. Cello und Klavier. 28 S. Universal-Edition, Wien.

W. Czernik: „Fünf Stücke im alten Stil" für Violine u. Kl. op. 93. Universal-Edition, Wien.

Arthur Bliß: „Sonata f. Viola und Klavier" Oxford University Press, London.

Gottfried Reiche: „Drei Sonatinen",
Joh. Rosenmüller: „Trio-Sonate e-moll",
G. C. Wagenseil: „Trio-Sonate F-dur",
Universal-Edition, Wien.

Alfred Barefel: „100 Pedalübungen für Klavier" mit Elementar-Pedallehre. 36 S. Mk. 2.—. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Johann Gottlieb Graun: „Trio-Sonate" f. Flöte (oder Violine), Violine u. Violoncello (ad lib.). Herausgegeben von Oskar Fifcher. 17 S. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

W. A. Mozart: „Konzert B-dur für Fagott" mit Begltg. Herausg. von Max Seiffert, Henry Litolff, Braunfchweig.

Scholasticum: I (Hiftorifches Mufiziergut von Beethoven bis zur Romantik im praktifchen Gebrauch in Haus und Schule) Unterftufe III: Heft I: Spohr - Schubert - Marfchner - Schumann - Volkmann f. 3 Violinen, Violoncello, bearbeitet von Leo Kähler;

Scholasticum II: Mittelftufe III, Heft I und II: Beethoven-Weber-Schubert f. verfchiedene Inftrumente, bearbeitet von Eugen Bieder und Nils-Victor Nieven, bzw. Leo Kähler;

Scholasticum III: Mittelftufe IV Heft I: Fritz von Bofe, kleine Suite f. Streichorchefter und Cembalo op. 33,
Oberftufe III, Heft I: Beethoven f. verfchiedene Inftrumente, bearbeitet von Eugen Bieder und Nils-Victor Nieven. Henry Litolff, Braunfchw.

Bernhard Alt: „Spanifche Serenade" f. Violoncello und Kl. Carl Merfeburger, Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

JOHANNES WERNER: Briefe eines baltifchen Idealiften an feine Mutter 1833—1875. Koehler & Amelang, Leipzig 1934.

Diefes Werk, das fehr mit Recht als ein Seitenftück zu den Briefen Wilhelm v. Kügelgens bezeichnet worden ift, gehört wie diefe in das Haus jedes gebildeten Deutfchen. Der Brieffchreiber ift der als feinfinniger Schriftfteller und Dichter unter dem Namen Bertram befonders durch feine „Baltifchen Skizzen" bekannt gewordene Arzt und Naturforfcher Georg v. Schultz, der lange auch in Deutfchland gelebt und auf weiten Auslandreifen fich weiter gebildet hat. Daß feine Briefe auch an diefer Stelle gewürdigt werden, kommt daher, daß er ftarke mufikalifche Intereffen gehabt, auch felber etwas komponiert hat; er hat auch als Student ein Studentenorchefter gegründet und mit dem Dorpater Gefangverein Eftonia u. a. Händels Samfon öffentlich aufgeführt; auch ift er der Vater der bereits mit 15 Jahren öffentlich aufgetretenen fpäteren Lifztfchülerin Ella von Adajewfky, die in allen europäifchen Großftädten konzertiert und viel komponiert hat, u. a. auch, obwohl fie Proteftantin war, eine Liturgie für die griechifch-katholifche Kirche. Sehr gefchätzt hat unfer Idealift den Komponiften vieler feiner Gedichte, den in Petersburg lebenden, heute ganz (wahrfcheinlich mit Unrecht) vergeffenen Karl Vollweiler. Er hat auch eine Zeit lang als Mufikkritiker gewirkt und jede Gelegenheit im Auslande wahrgenommen, um Konzerte und Opern zu hören. Sehr befreundet war er mit Adolf Henfelt, der ihm, während er an feinem Klavierkonzert arbeitete, daraus vorgefpielt hat. Er berichtet von Henfelt: „Er kann fich nie genug tun, an feinen Werken zu feilen. Oft fitzt er ftundenlang am Klavier und verfucht eine Paffage bald in diefer, bald in jener Faffung . . . Es ift ein großer Jammer, daß diefer große Künftler nur fo felten die Zeit zu eigenem Schaffen findet . . . Jetzt hat Robert Schumann, der mit feiner charmanten jungen Frau mehrere Wochen hier war, ihn zu neuem Schaffen angefpornt." Schultz hat das Ehepaar viel in Petersburg herumgeführt. „Dabei haben mir," fchreibt er, „die klugen, feinfinnigen Bemerkungen der beiden Künftler viel Freude bereitet; befonders aber fanden wir uns in der gemeinfamen Bewunderung und Liebe zu Henfelt." Wenig fchätzte unfer Idealift aber Taufig; er fchreibt 1870: „Er fpielt ganz fo tadellos wie die große Spielorgel mit Walzen im Reftaurant Palkin. Aber auch ebenfo kalt und ledern . . . Ich habe einmal fagen hören, Taufig verhalte fich zu Rubinftein wie die Patti zur Lucca, wie Virtuofität zum Geift. Aber die Patti ift in ihrem Fach doch mehr als Taufig in feinem. Seine Hände find unbedingt die gefchickteften in der Welt, und zuweilen glaubt man acht Perfonen auf vier Flügeln zu hören." Bemerkenswert ift die weitere Bemerkung: „Sehr zuftatten kam es Taufig, daß er auf einem Bechftein fpielte. Das ift eine neue Phafe des Flügels, eine neu errungene Stufe im Klavierbau. Da ift es denn viel leichter zu fingen als auf den alten Inftrumenten." Von Rubinfteins Vortrag wird (1861) gefagt, er fei nicht mehr Spiel, fondern ein Kampf. „Wenn er fo über die Taften raft in Leid und Erregung, ift es, als fpiele er ein Stück feines eigenen Lebens." Mit ihm wird Alexander Dreyfchock verglichen. Da heißt es: „Dreyfchock hat fich eine andere Aufgabe geftellt. Er will nichts weiter als eine gegebene Kompofition gut fpielen, aber nichts hineinlegen von feiner eigenen Individualität. Da ift keine Mitleidenfchaft, keine Aufregung. Und fo fpielt er, wie fpielend, alles füperb und glatt herunter . . . Man könnte von den beiden fagen, Rubinftein fpielt Poefie auf dem Piano und Dreyfchock Profa, aber eine fo bewunderungswürdige,

daß man ihn als eine eigentümliche Erscheinung hochschätzen muß. Für Petersburg ist Dreyschock so notwendig geworden wie die erste Lerche im Frühling, die auch immer wieder dasselbe Lied singt und doch dadurch immer wieder erfreut." Diese Proben aus den Briefen werden wohl genügen, um auch Musiker und Musikfreunde auf dieses Buch aufmerksam zu machen. Verraten aber möchte ich noch, daß Dr. v. Schultz auch sehr Lesenswertes über Wagner und Liszt, über Beethoven, über das Nichtrechtzusammenpassen von Klavier und Violoncell sowie über den Dudelsack geschrieben hat; doch sind damit seine musikalischen Bemerkungen und Betrachtungen noch keineswegs erschöpft. Prof. Dr. Wilhelm Altmann.

G. FROTSCHER: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Max Hesses Verlag, Berlin. Bisher erschienen 8 Lieferungen zu je M. 1.—.

A. G. Ritter ließ im Jahre 1884 bei Max Hesse sein Werk „Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts" in zwei Bänden erscheinen. Dieses Werk, zur Zeit seiner Entstehung eine sehr verdienstvolle Arbeit, war durch viele Spezialforschungen (vor vielen anderen nenne ich nur die Namen Max Seiffert, W. Gurlitt, H. J. Moser, Hans Klotz) teils korrigiert, teils ergänzt worden; jedenfalls fehlte aber ein zusammenfassendes Buch, aus dem der Leser einen Überblick über die Entwicklung des Orgelspiels und der Orgelkomposition von den Anfängen bis zur Gegenwart gewinnen konnte. Diese Lücke auszufüllen hat sich das Frotschersche Werk zur Aufgabe gesetzt, indem es zwar auf Ritters Arbeit beruht, in der Anlage und Auswertung des Materials aber über sie hinausgeht.

Die erste Lieferung befaßt sich mit den Urahnen der Orgel, Sackpfeife und Panpfeife, widmet der Wasserorgel eine weitgehende Beschreibung; nach einer Darstellung der Gestalt und Verwendung der Orgel im byzantinischen Reiche wird Orgelbau und Gebrauch der Orgel im frühen Mittelalter behandelt um dann zu den Anfängen des Orgel*spiels* überzugehen. M. E. hätte die Darstellung der alten Orgelformen einiger Abbildungen bedurft, zumal doch auch mit Lesern gerechnet wird, die nicht, wie die Organisten, eine Ahnung vom Inneren einer Orgel haben.

Des Weiteren handeln die ersten Lieferungen von den ersten Denkmälern der Orgelkomposition, Entwicklung des Orgelbaues im Mittelalter; bereits die zweite Lieferung behandelt die bedeutenden Orgelmeister Conrad Paumann, Arnolt Schlick, Paul Hofhaimer und ihre Auswirkungen auf Hörer und Schüler. Weitere Besprechungen des Werkes werden in den nächsten Nummern der ZFM folgen.

Jedenfalls kann schon nach der Lektüre der ersten Lieferungen gesagt werden, daß sich das Studium der Arbeit von Frotscher vor allem deswegen empfiehlt, weil der in vielen Einzelarbeiten vorliegende und nicht jedem zugängliche Stoff hier in einer übersichtlichen und nicht zu weitschweifigen Weise zusammengefaßt und so dargestellt ist, daß ein Ausgangspunkt für weitergehendes Studium der einzelnen Perioden des Orgelspiels gewonnen wird. Prof. Friedrich Högner.

SIEGFR. KALLENBERG: *Richard Strauß.* (Philipp Reclams Musikerbiographien 39. Bd., 112 S.)

In der Reihe von Reclams Musikerbiographien ist schon manch eine erschienen, die die nicht einfache Aufgabe der volkstümlichen Darstellung eines unserer großen Meister befriedigend zu lösen vermochte. Das gilt auch von diesem Büchlein über einen großen Lebenden, und gilt trotz mancher Einschränkungen: den sprachlichen Stil wünschte man sich oft gepflegter, die geistigen Begriffe sauberer, klarer durchdacht. Daß der heute notwendige Abstand von Richard Strauß und die damit verbundene Kritik in der Einschätzung fast ganz fehlt, ist dem Verfasser nicht nachzutragen; wollte er doch zunächst mit Liebe und einfühlendem Verstehen Werk, Mensch und Leben plastisch erstehen lassen. Das ist denn auch voll gelungen. H. K.

RUDOLF BODE: „Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik". Kart. Mk. 1.80.

DERSELBE: „Rhythmus und Anschlag". Kart. Mk. 2.50. Beide im Verlage C. H. Beck, München.

Bode geht es in diesen beiden Schriften ums Ganze, nämlich um den *Menschen als Kunstwerk.* Infolgedessen gibt er in ihnen weniger Übungen als grundsätzliche Erörterungen über das Wesen des Rhythmus und der rhythmischen Erziehung. Dies in Verbindung mit gelegentlicher fast allzu knapper Fassung seiner Gedankengänge macht seine Ausführungen hin und wieder etwas schwer lesbar. Vielleicht entschließt sich der Verfasser, in zu erwartenden weiteren Auflagen hier und da weiter auszuholen und nicht zuviel vorauszusetzen. Wenn ich diesen Wunsch äußere, dann geschieht dies lediglich aus dem Bestreben, der von Bode vertretenen großen und guten *Sache* zu dienen. Denn daran kann kein Zweifel bestehen: die Bodesche „*organische Bewegungslehre*" mit ihrem engen Anschlusse an die Seelenforschung von Klages und mit ihrer Verwandtschaft zu der „Organischen Weltanschauung" von Krannhals ist *die* Gymnastik unserer Zeit — einer Zeit, die sich auf das Natürliche, das Gewachsene und auf die Ganzheit zu besinnen anfängt. Bode war ihr hier immer schon voraus und darf auf seinem Sondergebiet als ihr unentwegter Wegbereiter gelten. Insofern ist es auch kein Zufall, daß er von der zuständigen Reichsbehörde als Fachbearbeiter bestellt wurde.

Vielleicht ist es ihm jetzt auch möglich, dem aller wesenvollen Rhythmik widersprechenden Sportismus und dem Rekordwahn in den körperlichen Leistungen spürbar entgegen zu wirken. (Diese Dinge haben sich ja leider nicht nur aus der alten in die neue Zeit hinübergerettet, sondern eine fast noch gesteigerte Ausbildung erfahren. Jeder Blick in jede beliebige Zeitung bestätigt diese Wahrnehmung).

Was Rhythmik mit Musik zu tun hat und weshalb die Schriften Bodes an dieser Stelle besprochen werden, bedarf keiner besonderen Begründung. Zumal der Verfasser selber Musiker ist und sich in besonderen Abschnitten über „Die Bewegung in der Musik", über Rhythmus und sog. musikalische „Begleitung" usw. auseinandersetzt. In dem zweiten der genannten Hefte untersucht Bode die Zusammenhänge zwischen Rhythmus und Anschlag beim Klavierspiel. Er kommt dabei zu dem Ergebnis, daß nicht bloß das „Gewicht" des Spielmechanismus zu berücksichtigen, also nicht ausschließlich den Fallgesetzen Aufmerksamkeit zu schenken sei, sondern daß der Anschlag sich aus der vom Rumpfe ausgehenden Gesamtschwingung des Körpers herleiten müsse. Er ergänzt in dieser Findung und Forderung Breithaupt und Theodor Ritte nicht nur, sondern schließt sie in sich ein und überwölbt deren Bau und Lehre (ohne beide überflüssig zu machen!). Was er an Übungen (mit Notenbeispielen und erläuternden Bildtafeln) bietet, kommt m. E. in der Hauptsache für Fortgeschrittene in Frage. Wie Bodes Lehre in den Anfangsunterricht einzubauen ist, bleibt — in der vorliegenden Schrift wenigstens — offen.

Alles in Allem haben wir es in Bodes Arbeiten mit Werken von tiefer, echt deutscher Besinnlichkeit zu tun, die berufen sind, ihr Teil zur Klärung der Begriffswelt um Rhythmus, Metrik („Gesetz"), rhythmische bzw. gymnastische Erziehung, Musikerziehung usw. beizutragen.

R. Zimmermann.

ARNOLD KLAES: Studien zur Interpretation des musikalischen Erlebens. (Langensalza 1934, Fr. Manns Pädagogisches Magazin, Heft 1383; 73 S.)

Sich mit diesem Büchlein auseinandersetzen hieße ein neues schreiben, nur von anderer Warte als der psychologischen. Der alte Fehler so mancher Kunstpsychologie: den künstlerisch-geistigen Bereich handfest real und naturwissenschaftlich anzupacken, er wird auch hier gemacht, und die Sphäre des eigentlich Geistigen und Schöpferischen, des „Gemeinten", vollkommen außer Acht gelassen. So entsteht eine Anhäufung von primitiven Selbstverständlichkeiten, spitzfindigen Theoriesätzen und gemacht schwierigen Formulierungen, in einem Sprachschatz, dem die Anschaulichkeit und Einfachheit deutscher Muttersprache unbekannt ist (schönste Wortschöpfung: Produktionstonalitätsdisposition!) und der selbst gute Beobachtungen wie die über die „Präsenz" unleidlich und unlebendig wiedergibt.

H. K.

Musikalien:

für Klavier

JOSEPH HAYDN: Sechs Sonatinen für Klavier. Herausgegeben von Waldemar Woehl, mit einem Vorwort von Erich Doflein (in der „Werk-Reihe für Klavier"). — B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig.

Die anmutigen Sonatinen des etwa 30jährigen Haydn, ein ausgezeichnetes Übungsmaterial für Unterrichtszimmer und Haus, will der Herausgeber für die Praxis als Vorbereitung zum Studium der klassischen Klaviersonate bestimmt wissen. Ich glaube, er täuscht sich schwer, wenn er erwartet, daß seine guten Absichten einer richtigen Vortragsweise, Dynamik, Phrasierung, Befingerung usw. bereits auf Grund seiner gewissenhaften Urtext-Neuausgabe (denn mehr ist sie nicht!) verwirklicht werden. Das ist, zumal bei der heutigen, meist erschreckend amusischen Jugend bestimmt nicht der Fall! Ich höre förmlich schon, wie die Schülerhände ohne allen Vortrag, alle Dynamik (Echos!), Phrasierung, Befingerung usw. diese köstlichen kleinen Spielstücke in Grund und Boden klimpern! Nur bei den Verzierungen hilft ihnen der Herausgeber durch übergedruckte Notierung der Ausführung, wobei er mit Recht auf die alten Lehren der wesentlichen und willkürlichen Manieren, also — in letzterem Fall — auf die individuelle und improvisatorische Freiheit ihrer Ausführungen hinweist. — Also in summa: nur als Grundlage und Vorlage zu einer künftigen instruktiven Neuausgabe zu verwenden, die dann natürlich auch die stilgeschichtlich begründete, vorsichtige akkordische Füllung aller nur zweistimmig skizzierten Vorlagen (Menuette!) und die vollständige englisch-französische Übersetzung des Vorworts bringen müßte. Dr. Walter Niemann.

CYRIL SCOTT: Die Spielkiste (The Toy Box), 10 leichte Stücke für Klavier. — Edition Schott (B. Schott's Söhne. — Schott & Co., Ltd.).

Zu den „Jungen Herzen" (Joung Hearts, Elkin) und dem „Zoo" (Schott) tritt nun als drittes Jugendalbum des englischen Meisters die „Spielkiste" (warum „Kiste"? besser: „Spielzeugschachtel"). Zehn Kinderstückchen in leichtem, alle unkindlichen Spannungen vermeidendem Satz, der gleichwohl hie und da vorsichtig, aber klug durchdacht von den besonderen Ausdrucks- und Klangmitteln moderner Musik (Sekundenbildungen, Quintenfolgen, Synkopen, moderne Tonalität usw.) Gebrauch macht. Es sind reizende Charakterminiaturen darunter, etwa der fröhliche

„Stiefelputzer" mit ſeiner Bürſte gegen den Strich (Synkopen), die wehmütig-zärtlich wimmernde Orgel des „Kleinen Karuſſel", der raſſige ſchottiſche Hochland - „Dudelſackpfeifer". („Der kleine Schotte" ſagt nicht genug) als Trillervorübung, die liebe alte, chromatiſch-unſicher tappende „Großmama", die mechaniſch abſchnurrende „Spielmaus", der treffſichere „Ruſſiſche Tänzer". Erſtaunlich und vorbildlich, wie der große Meiſter einer engliſchen Exotik, eines klangſchwelgeriſch-paſtoſen engliſchen Impreſſionismus ſich der kindlichen Pſyche, den begrenzten kindlichen techniſchen Möglichkeiten anpaßt und eine wirkliche, auch melodiſch leicht faßliche und echte Kindermuſik ſchreibt!

Dr. Walter Niemann.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Kleine Fantaſien für Klavier (Cembalo). Herausgegeben von Erich Doflein. Werk-Reihe für Klavier. B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig.

Zu den Meiſtern, die durch die Sonnen S. Bachs und Händels unverdient zwei Jahrhunderte lang überſtrahlt wurden, gehört der Hamburger Telemann (1681—1767). Man tat ihn — ähnlich wie etwa Graupner, Philipp Emanuel oder Joh. Chriſtian Bach — kurzweg als Vielſchreiber und mehr oder weniger ſeichten, galanten Homophoniker ab. Sehr zu unrecht; denn allein ſeine Oratorien und Kantaten, ſeine Opern, ſeine „Tafelmuſik" und ſeine übrige zahlloſe Orcheſter- und Kammermuſik könnten uns eines Beſſeren belehren. Mit dieſer dankenswerten kleinen Auswahl — 7 Fantaſien aus 3 mal 12 auf Grund des erſten wiſſenſchaftlichen Neudruckes (Max Seiffert für die Frankfurter Muſikbibliothek Paul Hirſch, 1923) — iſt auch der Klavierkomponiſt Telemann in helles, überraſchendes Licht gerückt. Mit Recht hält der Herausgeber dieſe lebenſprühenden, beweglichen und melodiſchen Stücke für eine ausgezeichnete Vorbereitung auf den erſten „ſtrengen Bach" der Inventionen (und, ſetz' ich hinzu, auf Händels Leſſons und Suiten). Was Telemann von S. Bach und Händel trennt, verraten die ſeeliſch mehr oder weniger leerlaufenden und konventionellen langſamen Sätzchen nur zu deutlich, aber die bewegten Sätze „in italiäniſcher Manier" gehören zum Beſten damaliger Klaviermuſik. Keiner ohne geniale Einzelzüge, und jeder echteſte, pianiſtiſch noch heute feſſelnde Klaviermuſik, deren Themen, wie bei allen echten Meiſtern, wahrhafte plaſtiſche Charakterthemen ſind. — Die Neuausgabe Dofleins gibt den mit vorbildlicher Sorgfalt gewahrten und trefflich befingerten Urtext. Alle Ergänzungen des Herausgebers ſind als ſolche deutlich durch Klammern oder kleinen Druck kenntlich gemacht. Dieſe Ergänzungen ſind ausgezeichnet in der ſtilvollen Ausführung der von Telemann nur durch Kreuzchen angedeuteten Ornamentik (Verzierungen) und der von ihm nach Sitte der Zeit ganz und gar dem Spieler überlaſſenen Dynamik. Bei der klanglichen Vervollſtändigung durch Füllnoten hätte man — ich muß es bei den Schott-Ausgaben alter Klaviermuſik immer wieder ſagen — namentlich bei den Kadenzierungen weniger Zurückhaltung und Sparſamkeit gewünſcht; ſo zweiſtimmig in weiter Lage hat man ſie damals beſtimmt nicht geſpielt. Doch der intelligente, einigermaßen in den alten Klavierſchulen und Lehrbüchern beſchlagene Spieler und Kenner von Herm. Kretzſchmars klaſſiſcher Studie „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Muſik" (Sonderdruck aus dem Peters-Jahrbuch 1901) kann ſich das ja leicht ergänzen.

Dr. Walter Niemann.

JUNKER-BREITHAUPT: „Vom Singen zum Klavierſpielen", Tonwortſchule. Coll. Litolff Nr. 2790. br. M. 3.75, kart. M. 4.50.

Die Eignung des Eitzſchen Tonwortes zur Einführung auch in den Inſtrumentalunterricht ſtand von vornherein außer Frage. Nur fehlte es an den nötigen Hilfsmitteln für die Hand eines größeren Lehrer- und Schülerkreiſes. Allmählich erwachſen uns dieſe Hilfsmittel aber nun. Für den Geigenunterricht gibt es die brauchbare Schule von Silberſchmidt (Vieweg); für den Klavierunterricht legt der Verlag Litolff neuerdings die Schule von Junker-Breithaupt vor. Sie empfiehlt ſich ſchon rein äußerlich durch ihr großes, klares Notenbild und durch ihre ſchöne deutſche Druckſchrift. Ihr größter Vorzug aber iſt ihre grundmuſikaliſche Anlage und ſind ihre techniſch einwandfreien Anweiſungen. Junker erweiſt ſich als ein die Formen, vor allem aber als ein den Geiſt des Eitzſchen Tonwortes völlig beherrſchender Lehrer; die Art, wie er „Vom Singen zum Klavierſpielen" führt, entſpricht dem Beſten, was die Muſikerziehung auf dieſem Gebiete kennt. Ihm zu folgen, muß für Schüler und Lehrer eine Freude ſein. Nur ſchade, daß die bisher beſten „Eitzer", die Lehrerſchaft nämlich, heute vom Inſtrumentalunterricht ſo gut wie ausgeſchloſſen ſind. Die neue Schule wird es daher ſchwer haben, ſich durchzuſetzen. Vielleicht hilft aber der zweite Verfaſſername Breithaupt dazu, dem Tonworte und damit der zur Beſprechung ſtehenden Schule in der Privatmuſiklehrerſchaft genügend Freunde zu erwerben. Denn der Name Breithaupts hat dort ja einen guten Klang und wird manchen Zweifelnden oder Gleichgültigen davon überzeugen, daß es ſich bei Eitz ſowohl wie bei dem neuen Unterrichtswerke um eine ernſte Sache handelt, der man mit guten Gründen einfach nicht aus dem Wege gehen kann. R. Zimmermann.

Berichtigung: In der Beſprechung des Vorſpielbuches von Paul Kickſtat zum Stamm einheitlicher Melodien (Verlag Kallmeyer) von Fr. Högner im Sept.-Heft 34, S. 954, muß es heißen ſtatt „Belehrung der Stimmen" richtig „Führung der Stimmen".

KREUZ UND QUER

50 Jahre Chemnitzer Lehrergesangverein.

Von Prof. Eugen Püschel, Chemnitz.

Die Jubelfeier, mit der der Chemnitzer Lehrergesangverein Anfang Oktober sein 50jähriges Bestehen festlich beging, gibt Anlaß zu einem Rückblick auf das, was dieser führende Chor in der Musikgeschichte unsrer musikliebenden Stadt bedeutete. Zur Pflege edlen Männergesanges gegründet, übernahm der Ch. LGV. unter dem Kirchenmusikdirektor Theodor Schneider schnell die Führung aller Männergesangvereine. Von 1890—1909 leitete der städtische Kapellmeister Prof. Pohle diesen hervorragend geschulten und zu höchsten Leistungen berufenen Chor. Die Personalunion von städtischer Kapelle und Lehrergesangverein ermöglichte Aufführungen größerer orchesterbegleiteter Chorwerke von Bruch, Schubert (Hymne für 8stimmigen Chor), Hegar (Das Herz des Douglas), Richard Strauß (Bardengesang), Nicodé (Sinfonieode „Das Meer", Uraufführung!), Franz Mayerhoff („Frau Minna", Urauff.). Daneben wurde das deutsche Volkslied und die damals blühende Chorballade im Hegarstil mit Eifer gepflegt. Das 25jährige Jubiläum wurde mit der Uraufführung der unbegleiteten dreisätzigen Männerchorsinfonie Nicodés, „Morgenwanderung im Gebirge", gefeiert, die in ihrer fast schon instrumentalen Führung der Singstimmen den Gipfel, aber auch die äußersten Grenzen des naturschildernden Männergesangs darstellt.

Nach Prof. Pohles Tod gewann sich der Verein Professor Mayerhoff als Liedermeister, der sich als Stimmbildner und Chorerzieher ersten Ranges einen Namen gemacht hatte und nun den Ch. LGV. zu neuen Siegen führte. Eine wichtige Neuerung setzte er in den ersten Kriegsjahren durch, indem er dem durch Einziehungen stark geschwächten Männerchor einen Frauenchor angliederte. Nun waren Aufführungen großer gemischtchöriger Werke möglich wie Händels „Israel in Ägypten", „Deborah", „Acis und Galathea", Beethovens 9. Symphonie und Missa solemnis, Bruchs „Odysseus", Brahms' „Fest- und Gedenksprüche", Bruckners „Tedeum", Mahlers 8. Symphonie. Daneben wurden die kleineren Formen nicht vernachlässigt, und immer wieder wurde dem Volkslied liebevollste Pflege zuteil.

1925 trat Prof. Mayerhoff zurück und hinterließ seinem Nachfolger Erwin Seebohm ein reiches Erbe, aber auch die verantwortungsvolle Pflicht, den Ch. LGV. auf seiner künstlerischen Höhe zu halten. Seebohm verstand es, das „begonnene Werk weiter auszubauen" und „das konzertliche Leben des Vereines unter einheitlichen Gesichtspunkten zusammenzufassen". Auch er führte große abendfüllende Werke auf (Missa solemnis, Händels „Belsazar", Berlioz' „Requiem", Pfitzners „Das dunkle Reich", Keußlers „In jungen Tagen", Hermann Ambrosius' „Faust"), baute aber auch die a-cappella-Konzerte als volkstümliche Abende und Jugendkonzerte aus, in denen er versuchte, „vom deutschen Volkslied als dem Urquell alles volkhaft gebundenen Schaffens die Brücke zu schlagen zu den höchsten Offenbarungen musikalischer Kunst". Diesen Bestrebungen diente auch die Gründung eines Kammerorchesters, das aus Mitgliedern des Vereins besteht, und eines Kinderchors. Auf diese Weise konnte einerseits der Anschluß an die Hausmusik (im schönsten Sinne des Wortes), anderseits der Anschluß an das zeitgenössische Schaffen (durch die Aufführung von Chorwerken von Joseph Haas, Hugo Herrmann, Kurt Thomas, Karl Marx u. a. m.) gewonnen werden.

So spiegelt sich in der Geschichte dieses rührigen Chorvereins ein gut Teil der Musikgeschichte des letzten Halbjahrhunderts wieder. Übrigens wurde nicht nur das Musikleben unsrer Stadt durch den ChLGV. reich befruchtet: der Chor verbreitete seinen Ruhm auch auf Sängerfahrten in die Nähe und in die Ferne; erwähnt seien nur die großen Konzertreisen nach München und Oberbayern (1900), nach Reichenberg i. B. (1904), nach Berlin, Hamburg und Kiel (1912), nach Mannheim, Stuttgart und der Schweiz (1929). Sie alle brachten dem Männerchor reiche Anerkennung.

Daß der ChLGV. sein Jubiläum mit einem anspruchsvollen Festprogramm feierte, ist nach dem Gesagten selbstverständlich. Das erste Festkonzert brachte die Missa solemnis; das zweite

war ein a-cappella-Konzert mit drei Erstaufführungen: der Männerchormotette „Ein Freiheitslied“ von Joseph Haas, dem Zyklus für Männerchor „Feier der neuen Front“ von Rich. Trunk und der gemischtchörigen Motette „Werkleute sind wir“ von Karl Marx. Das dritte Festkonzert soll im Dezember uns mit der „Christnacht“ von Joseph Haas bekannt machen.

Gesetz über die dienstrechtlichen Verhältnisse der Organisten und Chorleiter in der evangelisch-lutherischen Kirche in der freien und Hansestadt Lübeck.*)

§ 1. Die Organisten und Chorleiter haben die Aufgabe, mit den Mitteln ihrer Kunst der Verkündigung des Evangeliums im kirchlichen Leben der Gemeinde zu dienen.

§ 2. Als Organist oder Chorleiter kann nur ein evangelischer Christ angestellt werden, der rückhaltlos für den nationalen Staat und die Deutsche Evangelische Kirche eintritt. Wer nicht arischer Abstammung ist oder mit einer Person nicht arischer Abstammung verheiratet ist, darf nicht als Organist oder Chorleiter angestellt werden.

Die Organisten und Chorleiter in den Kirchengemeinden der Stadt, der inneren Vorstädte und der eingemeindeten Bezirke müssen eine erfolgreiche Ausbildung am kirchenmusikalischen Institut des Staatskonservatoriums in Lübeck oder einer anderen gleichwertigen Anstalt nachweisen. Die übrigen Organisten und Chorleiter müssen über eine ausreichende Ausbildung oder Befähigung verfügen.

Die hauptamtlich angestellten Organisten sollen Musiker mit abgeschlossener Hochschulbildung sein.

In den Kirchengemeinden der Stadt, der inneren Vorstädte und der eingemeindeten Bezirke werden in der Regel ein Organist und ein Chorleiter, in den übrigen Kirchengemeinden wird ein Organist angestellt.

§ 3. Die hauptamtlich tätigen Organisten stellt der Kirchenrat an, nachdem er den Kirchenvorstand gehört hat.

Die übrigen Organisten und die Chorleiter stellt der Kirchenvorstand an. Die Anstellung der Organisten bedarf der Bestätigung durch den Kirchenrat.

Der Anstellung muß eine öffentliche Ausschreibung vorangehen.

Die Bewerber haben vor ihrer Anstellung ein Probespiel vor Sachverständigen zu leisten, um ihre praktischen Fähigkeiten zu erweisen. Die Sachverständigen bestimmt der Kirchenrat. Ein Sachverständiger muß dem kirchenmusikalischen Institut des Staatskonservatoriums in Lübeck angehören.

Die Aufsicht über die Amtsführung des Organisten und des Chorleiters führt der Kirchenvorstand.

§ 4. Es erhalten als Vergütung:

1. die hauptamtlich tätigen Organisten: 2304, 2484, 2664, 2808, 2988, 3132, 3312, 3456, 3636, 3816 RM. jährlich;
2. die nebenamtlich tätigen Organisten, die eine abgeschlossene Ausbildung auf einer Hochschule für Musik oder eine gleichwertige Vorbildung nachweisen können: 820, 880, 940, 1000, 1060, 1120, 1180, 1240, 1300, 1360 RM. jährlich;
3. die übrigen nebenamtlich tätigen Organisten und die Chorleiter, die eine abgeschlossene Ausbildung auf einer Hochschule für Musik oder eine gleichwertige Vorbildung nachweisen können: 720, 770, 820, 860, 900, 940, 980, 1020, 1060, 1100 RM. jährlich;
4. die übrigen Chorleiter: 660, 710, 760, 800, 840, 880, 920, 960, 1000, 1040 RM. jährlich.

Die hauptamtlich tätigen Organisten erhalten Kinderzulagen nach den Vorschriften, die für die Beamten der freien und Hansestadt Lübeck bestehen.

§ 5. Die hauptamtlich angestellten Organisten haben einen Anspruch auf ein Ruhegehalt. Ihre Hinterbliebenen haben einen Anspruch auf die Hinterbliebenenversorgung.

§ 6. Der Anspruch auf die Vergütung beginnt mit dem Tage der Anstellung in der jeweiligen Stellung, auch wenn sie zunächst auf Probe erfolgt ist. Die vor dem vollendeten 25. Lebensjahr liegende Dienstzeit bleibt bei der Berechnung der Alterszulagen außer Betracht.

§ 7. Die Organisten und Chorleiter haben bei allen vom Kirchenrat oder vom Kirchenvorstand dauernd oder einmalig angeordneten Gottesdiensten und gottesdienstlichen Feiern mitzuwirken, die in den Kirchen, Kapellen oder Gemeindesälen ihrer Gemeinde gehalten werden. Für die Organisten besteht diese Verpflichtung auch für die Kinder- und die Jugendgottesdienste.

Wenn der Dienst der nicht auf Lebenszeit angestellten Organisten oder Chorleiter allgemein über

*) Da die dienstrechtlichen, insbesondere die Gehaltsverhältnisse vieler Organisten und Kirchenchorleiter noch sehr im argen liegen, veröffentlichen wir dieses in vieler Hinsicht vorbildliche Gesetz als Anregung, auch anderwärts solche Neuregelungen anzustreben. Der Herausgeber.

ein angemessenes Maß hinausgeht, oder in einzelnen Kirchengemeinden den Durchschnitt dauernd erheblich übersteigt, kann auf Antrag des Kirchenvorstandes eine angemessene Gehaltserhöhung oder Entlastung durch eine Hilfskraft eintreten.

§ 8. Die Organisten und die Chorleiter sind ferner verpflichtet, gegen eine besondere, vom Kirchenrat einzusetzende, von den Beteiligten zu entrichtende Vergütung bei Trauungen, Taufen und Trauerfeiern mitzuwirken, soweit sie in kirchlichen Räumen stattfinden.

§ 9. Die hauptamtlich tätigen Organisten haben ohne eine besondere Vergütung jährlich eine Anzahl von Kirchenkonzerten zu veranstalten.

Die Organisten haben unentgeltlich für den Kirchenrat und die Kirchengemeinden kirchenmusikalische Gutachten zu erstatten.

Die Organisten in den Kirchengemeinden außerhalb der Stadt, der inneren Vorstädte und der eingemeindeten Bezirke haben die Ausbildung und die Leitung von Kinderchören unentgeltlich mitzuübernehmen.

In den Kirchengemeinden der Stadt, der inneren Vorstädte und der eingemeindeten Bezirke können die dienstlichen Obliegenheiten des Chorleiters dem Organisten mitübertragen werden, wenn er damit einverstanden ist und besondere Kosten für eine Hilfskraft hierdurch nicht entstehen. In diesem Falle erhält der Organist neben seinem regelmäßigen Gehalt noch drei Fünftel des Chorleitergehaltes.

§ 10. Der Dienst der Chorleiter umfaßt die Zusammenstellung, Ausbildung und Leitung von Kinderchören, oder wenn sich ihre Zusammenstellung nicht durchführen läßt, von freiwilligen Kirchenchören Erwachsener.

Für Ausbildung und Leitung eines neben dem ständigen Kirchenchor eingerichteten freiwilligen Kirchenchores kann Chorleitern oder Organisten nach Maßgabe ihrer Mitwirkung bei kirchlichen Veranstaltungen auf Antrag des Kirchenvorstandes eine besondere Vergütung gezahlt werden, die der Kirchenrat festsetzt.

§ 11. Die Organisten haben die ihnen anvertrauten Orgeln zu beaufsichtigen und ihre Reinigung oder Ausbesserung rechtzeitig beim Kirchenvorstand zu beantragen.

Wenn der Kirchenvorstand anderen Personen die Benutzung der Orgel gestattet, ist der Organist für die Orgel nicht verantwortlich. Ihm ist von jeder solchen Erlaubnis zur Benutzung der Orgel Mitteilung zu machen.

§ 12. Die Organisten dürfen die ihnen anvertrauten Orgeln zur eigenen Übung unentgeltlich, für etwaigen Unterricht gegen Erstattung der vom Kirchenvorstand festzusetzenden Unkosten benutzen.

§ 13. Für die Ausführung des musikalischen Teils des Gottesdienstes sind das lübeckische Gesangbuch und das lübeckische Choralmelodienbuch sowie die eingeführte Liturgie maßgebend. In der Auswahl und Auffassung der Kirchenmusik sind die Organisten und Chorleiter selbständig.

Bilden die Kirchenvorstände Ausschüsse für kirchenmusikalische Fragen, so sind zu diesen Organist und Chorleiter heranzuziehen (Kirchenverfassung Artikel 19 Abs. 3).

§ 14. Die hauptamtlich tätigen Organisten dürfen sich länger als 36 Stunden von der Gemeinde, in der sie tätig sind, nicht entfernen, ohne Urlaub erwirkt zu haben. Das gleiche gilt für die übrigen Organisten und die Chorleiter, wenn sie sich länger als eine Woche von ihrer Gemeinde entfernen.

Den Organisten und Chorleitern ist ein Erholungsurlaub zu gewähren. Die Dauer des Erholungsurlaubs für die hauptamtlich tätigen Organisten richtet sich nach den Vorschriften, die für die Beamten der freien und Hansestadt Lübeck bestehen. Die übrigen Organisten und Chorleiter erhalten einen Erholungsurlaub von vier Wochen.

Den Organisten und Chorleitern kann auch zu anderen Zwecken, insbesondere zu auswärtigen Amtsverrichtungen, Urlaub bewilligt werden.

Der Vorstand der Gemeinde, in der die Organisten und Chorleiter tätig sind, entscheidet über das Urlaubsgesuch. Er regelt die Urlaubszeit. Er bestimmt, ob und wieweit ein nach Absatz 3 bewilligter Urlaub auf den Erholungsurlaub anzurechnen ist.

Der Urlaub ist tunlichst so zu legen, daß die Organisten und die Chorleiter einander vertreten. Für die Vertretung kann eine besondere Vergütung nicht gewährt werden. Wenn nach der Ansicht des Kirchenvorstandes die gegenseitige Vertretung untunlich oder unmöglich ist, haben der Organist und der Chorleiter dem Vorstand geeignete Vertreter vorzuschlagen. Die Kosten, die durch die besondere Vertretung entstehen, trägt die Kirchengemeinde.

§ 15. Die Organisten und Chorleiter haben, wenn sie durch eine Krankheit länger als drei Tage an der Ausübung ihres Amtes verhindert sind, dies dem Vorstand der Kirchengemeinde anzuzeigen, in der sie tätig sind. Der Kirchenvorstand regelt die Vertretung. § 14 Abs. 5 ist sinngemäß anzuwenden.

§ 16. Für die hauptamtlich angeſtellten Organiſten gelten die Beſtimmungen der §§ 9 und 19 bis 23 des Geſetzes über die Anſtellungs- und Beſoldungsverhältniſſe der Geiſtlichen entſprechend.

§ 17. Die hauptamtlich angeſtellten Organiſten können gegen ihren Willen nur auf Grund dieſes Geſetzes oder des kirchlichen Dienſtſtrafgeſetzes aus ihrem Amte entfernt werden.

§ 18. Wenn in den Landkirchengemeinden die Organiſten Einkünfte aus Dienſtländereien beziehen, wird die Verrechnung dieſer Einkünfte vom Kirchenrat nach Anhörung des Kirchenvorſtandes feſtgeſetzt.

§ 19. In den Landkirchengemeinden etwa beſtehende beſondere Verpflichtungen der Organiſten werden durch dieſes Geſetz nicht berührt.

§ 20. § 4 dieſes Geſetzes tritt am 1. Auguſt 1934 in Kraft.

Die neuen Unterrichtsbeſtimmungen für den Privatunterricht in der Muſik.

Die mit größter Spannung erwarteten neuen Unterrichtsbeſtimmungen für die Privatmuſiklehrer ſind erſchienen. Wie aus den zahlreichen Anfragen in der „Amtlichen Zeitſchrift" hervorgeht, beſtehen doch noch vielfach Unklarheiten über ihre Durchführung. Aus der Antwort 66 auf die Frage nach dem Mindeſthonorarſatz bei 14tägigem Unterricht kann man erſehen, daß er ſich in dieſem Falle auf die Hälfte, alſo auf 4 RM. ermäßigen kann. Das erſcheint aber als ein Mangel oder Rückſchritt gegen die früheren Beſtimmungen des Reichsverbands Deutſcher Tonkünſtler und Muſiklehrer, auf die die neuen Beſtimmungen im weſentlichen wohl aufgebaut ſind. Dort wurde m. W. in dieſem Fall ein Aufſchlag von 50 v. H. vorgeſchrieben. Vom muſikpädagogiſchen Standpunkt aus iſt 14tägiger Unterricht auf der Unter- und Mittelſtufe unmöglich und höchſtens bei weit vorgeſchrittenen und ſehr begabten Schülern tragbar. Könnten nicht die Preisunterbieter darin eine Maſche finden, durch die ſie entſchlüpfen können? Wie ſteht es dann bei wöchentlich einhalbſtündigem Unterricht, der ebenſo unmöglich iſt, ſelbſt wenn er auf manchen Muſikſchulen gehandhabt wird. Folgerichtig müßte ſich nach der oben mitgeteilten Antwort 66 das Mindeſthonorar auf 4 RM. ermäßigen. Und das iſt ein Punkt, der gefährlich werden kann. Die Schädlinge, die jetzt noch weit unter dem Mindeſthonorarſatz von 8 RM. unterrichten, werden ihr Handwerk fortſetzen, indem ſie Verträge auf einhalbſtündigen Unterricht zum Satz von 4 RM. abſchließen und ſtillſchweigend vereinbaren, Vollſtunden zu geben. Daraus geht die zwingende Forderung hervor, daß in keinem Fall unter ein Mindeſthonorar von 8 RM. gegangen werden kann.

Hart wird den Eltern auch die Forderung erſcheinen, eine dringende Verhinderung des Schülers 24 Stunden vorher, dem Lehrer zu melden. Das iſt in vielen Fällen gar nicht möglich. Da wohl kaum ein Lehrer in der Jetztzeit voll beſchäftigt iſt, wird er aus Billigkeitsgründen bei einer begründeten Verhinderung ohne weiteres nachhalten. Vermutlich iſt auch ihm aus den gleichen Gründen geſtattet, eine auf einen wöchentlichen Feiertag fallende Stunde (Himmelfahrt u. a.) zu verlegen.

Man ſieht aber: Noch manche Unklarheiten ſind zu klären und zu beſeitigen. Es iſt wohl dringend wünſchenswert, daß ein mit der Materie vertrauter Vertreter der Reichsmuſikkammer amtlich das Wort ergreift und gleichſam einige klare Ausführungsbeſtimmungen gibt. H. B.

Die ſingende SA.

Unſeren Partei-Formationen gebührt in hohem Maße das Verdienſt, neues Liedgut in das Volk hineingetragen zu haben. Die vielfachen Zuſammenkünfte und Übungen größerer Abteilungen bringen einen lebendigen Lieder-Austauſch mit ſich. Neu entſtandene Geſänge eilen auf dieſe Weiſe von Mund zu Mund, ſie fliegen in kürzeſter Zeit durch ganz Deutſchland, werden überall mit Begeiſterung aufgenommen, ohne daß die Namen der Verfaſſer bekannt werden. So entſtehen mit Leichtigkeit neue Volkslieder. Eine ganz beſondere Verbreitung finden Lieder, die bei der größten Maſſenkundgebung, den Parteitagen, ins Volk dringen. Das Lorelied beiſpielsweiſe, das im letzten Jahre die Straßen beherrſchte, wurde vom Nürnberger Parteitag 1933 nach Hauſe gebracht.

Der Liedgeſang in der SA bedarf in Anbetracht ſeiner wichtigen volkserzieheriſchen Bedeutung einer beſonderen Beachtung. Syſtematiſche Liedpflege erſcheint hierbei als eine lebensnotwendige Aufgabe. In dankenswerter Weiſe hat der Führer der SA-Brigade in Breslau eine Anordnung getroffen, daß jeder Sturm einen Singewart zu beſtimmen hat. Sämtliche Singewarte werden mindeſtens einmal monatlich an einem beſonderen Abend geſchult. Sie lernen hierbei neue Lieder und erhalten methodiſche Anweiſungen. Im Dienſtplan der Stürme iſt jede Woche eine halbe Stunde für das Singen freigehalten.

Es wäre nur zu begrüßen, wenn dieſe Einrichtung für die geſamte SA verallgemeinert würde, darüber hinaus aber auch für die SS und beſonders für die Jugend-Formationen. So ſehr auch das Singen Herz und Sinn erhebt und in jeder Weiſe Unterſtützung verdient, ſo muß doch gerade bei der Jugend vor Übertreibungen gewarnt werden, die ſich infolge der Unkenntnis des Stimmapparates einſtellen könnten. Die Jugend denkt nicht an ein Haushalten mit den ſtimmlichen Mitteln, ſie ſingt unbekümmert drauflos, wobei der lauteſte Sänger als der beſte gilt. Dieſe Überanſtrengung der Kehle kann unangenehme Folgen für die ſpäteren Lebensjahre zeitigen, wie jeder Pädagoge aus eigener Erfahrung beſtätigen kann. Es dürfte ſich daher empfehlen, der HJ und dem BdM Stimmwarte beizugeben, die nicht nur auf die Auswahl an Literatur, ſondern auf die Art der Ausführung achten und auf die Leiſtungsfähigkeit jugendlicher Stimmen Rückſicht nehmen.

Anna Charlotte Wutzky: „Der Freiſchützroman".[1]

Beſprochen von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Der Freiſchützroman? Scheint dieſer Titel nicht ein wenig zu anſpruchsvoll? Jedenfalls muß das Buch, dem er gilt, ſehr viel halten. Und weshalb überhaupt „Freiſchützroman"? Und weshalb nicht Weberroman?

Nun: in der Antwort auf dieſe Fragen haben wir Sinn und Wert des Werkes wie ſeines Helden. Denn im „Freiſchütz" haben wir den ganzen Weber. Ohne den Freiſchütz wüßte das deutſche Volk in ſeiner Geſamtheit nicht allzuviel von dem Erneuerer der deutſchen Oper. Oberon, Euryanthe, Prezioſa, Abu Haſſan, Die drei Pintos — alleſamt ſind ſie nie recht volkstümlich im edelſten Sinne des Wortes geweſen und geworden. Das wußte ihr Schöpfer. Aus einem urgewaltigen Drange, aus einem göttlich empfundenen Ruf und Geſetz in ihm trieb es ihn deshalb zur wahren Volksoper. Und das iſt nun einmal der Freiſchütz. Seine Klänge leben im Volke, ſo wie ſie aus dem Volksleben heraus empfangen ſind. Deshalb: „Freiſchützroman". Deshalb keine Weberbiographie in Romanform, ſondern ein Stück aus dem Herzen des Lebens und Schaffens Webers in dichteriſch lebendiger Sprache und eigenartiger Form. In dieſem Stücke aber keimt, erwächſt und reift — der Freiſchütz ...

Eigentümlich wie den erſt Dreizehnjährigen ſchon die Romantik des Waldes anheimelt und ihn zu ſeinem erſten größeren Werk begeiſtert; das „Waldmädchen" iſt ihm in den Grundzügen ihres Weſens denn auch ſein Leben lang mit faſt dämoniſchem Zauber nahe geblieben. „Sylvana" war die in Luſt und Schmerzen geborene geiſtige Schweſter; „Freiſchütz" der zur Vollkommenheit gelangte große, unſterbliche Bruder. Darzuſtellen, wie enge verwandt die drei Genannten ſind; mit erleben zu laſſen, wie ihrem Schöpfer der Weg von einem zum anderen klar wurde und wie er nicht nachließ, bis er das Letzte und Höchſte erreicht hatte, nämlich ſein Werk als „Nationalſache betrachtet zu ſehen", mußte ein muſikaliſch bewegtes Dichtergemüt wie Anna Charlotte Wutzky locken. Dazu bedurfte es keiner Biographie im üblichen Sinne. Streng genommen, behandelt die Dichterin denn auch nur die Jahre von 1799 bis 1821. Aber in ihnen entwickelt ſich ja eben Webers Weſen zu ſeiner vollen Eigentümlichkeit und Einzigartigkeit, in ihnen wird ja die deutſche Volksoper, um die ein Mozart und Beethoven umſonſt gerungen hatten und ohne die Richard Wagner nicht zu denken iſt.

Wundervoll in des Wortes eigentlicher Bedeutung und daher feſſelnd von der erſten bis

---

[1] Band 2 der „Muſikaliſchen Romane und Novellen", Guſtav Boſſe, Regensburg.

zur letzten Seite, wie A. Ch. Wutzky den gewiß nicht einfachen Stoff meistert und ihn dichterisch gestaltet. Da galt es zunächst einmal, die „Stationen“ in Webers Leidensweg als deutscher Opernkomponist genau zu erforschen und sie als Hoch- und Wendepunkte in der Darstellung genügend klar hervortreten zu lassen. Da galt es ferner, den Lebenskreis des Vielgereisten jeweilig in anschaulicher Klarheit zu umreißen. Tatsächlich treten denn auch Breslau, Mannheim, Berlin, Prag und Dresden mit ihren so unterschiedlich gearteten menschlichen und künstlerischen Bedingtheiten in voller Lebendigkeit vor unser geistiges Auge hin. Wie teuer Berlin dem Wandermüden und dennoch Schaffensfrohen war, erfährt man in solcher Unmittelbarkeit eigentlich zum ersten Male in Wutzkys Schilderung. Stuttgart wird mit echt fraulichem Feingefühl übergangen; es taucht nur in der Erinnerung Webers auf; da allerdings so, daß der Leser noch genügend stark bemerkt, welchem Abgrunde Weber damals zutrieb . . . Wäre nicht Freund Danzi gewesen . . .: man wagt das Weitere gar nicht auszudenken . . .

Überhaupt: die Freunde Webers! Selten wohl hat ein Künstler so viel hingebende Freundschaft erfahren, wie der Komponist des „Freischütz“. Selten hatte ein Künstler allerdings auch so viel Freundschaft nötig wie er; denn des Unglückes, der Heimsuchungen und der Feinde sandte ihm das Schicksal zu allen Zeiten übergenug.

Nicht allein, daß der Heranreifende sich an unwürdige Frauen verschwendete und dadurch sowohl in Breslau und Stuttgart als auch in Prag das Verhängnis über sich heraufbeschwor; wichtiger noch war, welchen Tücken die ersten Aufführungen seiner Werke ausgesetzt waren und was er als Gründer und Leiter der deutschen Oper in Dresden an Kränkungen auszukosten hatte. Wäre er nicht so völlig von einer Idee, nämlich von dem Gedanken an die deutsche Oper beherrscht, ja besessen gewesen, wäre die Unbill, die er seines Hochbildes wegen erdulden mußte, nicht zu ertragen gewesen. Anna Charlotte Wutzky weiß die Seelenkämpfe, die der seines Wertes bewußte Mann und Künstler faß täglich mit sich und einer ihm feindlichen Welt zu bestehen hatte, so packend zu schildern, daß es nur einer Abschwächung gleichkommen würde, wollte ich gerade diese ihre Kunst hier im einzelnen aufzeigen. Nicht zuletzt macht sie den besonderen Wert ihrer Dichtung aus.

Doch nun zurück zum „Freischütz“. Ich sagte schon: im Keime war er schon im „Waldmädchen“ vorbereitet. Echt weberisch empfunden, wie die Dichterin das erste Bekanntwerden des Komponisten mit dem Stoffe seines Lebens sich abspielen läßt. Ich kann es mir nicht versagen diese Stelle im Wortlaut hier anzuführen:

> „Carl!“ kam Alexanders Stimme vom Hause her, „ich hab was gefunden!“
> „Einen Schatz?“
> „Vielleicht. Komm einmal her, du Faultier!“
> „Ich denk nicht daran. Ich liege von Blumen bewacht auf dem Rücken.“
> „Daß Dich die Hummeln pisackten! Dann muß ich mich selber bemühen.“
> Dusch kam von der Bibliothek, ein Buch in der Hand.
> „Weiter nichts?“
> „Es ist gewichtig genug, Ahnungsloser! Ich setze mich, damit ich Dir die Novelle unter die Nase halten kann. Lies: ‚Das Gespensterbuch von August Apel‘. Weiter: Seite ... da, — ‚Der Freyschütz‘. Das ist ein superber Operntext.“
> „So?“
> „Du schläfst nicht fest?“
> „Was soll es, Bruderherz?! Die eine Oper steht noch nicht auf den Brettern, warum an die zweite denken?“
> „Mir scheint, Du bist wirklich sehr müde. Aber wenn Du das liest, wachst Du auf.“
> „So gib schon her.“
> Hummeln summten und die Blumen dufteten ringsum. Das zahme Reh der Hausfrau kam vom Schloßhof in den Park gewandert, nagte an einer Baumrinde und betrachtete

den im Liegen lesenden jungen Mann aus neugierigen Augen. Näherkommend entsann es sich seiner fütternden Hand. Eine Weile heftete es die großen, goldbraunen Augen auf das Buch. Schnuppernd leckte es mit der Zungenspitze nach dem ungenießbaren Gegenstand. Dann ließ es sich nahe bei dem Lesenden ins Gras nieder, ruhend und erwartend.

„Ja", sagte Carl Maria, das Buch sinken lassend, zu sich selber; der Freund war nirgends zu erblicken; „das könnte vielleicht eine Volksoper werden." Er hob den Blick und begegnete den Augen des Rehes, die ihn still beobachteten. „Eine Oper, die den Spuk des Waldes weckt, die gespenstigen Schatten. Die wiedergibt, wie Menschen und Landschaft im Schicksal verkettet sind. — Tue ich recht daran, trauter Geselle?"
Das Reh streckte die blanke Nase vor, kundschaftend, ob die ausgestreckte Hand etwas in sich barg . . . ."

Mehr als ein Jahrzehnt vor der endgültigen Inangriffnahme des „Freischütz" sieht Weber hier deutlich das Ziel, nämlich die Schaffung einer wahrhaft deutschen Volksoper, vor sich. Noch manchmal tritt es ihm unter die Augen. Am klarsten in der Stunde, als Brentano ihn in Berlin für den „Tannhäuser" erwärmen will. Weber lehnt ab. Der Stoff ist ihm nicht volkstümlich genug. Er hat den „Freischütz" im Sinne. Aber er erkennt wohl die musikalischen Möglichkeiten des Tannhäuser und verweist prophetisch auf einen Künftigen, dem er wohl zusagen würde.

Damit sind wir bei der Erwähnung des von Weber geforderten Gesamtkunstwerkes angelangt. Im Gegensatze zu der romanischen und jüdischen äußerlichen „Manier" strebt Weber zum Ganzen hin; ihm ist nichts unwichtig an einer Oper. Das beweisen seine Werke; das beweist aber auch seine praktische Tätigkeit am Theater: ist er doch Kapellmeister, Spielleiter, Bühnenbildner und was es alles gibt, immer selber in eigner Person. Nur so glaubt er die Einheit eines wahren Kunstwerkes wahren zu können. Wie recht hatte Wagner, in Weber seinen großen Wegbereiter zu feiern! Anna Charlotte Wutzky nennt natürlich den Namen Wagners nicht; aber die Herausarbeitung der Rolle Webers als ersten Verfechters Wagnerscher Grundgedanken über das Bühnenkunstwerk arbeitet sie doch mit sichtlicher Beflissenheit und bestem Gelingen heraus. In der vorhin angeführten Szene des ersten Bekanntwerdens Webers mit dem Freischütz tritt noch ein Anderes schön hervor, nämlich Webers Naturverbundenheit, insonderheit seine Tierliebe. Wo es nur angeht, läßt die Dichterin ihren Helden sich Tieren anfreunden. Am schönsten und ausführlichsten in der Schilderung des Sommerlebens zu Klein-Hosterwitz.

Und so wäre denn noch so Manches aus dem schier überreichen Inhalte des „Freischützromanes" ins Licht der Betrachtung zu ziehen: Webers ergreifendes Sohnesgefühl gegenüber dem unglücklich-stolzen Vater Franz Anton; seine Vorläuferschaft zu Franz Liszt als virtuoser Klavierspieler und berückender Improvisator; sein Nacherleben und künstlerisches Nachgestalten der gewaltigen Geschehnisse der Befreiungskriege; seine Begabung als Organisator der Bühne; seine Willenskraft im Kampfe wider den kranken, schwachen Körper und wider große und kleine Widersacher und vieles Weitere mehr. Aber ich betrachte es nicht als meine Aufgabe, auf alle Einzelheiten des „Freischützromanes" hinzuweisen oder gar einzugehen. Allein schon aus dem Grunde nicht, um nicht den Eindruck hervorzurufen, als handle es sich in Anna Charlotte Wutzkys Werk im Grunde um doch nicht mehr, als um einen weiteren Beitrag zur Weberliteratur.

In Wirklichkeit haben wir in dem Roman der Dichterin ein vollgültiges Kunstwerk vor uns, das keine kaltherzige „Sezierung" verträgt. Wie es mit Herzblut geschrieben ist, will es auch mit dem Herzen gelesen werden. Wem danach Weber nicht lieb geworden ist, den vermag niemand mehr von der Güte und Lauterkeit, der edlen Männlichkeit und aufrechten Kampfnatur des Menschen und der einmaligen Sendung des Künstlers Weber

zu überzeugen. Oft in hinreißendem Schwunge, immer aber mit der Gabe tiefster Einfühlung in die Seele ihres Helden, läßt die Dichterin uns Tiefen wie Höhen im Leben Webers wahrhaft miterleben. Zur völligen Erfassung des Menschen wie des Künstlers genügt ihr, wie gesagt, ein Ausschnitt aus seinem Wirken. Aber eben dieser Ausschnitt verbürgt einerseits die stoffliche und ermöglicht andererseits die künstlerische Einheit des Romans. Ein Mehr an Äußerem wäre „Biographie" geworden; das Weniger zwang zur letzten Vertiefung und völligen inneren Abrundung des Geschehens. Sehr gut, daß das Buch mit der Fertigstellung des „Freischütz" auf einem Höhepunkte, ja: auf dem Höhepunkte im Schaffen Webers abbricht und nicht noch auf die Uraufführung und Weiteres übergreift. Es wäre auf eine Wiederholung und damit auf eine Abschwächung hinausgelaufen . . .

Einen Wunsch nur möchte ich der glückhaften Dichterin zum Schlusse unterbreiten. Und der heißt: gelegentlich in Klammern gebrachte Einschübe berichtender Art ganz in den Gang der Handlung einzuschmelzen. In der jetzigen Form wirken sie nicht immer völlig gemußt und künstlerisch gebändigt. Anna Charlotte Wutzky ist soviel urtümliche Dichterkraft zu eigen, daß es ihr keine Mühe bereiten wird, jenes Stück „Literatur" aus ihrem Werke zu tilgen und es dadurch ganz zu der reinen Gestalt zu erheben, die ihr bei der Schöpfung des „Freischützromanes" vorgeleuchtet hat.

Ich stehe nicht an, diesen Roman dem Besten zuzuzählen, was unser Schrifttum an Musikergeschichten aufzuweisen hat. Er packt. Aber nicht durch die Aufspürung von „Sensationen" und „Skandalen" im Leben eines Großen, sondern durch die Unmittelbarkeit, mit der hier in ein volles Künstlerleben hineingegriffen und Vergangenes mit der Kraft des Gegenwärtigen nicht nur vor uns hin-, sondern mitten in uns hineingestellt wird. Er packt durch die tiefe Musikalität der Verfasserin, die der Weberschen Kunst in ihre Geheimnisse gelauscht hat und uns nun Vieles des Erfahrenen mitteilt. Und er packt nicht zuletzt dadurch, daß das Ganze selber wie ein gewaltiges Drama mit Musik wirkt; im Tiefsten musikverwandte Dicht-Kunst einer aus beiden Reichen Begnadeten.....

Musikalische Vollerthun-Ehrung.

Auf dem Schloß „Burg" an der Wupper, das im 12. Jahrhundert von bergischen Grafen gegründet wurde, fand in Anwesenheit der kulturellen Leiter des Gaues Düsseldorf eine Vollerthun-Feier statt, bei der der anwesende Komponist durch Ansprachen und Ehrengaben ausgezeichnet wurde. Mehrere rheinische Männerchöre brachten Chorkompositionen von Vollerthun zum Vortrag, im Rittersaal wurden vor Hunderten von Menschen Lieder und Duette aufgeführt, die auf den Reichssender Köln übertragen wurden.

Vollerthuns Oper „Islandsaga" wurde am 4. Oktober in Kiel, am 27. Oktober in Chemnitz und wird am 16. November in Erfurt herausgebracht.

Ausländische oder deutsche Konzertprogramme?

Nach den neuesten Bestimmungen der Reichsmusikkammer unterliegen die künftig zu veranstaltenden Konzerte einer Anmeldepflicht bei dem Städtischen Musikbeauftragten. Außerdem haben wir einen Programm-Überwachungsausschuß. Zweifellos kann es nicht im Sinne dieser Instanzen liegen, das Konzertprogramm einseitig auf deutsche Autoren festzulegen. Ein geistiger Austausch innerhalb der Nationen darf keineswegs unterbunden werden. Wohl aber ist die Tatsache auffällig, daß die Kleiber- und Furtwängler-Konzerte der kommenden Saison in Berlin einen gleich hohen Prozentsatz an ausländischen Werken aufweisen, wie es vielleicht vor der Revolution üblich war. Da finden wir Strawinsky auf dem Programm, atonale Komponisten wie Norbert von Hannenheim, Alban Berg und viele andere. Es dürfte doch wohl nicht ganz unberechtigt erscheinen, wenn man die Forderung aufstellt, daß Vortragsfolgen der heutigen Zeit sich etwas bewußter auf die Gegenwart einstellen und volksfremde Werke zu Gunsten der jungen deutschen Komponistengeneration einstweilen etwas in den Hintergrund treten lassen.

Rudolf Heß schützt die Musiktätigkeit.

Auch Chorsänger vom Parteidienst befreit.

Die kürzlich von Rudolf Heß herausgegebene Verordnung über die Dienstbefreiung für musikalisch tätige Personen im Anschluß an eine Anregung des Präsidenten der Reichsmusikkammer bedeutet auch für den deutschen Chorgesang eine wesentliche Hilfe und Erleichterung. Da anscheinend über die Tragweite dieser Verordnung noch Mißverständnisse obwalten, so wurden bei der Reichsmusikkammer Erkundigungen eingezogen über die Bedeutung der Verordnung für Chorsänger. Nach Angaben der Geschäftsführung der Reichsmusikkammer sind auch Chöre jeder Art, die Proben und Konzerte veranstalten, vom Parteidienst befreit. Das betrifft alle innerhalb der NSDAP, der SS, SA oder NSDFP, der NSBO und DAF tätigen Personen, sofern sie einen Ausweis einer Unterorganisation oder eines Mitgliedes der Reichsmusikkammer vorzeigen und soweit sie einer Untergliederung der Reichsmusikkammer angehören. Darüber aber noch hinausgehend legt Rudolf Heß Wert darauf, daß alle Bestrebungen der Reichsmusikkammer in Bezug auf die Neugestaltung des deutschen Musiklebens unterstützt und gefördert werden. Mit dieser Verordnung fallen manche Hindernisse fort, die bisher der Veranstaltung von Chorproben und Chorkonzerten im Wege standen, und damit ist auch die weitere Konzerttätigkeit der Männerchöre sichergestellt.

Ein Theater, das keine Abonnenten braucht.

Das „Deutsche Opernhaus" in Berlin, ehemals „Städtische Oper", hat einen Abonnentenzuwachs erhalten, der in heutiger Zeit geradezu erstaunlich ist. Nach einer intensiven Werbetätigkeit während der Sommermonate schnellte die Abonnentenzahl auf 30 000 herauf, fast das Doppelte des Vorjahres. Der 30 000. Abonnent, ein armer Büroangestellter, der zwei Karten für den 2. Rang löste, erhielt als Prämie eine wertvolle goldene Uhr und ein eingerahmtes Bild des Intendanten Wilhelm Rode mit dessen eigenhändiger Unterschrift.

Soeben hat die Zahl der Abonnenten das 32. Tausend überschritten. Jetzt gibt die Intendanz bekannt, daß sämtliche weiteren Abonnements gesperrt sind, mit der Begründung, daß andernfalls an der Abendkasse überhaupt keine Karten zum öffentlichen Verkauf mehr vorhanden sind. Eine erfreuliche Tatsache, die ein Beweis ist für das steigende Musikinteresse der Berliner Bevölkerung.

Wie alt sind die deutschen Volksliedmelodien?

Während sich Volksliedtexte schon aus dem frühesten Mittelalter erhalten haben, ist unsere Kenntnis der ältesten Melodien gering. Die erste authentische Volksliedsammlung mit Originalmelodien stammt aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Es ist das „Lochheimer Liederbuch", das einige der schönsten und unvergänglichsten Weisen, darunter „All mein Gedanken die ich hab" enthält. Diese Aufzeichnungen lassen aber keine Rückschlüsse auf ihr tatsächliches Alter zu. Es ist anzunehmen, daß die Lieder schon bedeutend älter sind, bevor sie niedergeschrieben wurden. Wie nunmehr der Leiter des 1914 begründeten „Deutschen Volksliederarchivs", Prof. Dr. John Meier, in der „Geistigen Arbeit" mitteilt, ist er zu der Erkenntnis gekommen, daß das 13. Jahrhundert die Wiege vieler Volkslieder darstellt, die sich bis in die Gegenwart, also sieben Jahrhunderte hindurch erhalten haben. Das Lied von der Frau von Weißenburg aus dem 13. Jahrhundert ist noch heute bei Wiener Neustadt nachweisbar, die aus dem 14. Jahrhundert stammende Ballade vom König von Mailand ist bei den Wolgadeutschen noch heute heimisch. Als besonders bemerkenswerte Tatsache stellt Prof. Meier fest, daß „Sprachinseln" der vom Mutterlande getrennten Deutschen im Ausland altes Volksliedgut viel sorgfältiger aufbewahrt haben wie Deutschland. In Südslavien sind noch Reste von Hildebrand- und Gudrunballaden und von „Tristan und Isolde" vorhanden.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Hans Grimm: „Blondin im Glück", Oper (Hannover).

G. Schjelderup: „Liebesnächte", nachgelassene Oper (Lübeck, 18. Okt.).

Herbert Trantow: „Einsame Straße", Ballett (Deutsches Opernhaus, Berlin).

Karl Schönemann: Musik zu dem Schauspiel „Der König" von Hermann v. Boetticher (Städt. Bühnen Hildesheim, 17. Okt.)

Konzertwerke:

A. Piechler: „Das Tagewerk", Chor-Zyklus (München, 5. Okt.).

Friedr. Wilh. Schönherr: Kantate für Solo und Chor (Halle).

Franz Philipp: Volkshymne zum Lob der Arbeit (Karlsruhe, 5. Okt.).

Miklos Rozsa: Thema und Variationen f. Orch., und

Kurt von Wolfurt: Klavierkonzert (Duisburg).

Hugo Distler: „Der Lübecker Totentanz", Chorzyklus zu einem Altarspiel (Lübeck).

Ludwig Lürman: „Concertino barocco" f. Orch. (Bad Nauheim).

Kurt Rasch: Konzert für Cembalo und acht Instrumente (Reichssender Berlin).

Bruno Stürmer: Kantate „Ein Volk ruft" (Trier).

W. Patz: „Ouvertüre 1933" f. Orch. (Zwickau).

Hans Kleemann: Suite für Harfe, Violine, Violoncello (Leipzig).

Hans Kammeier: Klavierstücke (Reichssender Hamburg).

Karl Schönemann: „Drei deutsche Märsche" (Reichssender München unter M. Georg v. Spallart, Anf. September).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Engelbert Humperdinck: „Die Heirat wider Willen" (Leipzig, Neues Theater).

G. F. Händel: „Arminio" in Neubearbeitung durch H. J. Moser (Leipzig, 25. Febr. 1935).

Mascagni: „Nerone" (16. Januar, Mailänder Scala).

G. Donizetti: „Die Regimentstochter" (Neubearbeitung von Waldemar Frank. Erfurt, Januar 1935).

Theodor Veidl: „Die Kleinstädter", Oper (Prag).

Hans Grovermann: „Die heilige Not", Volksoper (Kassel).

Casimir von Paszthory: „Der Erlenhügel", Ballett (Mitte Nov., Badisches Staatstheater Karlsruhe).

Konzertwerke:

Franz Schubert: Sinfonie in E-dur, ergänzt von F. Weingartner (Wien, 4. Dezember).

Gottfried Müller: Orchesterkonzert in drei Sätzen (Wiesbaden unter Karl Elmendorff).

Hans Wedig: Musik f. Streichorch. (Wiesbaden).

Paul Zenke: Kantate „Aus deutschem Herzen" (Köslin, 4. 2. 35).

Klaus Pringsheim: Orchesterkonzert C-dur über ein japanisches Heldenthema (Tokyo).

Franz Schmidt: Vierte Sinfonie (Düsseldorf).

Ernst Pepping: „Partita" f. Orch. (Nürnberg).

A. Jirasek: Sinfonie,

A. Spitzmüller-Harmersbach: Sinfonietta, und

R. Kattnig: Klavierkonzert (Wien).

Casimir von Paszthory: „Sabine", Orchesterlieder-Zyklus (4. Nov., Radio Wien mit Kammersänger Hans Duhan von der Staatsoper).

Joseph Haas: „Das Lebensbuch Gottes", Oratorium (6. Nov., Essen unter MD Johannes Schüler).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

21. DEUTSCHES BACHFEST DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT IN BREMEN vom 6.—8. Oktober 1934.

Von Dr. Johannes Kratzi, Bremen.

Das war ein Fest der Seele, der innersten Einkehr, Einkehr bei der deutschesten Kunst, den Offenbarungen eines Bach. Ihrer teilhaftig zu werden, war man in reichster Fülle gekommen und ist wohl beglückt durch inneres Erleben, demütig vor der Größe Bachschen Genies, gleichzeitig aber mit höchstem Stolze: ‚Der Mann ist unser', geschieden. Wie man in den Vorankündigungen las, hatte die Bachgesellschaft die Ausführung des Festes dem Domchor übertragen und Richard Liesche zur Gesamtleitung bestellt. Das unser bremisches Musikleben tragende Organ, die Philharmonie, war nicht beteiligt.

Die Programmgestaltung folgte im allgemeinen dem bei den Bachfesten üblichen Brauche, war aber in sich ganz vortrefflich. Das Bestreben auf Stilreinheit, die Werke so aufzuführen, wie sie zu Bachs Zeiten geklungen haben mögen, war die Besonderheit, die Liesche hervorkehrte. Der Flügel

erschien auf dem ganzen Feste nicht, nur das Cembalo, das bis zu einer Triple-Gruppe herausgestellt wurde; daneben Violoncello piccolo, Blockflöten, Diskantgambe, Quinton, Große Quinton, 7saitige Baßgambe usw. und Orgelpositiv. Es ist nicht zu leugnen, daß die Verwendung dieser alten Instrumente — die klanglich und dynamisch beschränkt sind — sehr reizvoll sein kann. Größe des Raumes und die klanglichen Mittel der Umgebung müssen dabei bestimmend sein. Man sollte nicht fürchten, stillos zu sein, wenn man moderne Instrumente zu Chören heranzieht, die jetzt im allgemeinen numerisch stärker sind, als der Thomanerchor z. Zt. Bachs es war. Dazu kommt, daß Bach in seinen Werken mehr erschaut hat, als die klangvollsten Instrumente ausdrücken können. Selbst bei den besten Aufführungen wird ein wenig Erdenschwere zurückbleiben, weil wir Menschen das göttliche Genie niemals restlos erfassen, jenes Irrationale nur ahnen können.

Feinsinnig war die Folge der Orgelwerke gewählt. Wie Bach aus der Umgebung seiner Zeit: eines Georg Böhm (Präludium und Fuge C-dur), eines J. G. Walther (Präludium und Fuge C-dur), ins Riesenhafte hinausgewachsen ist, ohne den Einfluß jener zu leugnen, das zeigten die Orgelvorträge in klarster und schönster Form. Gipfelte Käte van Trichts Können in der Partita über den Choral: „O Gott, du frommer Gott", so vollbrachte Prof. Fritz Heitmann mit der „Klavierübung, III. Teil" nach der virtuosen Seite eine Höchstleistung, zu der sich gleichwertig Gestaltungskraft und Registrierkunst gesellte. Ein Präludium, das durch 21 Choralvorspiele von der Fuge getrennt ist, in $1^1/_2$ Stunden so vorzutragen, daß man glaubt, eine halbe Stunde sei verflogen, ist Wenigen gegeben. Und dabei ist's schwerste Kost, lange noch lassen der eigentümliche Abendmahlschoral und die heiligen zehn Gebote nachdenken.

In ausgiebigster Weise genoß man Kantaten. An die Spitze war die bedeutendste gestellt, Nr. 101, „Nimm von uns Herr". Symbolik, Tonmalerei, Kontrapunktik usw. feiern Triumphe. Welche Monumentalität des Eingangschores, welche Innigkeit und gleichzeitig Größe im Duett: Gedenk an Jesu bittern Tod! Es war ein feiner Zug des Programms, dem düsteren Todesgedanken ein frohes Hochzeitslied (Jesus und die Seele) gegenüber zu stellen. Mag auch der Text dieser Kantate (Nr. 49, Dialog): „Ich geh und suche mit Verlangen" unserem Empfinden fremd geworden sein, so ist die Musik (sie streift weltliche Klänge, die in der Arie: „ich bin herrlich, ich bin schön" sogar kokett erscheint) doch köstlich. Die einleitende breite Sinfonia ist der Schlußsatz des Cembalo-Konzertes in E-dur auf die Orgel übertragen. W. Evers spielte sie mit Schwung wie auch die Solisten eindrucksvoll gestalteten, packend der Sopran des Chores mit dem „Morgenstern". Noch weltlicher erscheint die Kantate Nr. 100. „Was Gott tut, das ist wohlgetan". (3. Komposition.) Wie sonnenüberüberflutetes Wellengekräusel mutet das Tönespiel an. Festlich sind die Ecksätze in der abschließenden Kantate Nr. 69 „Lobe den Herrn, meine Seele", die eben so frisch gesungen wurden wie die Michaelis-Kantate Nr. 130 im Gottesdienste.

Die Motette konnte mit Sethus Calvisius' ehernem „Zion spricht" nicht schöner eröffnet werden. Michael Präetorius' „Mitten wir im Leben sind" wurde in zwei getrennten Chören mit den oben angeführten alten Instrumenten ausgeführt. Die jüngst von der Bachgesellschaft herausgegebene Motette: „Befiehl du deine Wege" von J. Ch. Altnikol konnte auf die Dauer nicht fesseln. Altnikol steht im Schatten des gewaltigen Titanen, vor allem wenn der erschütternde Todesgesang „Komm, Jesu, komm" folgt. Der Genuß der Motetten und Kantaten wurde etwas durch die übermäßige Länge der Programme getrübt.

Nach dem Festgottesdienste zog man in den schönen Glockensaal. Das Brandenburgische Konzert Nr. 2, ein glänzender Edelstein Bachscher Kunst, strahlte nicht so, wie man gehofft hatte. Die von W. Menke konstruierte F-Trompete versagte. Schade. Dafür entschädigte Merz-Tunner mit dem Flötisten Bremer in der Kantate Nr. 209: „Non sa che sia dolore". Hier waren Künstler am Werke, die höchsten Anforderungen genügten. Der Beifall steigerte sich zum Orkan — und das mit Recht —, als Prof. Georg Kulenkampff mit unerhörter, reifster Künstlerschaft die C-dur Solo-Sonate für Violine darbot. Ob's ihm jemand nachspielen kann?! Prächtig wurde auch das D-moll-Konzert für 3 Cembali und Streichorchester (Solisten: Hugo Distler, Grete Goette, Käte van Tricht „exekutieret". „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" schloß das Konzert festlich ab.

Ein Höhepunkt des Festes war die Kammermusik im oberen Rathaussaale. (Wegen der starken Nachfrage wurde es wiederholt und war jedesmal ausverkauft.) W. Fr. Bach, Trio D-dur (Nr. 2) für 2 Flöten, Gambe und Cembalo (M. Seiffert) eröffnete den Reigen. Ich kann mir nicht denken, daß ein Werk künstlerisch vollendeter gespielt werden kann als es die Kammermusizi E. Wißmann und O. Schwarzonau auf modernen Flöten im Verein mit A. Wenzinger (Gambe) und H. Distler (Cembalo) taten. Schon kündigt sich in Friedemanns Werke eine neue Zeit an. Sie ist da mit seinem jüngsten Bruder Johann Christian Bach in einem Konzert für Fagott mit 2 Oboen und Streichorchester Es-dur, das uraufgeführt wurde. Die Soloinstrumente waren alte, also in Ton und Ausdrucksmöglichkeit klein. Geschickt glich Liesches Leitung das aus. Er nahm das Werk

leicht beschwingt und löste es in eine köstliche Spielmusik von Tiefgründigkeit auf, die es nicht besitzt. Das Konzert, F-dur Nr. 6, für Cembalo mit Blockflöten und Streichorchester von J. S. Bach faßte Liesche in derselben Art an. Nicht als großes Konzert, sondern leichtfüßig und flott floß es dahin. Dadurch fügten sich die Blockflöten (sehr gut von H. Brinkmann und Jochen Stave gespielt) stilgerecht ein und ließen vergessen, daß man sich den 2. Satz „expressiver" und die Fuge des letzten Satzes größer vorstellen kann. Die moderne Oboe Lauschmanns entzückte in dem herrlich geblasenen Oboe-Konzert von B. Marcello. Graziös in den Ecksätzen, der Mittelsatz ein tiefempfundenes Gedicht. Interessant, Bachs Bearbeitung dieses Konzertes für Cembalosolo, das K. van Tricht meisterte. Mit der Partita Nr. 6, e-moll, für Cembalo, setzte sie ihrer Leistung die Krone auf. Bravo! Wenn Merz-Tunner „Schafe sicher weiden" läßt, empfindet der Hörer wohligstes Behagen an dieser Idylle mit den Hirten-(Block-)Flöten und vergißt fast, daß nur eine ganz große Künstlerin solche Gestaltungskraft aufbringen kann. Tosender Beifall für alle Mitwirkenden!

Der Festvortrag Wilh. Schäfers über Bach wird wegen seines hohen Gedankeninhalts im Druck erscheinen.

Und nun konnte sich der Kritiker zur Ruhe setzen. Die Aufführung der H-moll-Messe im Dom war so erhebend, klanglich so überirdisch schön, daß er nur genießen konnte und es als Unrecht empfinden müßte, wenn er auch nur die kleinste Ausstellung machen wollte. Er weiß sich eins mit dem Vorsitzenden der neuen Bachgesellschaft, der vor den Hörern mit heißem Dank aussprach: „Diese Aufführung der H-moll-Messe ist die schönste, die ich je gehört habe, und ich habe viel gehört." Die langjährige Bachpflege in Bremen fand in diesem Feste ihre Krönung. Die Bevölkerung bewies, wie sie zu ihrem deutschen Bach steht: Alle Konzerte waren ausverkauft. — Dazu hatte nicht nur das Alter und Mittelalter beigetragen, sondern auch recht viel reife Jugend. Mit diesem schönen Bewußtsein hat die „Neue Bachgesellschaft" Bremens Mauern verlassen können.

Bewundernswert war Liesches geistige Elastizität, der die drei Tage kaum vom Dirigentenpulte herunterkam. In ihm ist verkörpert: „Was man will, das kann man". Und wenn man's noch so gut kann, dann Hochachtung vor solchem Künstler. Freudig kann man einschließen in das hohe Lob den nimmermüden, herrlich singenden Domchor. Merz-Tunner, H. Lehne, H. Marten, KO. Dittmer, P. Gümmer, die Gesangssolisten, das Staatsorchester mit seinen prächtigen Instr.-Solisten und das Sinfonieorchester trugen zu dem schönsten Gelingen des Festes bei.

I. REICHSTAGUNG*) DER MUSIKERZIEHER IN EISENACH.

Von Dr. Rudolf Steiger, Augsburg.

Das erste Zusammentreffen der deutschen Musikerzieher im neuen Staate — eine ernste Jahresfeier der Musikkammer-Gründung — gestaltete sich durch die Aufstellung eines umfassenden Arbeitsprogrammes für drei Generationen und die Verankerung der volksmusikalischen Dienstpflicht zum freudigen Gelöbnis der Musikerzieher für die ideale Zielsetzung aller Bildungsarbeit zum Wohle des Volkes und der deutschen Kultur. Nach der Begrüßung durch Prof. Gustav Havemann und den Bürgermeister von Eisenach sprach Prof. Hermann Abendroth über die organisatorische, wirtschaftliche und berufspolitische Fachschaftsarbeit. Ausgehend von der Totalität unserer Kultur und der Einordnung in das Volksganze forderte der Redner einen Aufbau fernab von egoistischen Zweckmäßigkeitsgründen im hohen Dienste der deutschen Musik, der gegenüber den Gefahren des überzüchteten Intellektualismus und des kulturellen Primitivismus die Bewahrung des Musiklehrerstandes als Voraussetzung für die Erhaltung der deutschen Kultur anerkennen müsse. Nach der Umreißung der Fach- und Pflegschaftsleiter-Aufgaben durch Hermann Henrich verbreitete sich Dr. Boettcher über den Privatmusiklehrer von heute und morgen, um dem Pfuschertum und den Doppelverdienern, nicht minder der falschen Nachgiebigkeit in Literatur und Unterrichtsgang im überlebten Sinne des alten Liberalismus mit Schlagermoden und Gesellschaftsdünkel aller Art schärfsten Kampf anzusagen. Statistische Nachweise mit über 73% der Privatmusiklehrer mit Monatseinkommen unter 100 Mk. zeichneten ein erschütterndes Bild von der Not des Standes. Nach der Meinung der Reichsleitung könne hier nur durch echte Gemeinschaftsarbeit und Umschulung geholfen werden. Das Mißverhältnis zwischen dem Überangebot der Klavierlehrkräfte und der Nachfrage nach Singeleitern, Spielführern und Chorleitern werde beseitigt. Der neue Musiklehrer werde Verbindungsmann zwischen Konzert und Haus, zwischen Laien und Künstlern. Dr. Just sprach noch über Werbe- und Wirtschaftsfragen, um zum Schluß von der Vorbereitung für den Tag der Hausmusik am 20. November zu künden. Am Sonntag zeichnete Dr. Rühlmann ein treffliches Bild vom Aufbau musikalischer Berufs-

*) Die beiden wichtigsten Vorträge von Prof. Dr. Franz Rühlmann und Prof. Dr. Felix Oberborbeck bringen wir im Hauptteil unseres Heftes unseren Lesern im Wortlaut zur Kenntnis. D. H.

schulen, während Prof. Schubert die Typen der Privatmusikinstitute erörterte. Eine klare Abgrenzung von Schulerziehung und Privatunterricht erfolgte durch Prof. Dr. Oberborbeck. Schließlich hörte man noch einen Vortrag von Otto Sommer über den freien Musikerzieher als Chorleiter. Die Diskussionen ergaben in der Anregung eines praktischen Seminarjahres für den Anwärter oder in der Zuwendung eines Teilbetrages von Mitteln für die Musikpflege zugunsten des Musikerzieherwesens manch fruchtbare Gedanken. Der Montag brachte noch Referate von Dr. Burkhardt (Volksinstrumente einst und jetzt), die praktische Arbeit des Volksmusiklehrers (C. Hannemann) und Musikerziehung im Arbeitsdienst (Th. Kirchner). Am Samstag Abend veranstaltete das durch Mitglieder der Gothaer Landeskapelle verstärkte Stadtorchester unter der Leitung von Walter Armbrust eine Serenade. Mozarts Serenata notturna und Regers Italienische Serenade mit der Orchester-Serenade op. 11 von Brahms bildeten einen vorzüglichen Rahmen für die gelungenen Sologaben von Ilse Huhn-Irmschler, der Preisträgerin im Reichswettbewerb „Vorwärts durch Leistung". Am Klavier begleitete Hermann Henrich, das Soloquartett spielten die Herren Muhrbeck, Nölker, Kämpf und Crämer aus Eisenach. Ebenso vorzüglich verlief der sonntägliche Hausmusikabend unter der Leitung von Erhard Mauersberger. In der Wandelhalle des Hotels Fürstenhof nahmen die Gäste unter der Führung von C. Hannemann an einer offenen Singstunde teil, die von der Angestelltenschaft Eisenachs veranstaltet wurde. Die Firma Rudolf Bley hatte eine umfangreiche Noten- und Instrumentenausstellung veranstaltet.

MAGDEBURGS WAGNER-ERINNERUNGSFEIER AN DEN JUNGEN MUSIKDIREKTOR.

Von Dr. Günter Schab, Magdeburg.

Magdeburgs Wagner ist der einundzwanzigjährige Musikdirektor des Stadttheaters vom Jahre 1834—1835. Das Haus, in dem er seine Tätigkeit mit der Leitung von Mozarts „Don Giovanni" begann in der Dreiengelstraße, ist jetzt eine Turnhalle. Sie wurde für eine Morgenstunde der Kunst zurückgewonnen, als am Sonntag, hundert Jahre nach Wagners Einzug in diesen Raum, das Städtische Orchester unter Generalmusikdirektor Erich Böhlke, einige Sängerinnen und als Redner der Stadt, Oberbürgermeister Dr. Markmann und Dr. Valentin die Erinnerung an den später so berühmten, damals gerade aufsteigenden Meister feierten. Es wurde die Ouvertüre zum gleichen Mozart gespielt, dem Kapellmeister Wagner damals in besonderer Verehrung diente. Und es wurde, zwischen den Ansprachen, mit der Columbus-Ouvertüre, einem den „Holländer" vorahnenden Stück, mit der Ouvertüre und dem Duett aus dem noch ganz italienischen „Liebesverbot" ein Wagner heraufbeschworen, der, schon ehe seine großen Schöpfungen Allgemeingut der musikalischen Welt wurden, ganz beachtliche Proben musikantischer Fülle abgelegt hat. (Man sollte diese Frühwerke dem Konzertsaal zurückgewinnen.) Das Meistersingervorspiel beschloß diesen Teil der Feier. — Eine Militärkapelle nahm auf dem Breiten Weg die C-Dur Klänge auf und wiederholte sie als Einleitung zur Weihe einer Gedenktafel. Die Ortsgruppe Magdeburg im Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen hat sie gestiftet und am Hause Breiter Weg Nr. 34 anbringen lassen, in dem Wagner damals wohnte. Die Vorsitzende, Frau Siedentopf, übergab dem Oberbürgermeister die Tafel. Hier schrieb Wagner sein „Liebesverbot", das als erstes seiner Bühnenwerke überhaupt die Uraufführung in Magdeburg erlebt hat. — Mit dem Wagner-Jubiläum der Stadt fiel das fünfundzwanzigjährige Stiftungsfest des Richard Wagner-Verbandes zusammen, das gebührend begangen wurde. — Im neuen Stadttheater an der Otto von Guericke-Straße wurden Wagner-Erinnerungen — Noten, Briefe, Bücher, Gedenkstücke persönlichster Art — gezeigt. Der Ausklang des Festes war eine von Erich Böhlke dirigierte und Hubert Franz inszenierte Aufführung des „Rienzi", die zu den repräsentativen Taten der Magdeburger Oper in dieser Spielzeit gehört.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Sonnabend, 1. September: Richard Schiffner: Kanonische Fantasie und Fuge op 23. — Kurt Thomas: Vier Sätze aus der Messe in a-moll op. 1, für zwei Chöre.

Sonnabend, 8. September: Max Reger: Fantasie über den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme" f. Orgel. — Kurt Thomas: 2 Sätze aus der Messe in a-moll op. 1. — Hermann Grabner: Finale aus der Motette „Gott, du bist mein Gott" op. 23 f. 4—8st. Chor.

Sonnabend, 15. September: Joh. Seb. Bach: Praeludium und Fuge in D-dur f. Orgel. — Sethus Calvisius: „Unser Leben währet

siebzig Jahre", Motette f. zwei Chöre. — Joh. Seb. Bach: „Gieb dich zufrieden und sei stille", Geistl. Lied für 4st. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Motette f. zwei Chöre.

Sonnabend, 22. September: Joh. Seb. Bach: Fantasie und Fuge in g-moll f. Orgel, „Singet dem Herrn ein neues Lied", Motette f. zwei Chöre 8st. — Jakob Handl (Gallus): Pater noster f. 8st. Chor.

HERMANNSTADT. Motette in der Hauptkirche:

Sonnabend, 15. Sept.: Joh. Seb. Bach: Präl. u. Fuge g-moll für Orgel (vorgetr. von Kurt Mild-Leipzig). — Altböhm. Morgenlied, 1. Satz von C. Riedel. — Puer natus in Bethlehem (5st.). — Orl. di Lasso: „Wie könnt' ich sein vergessen". — Joh. Stobäus: „Petrus und Maria" (7st.). — Joh. Kuhnau: „Triestis est, anima mea" Motette für 5st. Chor).

Sonnabend, 22. September: Joh. Brahms: „Schmücke dich, o liebe Seele" aus op. 122 für Orgel. — Joh. Leop. Bella: Antiphon. Psalm 126 (Baß-Solo und Chor). — Gerh. Schuster: Motette „Herr, unser Gott" (5st.). — Gerh. Schuster: „Die Liebe", Hymnus für Doppelchor (8st.) und Solostimmen.

Sonnabend, 13. Okt.: Max Reger: Phantasie über den Choral „Straf mich nicht in deinem Zorn" (vorgetr. von Prof. Fr. Xav. Dreßler). — Johannes Brahms: Drei Motetten für 4—8st. Chor, op. 110. — Joh. Leop. Bella: „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird", Motette für gem. Chor. — Gerhard Schuster: Zwei Gesänge mit 2 Viol. und Orgel (Uraufführung). — Joh. Christ. Bach: Motette „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" (2 Chöre).

ARGENTINIEN. (Deutsche Musik). Nach dem durchschlagenden Erfolg, den GMD Dr. h. c. Fritz Busch im vergangenen Jahre in Argentinien errang, war es eine Selbstverständlichkeit, daß Fritz Busch in diesem Jahre wiederum eingeladen wurde, eine Reihe deutscher Opern zur Aufführung zu bringen und eine Anzahl von Konzerten zu dirigieren. An sich war beschlossen worden, in diesem Jahre mehrere zyklische Aufführungen des „Ring des Nibelungen' in vollkommen neuer szenischer Ausstattung zu veranstalten. Der Sturz des argentinischen Peso ließ diese Pläne jedoch zu Wasser werden. So wies der diesjährige Spielplan der deutschen „Temporada" folgende Werke auf: Wagner: „Walküre" und „Der fliegende Holländer", R. Strauß: „Arabella" (Erstaufführung), Smetana: „Die verkaufte Braut" (Erstaufführung in deutscher Sprache) und Mozart: „Cosi fan tutte" (Erstaufführung in italienischer Sprache). Das deutsche Ensemble setzte sich zusammen aus: Ella v. Némethy, Margarete Teschemacher, Edith Fleischer, Karin Branzell, Gotthelf Pistor, Hans Fleischer, Koloman von Patacky, Walter Großmann, Hellmuth Schweebs und Alexander Kipnis, ein Ensemble also, wie man es selbst an deutschen Bühnen nicht oft findet und das durch hiesige Kräfte ergänzt wurde. Die Aufführungen unter Busch erreichten Festspielniveau. Eine „Cosi fan tutte" wie die Buschs dürfte man wohl kaum an einer deutschen Bühne zu hören bekommen. Edith Fleischer feierte als Mozartsängerin einen ausgesprochenen Triumph. Unerhört wirkte der „Fliegende Holländer", ein Werk, das man bisher nur in italienischer Fassung vor etwa 35 Jahren hier hörte, ohne daß es damals irgendwelchen Eindruck hinterlassen hätte. In den Erfolg teilte sich Busch mit Prof. Karl Ebert, der als Regisseur der deutschen Oper diesem Werk einen szenischen Rahmen schuf, über den R. Wagner sich gewiß von Herzen gefreut hätte. Margarete Teschemacher, eine junge Grazerin, die auf dem besten Wege ist, eine Berühmtheit zu werden, schuf als Senta eine Meisterleistung. „Die verkaufte Braut" und die „Walküre" bedeuteten gleichfalls einen durchschlagenden Erfolg für die deutsche Oper, während „Arabella" nicht ganz die gleiche begeisterte Aufnahme fand wie in früheren Jahren andere Opern von R. Strauß. Fast sämtliche Vorstellungen der deutschen Oper waren bis auf den letzten Platz ausverkauft, der Erfolg bei Presse und Publikum größer noch als im vorigen Jahre. So entschloß sich die Leitung des Teatro Colón, noch einige Aufführungen des „Tristan" einzuschieben: Es genügt, daran zu erinnern, daß ein Gotthelf Pistor die Titelrolle, eine Karin Branzell die Brangäne, ein Kipnis den König Marke und ein Hellmuth Schweebs — abwechselnd mit Walter Großmann — den Kurvenal sang, um das Niveau zu kennzeichnen, das diese Aufführungen hatten.

Von Buenos Aires aus reiste Busch mit seinem Ensemble nach Rio de Janeiro, um dort die „Walküre" und den „Tristan" zur Aufführung zu bringe. Es war das erste Mal, daß diese Opern in der brasilianischen Hauptstadt in deutscher Sprache erklangen. Der Erfolg war überwältigend, trotzdem das Orchester von Rio sich in keiner Weise mit dem Bonaerenser Orchester messen kann, das dank seiner Schulung durch deutsche Dirigenten heute zu einem der besten Orchester der Welt geworden ist.

Einige Orchesterkonzerte, die Busch in Buenos Aires, in Rio de Janeiro und in Rosario de Santa Fé gab, bedeuteten künstlerische Erlebnisse ersten Ranges und durchschlagende Erfolge für die deutsche Symphonische Musik, die seit einigen Jahren überhaupt auf den südamerikanischen Konzertprogrammen absolut an erster Stelle steht. Zwei weitere Orchesterkonzerte mit der Zweiten von Brahms und der Neunten Beethovens als Hauptwerken werden in den nächsten Tagen noch folgen. Den Höhepunkt des diesjährigen Konzertwinters stellte jedoch die Erstaufführung der Matthäus-Passion dar, ein musikalisches Ereignis von epochemachender Bedeutung für Argentinien.

Im übrigen litt das Musikleben in Argentinien in diesem Jahre sichtbarlich unter der allgemeinen Krise. Nur wenige Konzerte von künstlerischem Niveau verdienen aus der Fülle der Veranstaltungen hervorgehoben zu werden. In erster Linie sind die Klavierabende von Prof. Wilhelm Kempff zu nennen, der von der immer zahlreicher werdenden und hochkultivierten argentinischen Musikgemeinde begeistert gefeiert wurde. Vor allem, und das ist bezeichnend für das Niveau des Bonaerenser Konzertpublikums, jener Klavierabend, an dem Kempff die Goldberg-Variationen Bachs bot, gestaltete sich zu einem Triumph für Kempff und die deutsche Kunst. Von den kammermusikalischen Veranstaltungen in Buenos Aires hoben sich die Konzerte, die das ausgezeichnete Streichquartett „Pro Arte" (Naum Kranz, Ada C. Sturm, André Vancoillie und Liborio Rosa) gab, auf das vorteilhafteste ab von anderen künstlerischen Bemühungen dieser Art. Das junge Quartett ist in wenigen Jahren zu einem Klangkörper von vollendeter Ausgeglichenheit herangereift. — Ausgezeichnetes bot wieder die „Deutsche Konzertgesellschaft" (ehem. Deutsche Singakademie), deren Veranstaltungen weit mehr sind als eine interne Angelegenheit der deutschen Kolonie und die mit Recht ein breites internationales Publikum finden. Der Dirigent der Konzertgesellschaft, Joseph Reuter, errang vor allem mit dem „Messias" einen wohlverdienten Triumph.

Wie in den letzten Jahren, so fiel auch in diesem Jahre wieder die italienische Oper gegenüber der deutschen, was das künstlerische Niveau der Darbietungen anbelangt, stark ab. Es ist geradezu symbolisch, daß der stärkste Erfolg der italienischen Operngesellschaft mit einer deutschen Oper, der „Alceste" von Gluck erzielt wurde.

Auf Grund der unerhörten Erfolge Fritz Buschs, der sich durchaus als Verkünder der deutschen Musik fühlt, sind die maßgebenden argentinischen Behörden bereits wieder an ihn mit dem Vorschlag herangetreten, im kommenden Jahre abermals die deutsche Opernspielzeit zu leiten und eine Reihe von Orchesterkonzerten zu dirigieren. Man kann nur hoffen, daß diese Verhandlungen zu einem günstigen Ergebnis führen werden. Die deutsche Musik hat jedenfalls in Buenos Aires noch keinen erfolgreicheren Vertreter gefunden als Fritz Busch. Dr. Wilhelm Luetge, Buenos Aires.

BAMBERG. Ein Ereignis, nicht nur für die Stadt Bamberg, sondern darüber hinaus für die fränkische Musikprovinz war das Sinfoniekonzert der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler, was der Zustrom von Musikfreunden aus Würzburg, Coburg, Bayreuth und Nürnberg deutlich bewies. Der die Klassik, Romantik und Neuromantik umspannende Abend in dem bis auf den letzten Stehplatz besetzten Zentralsaal wurde zur Offenbarung vollendeter sinfonischer Kunst in der Gestaltung durch eine außergewöhnliche Musikerpersönlichkeit. Furtwängler erwies sich wiederum als der eminent leidenschaftliche Musiker, der die große melodische Linie und die Leuchtkraft des Klanges liebt und dem unvergleichlich aufeinander eingespielten 90 Mann starken Ensemble die feinsten Schattierungen mit zwingender Suggestivität abzugewinnen weiß. Der begeisterte Beifall nahm am Schluß die Form einer Ovation an, die mit der Zugabe des klangprächtig gebotenen Meistersingervorspiels erwidert wurde. Ein Symphoniekonzert des Stadttheater-Orchesters unter der Leitung von Intendant Pfaff hätte besseren Besuch verdient, zumal der Erlös zur Anschaffung von Notenmaterial für die Sommerspielzeit in Garmisch bestimmt war, wo der Großteil des Orchesters unter Arthur Zapf mit bestem Erfolg als Kurkapelle wirkte. Das Münchener Violenquartett unter der Führung von Valentin Härtl erspielte sich im Musikverein mit einem fein gewählten Programm aus Werken des musikalischen Renaissance- und Barockzeitalters, die im besten Kammermusikstil geboten wurden, einen schönen Erfolg. Gerhard Hüsch sang, von Odo Müller begleitet ein die ausgetretenen Geleise konventioneller Liedfolge sorgsam vermeidendes Programm, wobei er das Bamberger Publikum erstmals mit den nordisch-ernsten Liedern des Finnen Yrjö Kilpinen bekannt machte. Ein Arien- und Duettenabend der Münchener Künstler Heddy Birklein und Max Bohl mit Hugo Meier am Klavier wies ein reichhaltiges, sehr buntes Programm auf. Der bestbekannte einheimische Pianist Karl Leonhardt hatte sich für seinen einzigen Klavierabend die Romantik zum Thema gewählt, wobei er für Bamberg erstmals Schuberts nachgelassene B-dur-Sonate zum Erklingen brachte. Einen besonderen Genuß bereitete Li Stadelmann einer leider sehr kleinen Gemeinde mit einem Cembaloabend, der in dem italienischen Konzert von J. S. Bach seine Krönung fand. Im Rahmen einer Winterhilfeveranstaltung des Kampf-

bundes für deutſche Kultur brachte das Bamberger Schürerquartett ein neues fünfſätziges Streichquartett von Lukas Böttcher zur Erſtaufführung. Am gleichen Abend brachte Guſti Gebhardt, vom Komponiſten begleitet 3 Geſänge des gleichen Autors nach Dichtungen von Kurt Sommerer zur Uraufführung. In einem ſehr gut beſuchten Konzert des Geſangvereins Frankonia kamen in Anweſenheit des Komponiſten durch das von Ernſt Schürer geführte Bamberger Streichquartett die „Nordiſchen Skizzen“ von Hanns Schindler-Würzburg — ein gehaltvoller Niederſchlag ſeiner erfolgreichen Nordland-Konzertreiſen — zu wirkungsvoller Erſtaufführung. In Chören zeitgenöſſiſcher Meiſter (Knab, Schindler, Orth, Kaun, Berthold) zeigte ſich der Verein unter der Leitung von Joſef Stretz auf achtbarem Niveau. Die Bamberger Lobeda-Chorgemeinſchaft veranſtaltete unter Joſef Nüßleins Führung eine Paſſions-Weiheſtunde, bei welcher Domorganiſt Hanns Popp die große c-moll-Paſſacaglia von J. S. Bach zu packender Geſtaltung brachte. Der geſchätzte Organiſt erwies ſich durch die Aufführung der Paſſion von Friedrich Seitz durch den Chor des kath. Caſino auch als guter Dirigent. Unter den Soliſten wußte hiebei vor allem Frau Charlotte Wollenweber durch ihren tragenden Sopran zu feſſeln. Der Bamberger „Liederkranz“ gedachte an der Schwelle ſeines 100. Vereinsjahres in pietätvoller Weiſe mit einer durchaus würdigen Aufführung von Mozarts „Requiem“ ſeiner Toten und Gefallenen. Georg Bauer verhalf dem Werke in einer große Liebe und Sorgfalt verratenden Einſtudierung zu eindringlicher Wirkung. Beſtens unterſtützt ſah er ſich in ſeiner künſtleriſchen Arbeit durch ausgezeichnete Soliſten (Frau Klink-Schneider und Karl Kronenberg aus Nürnberg, Frau Lisl Curletti und Hans Schleicher aus Bamberg). Aus Anlaß des goldenen Prieſterjubiläums des Bamberger Erzbiſchofs kam an 2 Abenden in der bis auf den letzten Platz gefüllten Michaelskirche mit einem ad hoc zuſammengeſtellten Chor und Orcheſter das Oratorium „Das letzte Abendmahl“ von P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn unter der Geſamtleitung des Berichters zur Aufführung, die den ungeteilten Beifall der Bamberger und Nürnberger Kritik fand. Neben den vereinigten Chören der erzbiſchöflichen Seminarien und der Lehrerbildungsanſtalt machte ſich der Damenchor des „Liederkranz“ um die Wiedergabe der Engelchöre (aus der Höhe) verdient. Den Chriſtus ſang mit edlem Wohlklang und ſtilvollem Vortrag Udo Hußla-Nürnberg, die Storia mit prächtiger Stimme Frau Klink-Schneider, die myſtiſche Stimme mit ſattem Alt Frau Lisl Curletti und den Judas Paul Metſchnabel. Die Violinſoli waren bei Ernſt Schürer, der Orgelpart bei Prof. Max Schmidtkonz in beſten Händen. Da das an ſich ſehr wirkungsvolle Werk wegen des knappen, unbefriedigenden Schluſſes oft unaufgeführt bei Seite gelegt wird, unternahm es der Unterzeichnete, der Schlußnummer zur Erzielung einer geſteigerten Finalewirkung eine aus Motiven des Werkes aufgebaute Halleluja-Fuge anzufügen, worauf die um das Werk intereſſierten Dirigenten aufmerkſam gemacht ſeien.

Franz Berthold.

DETMOLD. Dem diesjährigen Lippiſchen Muſikfeſt, das unter dem Motto „Muſik und Landſchaft“ abgehalten wurde, lag der Gedanke zugrunde, hauptſächlich Werke der Meiſter zu Gehör zu bringen, die mit Detmold und ſeiner Muſikgeſchichte in engem Zuſammenhang ſtehen. So wählte man Lortzing und Brahms, die mehrere Jahre in Detmold lebten und wirkten, ſowie den jetzt noch in Detmold lebenden heimiſchen Komponiſten Auguſt Weweler. Das Muſikfeſt umfaßte vier Konzerte, die neben dem künſtleriſchen Erfolg einen außerordentlich erfreulichen Beſuch aufzuweiſen hatten.

Den Auftakt bildete ein Kammermuſikabend, an dem A. Wewelers Streichtrio in d-moll, Vokalwerke von Lortzing und Brahms, ſowie das vom letzteren in Detmold komponierte Klavierquartett in g-moll zur Aufführung kamen. Mitwirkende waren: Alwine Jording-Ridderbuſch (Sopran), Elly Bruns-Mandik (Klavier), Dr. Otto Koerner (Tenor), Erwin Kerſchbaumer (Violine), Kurt Platz (Viola), Ludwig Schäffler (Cello) und Otto Daube (Klavier).

Der zweite Abend brachte neben der Leonoren-Ouverture von L. v. Beethoven die h-moll Sinfonie von Schubert und die Romantiſche von Bruckner, ausgeführt vom ſtädtiſchen Orcheſter Münſter unter der Leitung des erſt kürzlich nach Frankfurt a. M. berufenen Georg L. Jochum.

Der dritte und vierte Abend waren der Aufführung des Oratoriums „Die Sintflut“ von A. Weweler gewidmet. Als Soliſten waren verpflichtet: Elſe Suhrmann-Gelſenkirchen (Sopran), Ruth Gehrs-Kaſſel (Alt), Dr. Otto Koerner-Aachen (Tenor), Fritz Danz-Barmen (Baß) und Walter Hönſch-Osnabrück (Bariton). Ferner wirkten mit: Detmolder Männer-, Frauen- und gemiſchte Chöre, ein Knabenchor ſowie das ſtädt. Orcheſter Münſter. Die Leitung befand ſich in Händen des Komponiſten.

E. Kerſchbaumer.

FREIBERG i. Sa. Gleich am Anfang des vergangenen Konzertwinters ereignete ſich etwas Beſonderes. Und zwar auf kirchenmuſikaliſchem Gebiete. Domorganiſt Kantor Arthur Eger führte nach mehrmonatiger, gründlichſter Vorarbeit Joh. Seb. Bachs Hohe Meſſe auf. Soliſten waren Anne-

marie Rauch (Sopran), Lotte Wolf-Matthäus (Alt), Robert Bröll (Tenor) und Otto-Karl Zinnert (Baß). — Mit einem Richard Wagner-Abend unter Mitwirkung der einheimischen Sopranistin Luise Schelbach-Pfannstiehl verabschiedete sich der nach Remscheid engagierte Horst-Tanu Margraf. An seine Stelle ist Kapellmeister Willy Schabbel getreten. Wir kannten ihn schon durch seine Tätigkeit am Stadttheater. Auch als Konzertdirigent zeigte er bei der Auslegung älterer und neuerer Werke sich der Materie technisch wie geistig gewachsen. In einem seiner Konzerte war der gefeierte Tenor Martin Kremer von der Dresdner Staatsoper zu hören. — Erstaunliches ist im Stadttheater erreicht worden. Dort waltet seit 1. Oktober 1933 Direktor Goswin Moosbauer mit Energie und Schaffensfreude seines Amtes. Für ihn galt es zunächst aufzubauen, was sein Vorgänger eingerissen hatte. Fürwahr keine leichte Aufgabe. Der neue Intendant löste sie jedoch überraschend. Er erzielte sogar so große Erfolge, daß er die Spielzeit um einige Wochen verlängern mußte und auf zwei weitere Jahre für Freiberg verpflichtet wurde. Eine der stärksten Säulen seines Ensembles ist der Buffo Siegfried Süßenguth, den wir auch als Regisseur schätzen. Für die zeitweise versagende erste Sängerin entschädigte Ursula Diesing mit ihrem wohlklingenden, hellfarbigen Sopran. Der Tenor Wolf Langer, der übrigens ein fabelhafter Darsteller ist, die innig spielende Soubrette Gretel Grammerstorff sowie die beiden Kapellmeister G. Bär und W. Schabbel leisteten gleichfalls Lobenswertes. Bizets „Carmen" mit der impulsiven Helene Schulz (Berlin) in der Titelrolle, Verdis „Troubadour", Joh. Strauß' „Fledermaus", die beiden Jarno-Operetten „Die Försterchristel" und „Das Musikantenmädel", Léhars „Lustige Witwe", Eduard Künnekes „Glückliche Reise" und viele andere Werke ergaben einen reichhaltigen Spielplan. — Der Bürgersingverein Liedertafel bot unter seinem fein empfindenden Dirigenten, Studienrat Wilhelm Löhner, wertvolle zeitgenössische Chormusik. Sehr interessierte des weiteren ein Cembalokonzert Kantor Egers mit Käthe Lehmann (Violine) und H. Behnisch (Flöte). Die Fachschaft III, Musikerzieher, der Reichsmusikkammer, Kreis Freiberg, trat mehrere Male mit glänzend gelungenen und außergewöhnlich stark besuchten Veranstaltungen an die Öffentlichkeit. Solistische Darbietungen ausübender Künstler wechselten mit Schülervorträgen. Großartig spielte wiederum das Trio Dietze-Barth-Haschke. An „Musikalischen Morgenfeiern" (Freiberger Kammertrio Graunnitz-Backhaus-Trinks) fand letzten Winter nur eine statt. — Sehr nötig ist es, ein wachsames Auge auf den in Freiberg sich nur zu gern auf das Konzertpodium schlängelnden Dilettantismus zu richten. Leider treten noch immer ab und zu Unberufene auf. Und wer „nebenbei" komponiert, tut gut, sich mit seinen Arbeiten nur dann hören und sehen zu lassen, wenn sie entsprechend reif sind und fachmännischer Kritik standhalten können. Tatsächlich enthielt ein Programm u. a. Lieder, die aus der Feder eines Freiberger Nichtberuflers stammend schon wegen ihrer satztechnischen Unmöglichkeiten abzulehnen sind.

Walter Fickert.

GÖTTINGEN. Göttingen war bei seiner bekannten musikalischen Tradition, seinem Ehrgeiz, den Ruf als Stadt der Händelrenaissance zu wahren, in der glücklichen Lage, den neuen musikalischen Forderungen gerecht werden zu können, ohne eine grundlegende Neuordnung des Konzertlebens vornehmen zu müssen. In seiner Tradition erwies es sich als im besten Sinne jung. So konnten die bewährten Meisterkonzerte beibehalten werden. Wir hörten Emmi Leisner und Marcel Wittrisch, der Schubert sang. Es kamen Wilhelm Backhaus und Gustav Havemann, das Gewandhausquartett mit Beethovens Rasumowskiquartetten und die Schwestern Lubka und Christel Kolessa. Erstere trug unter anderem groß und reif und mit wunderbarem Ausdruck Schumanns symphonische Etuden op. 13 vor.

Eine schöne und hoffentlich dauernde Bereicherung waren die von Hermann Henze mit dem verstärkten Theaterorchester aufgeführten vier Festkonzerte deutscher Kunst. Das weitgespannte Programm verzeichnete einen klassischen Abend mit Pembaur als Solisten, einen Straußabend unter Mitwirkung von Hans Bassermann, einen modernen Abend und endlich Beethovens 9. Symphonie, dazu Brahms' Haydnvariationen und die 4 ernsten Gesänge, von Bockelmann gesungen. Henze dirigierte auch das leider einzige Konzert des akademischen Orchestervereins, den er aus den guten Händen Wolfgang Stechows übernahm. Es gab Werke von Händel (Harfenkonzert), Mozart und das Konzert für Streicher und Klavier von Musikdirektor Saffe aus Wolfenbüttel, ein schön gearbeitetes, klangvolles Werk. Jetzt leitet das Orchester der aus der Opernpraxis kommende Ludwig Dietz. Zu erwähnen sind noch die Händelfeierstunde zum 175. Todestag (es sangen die Damen Maria Rahmstorf und Kriefer-Oehm) und die regelmäßigen Feierstunden Doormanns in der Marienkirche. Den schönen Abschluß des Winters bildete Anfang Mai ein Liederabend von Rosalind v. Schirach mit einem deutschen Programm von Weber bis Brahms.

E. Fahrenhorst.

HANNOVER. (Hans Grimm: „Blondin im Glück". Uraufführung.) Das Hannoversche Opernhaus, das in den letzten Jahren verschiedentlich dem gemäßigten zeitgenössischen Schaffen einen Weg zu bahnen versucht hat, brachte als diesjährige Uraufführung eine Oper „Blondin im Glück" von Hans Grimm. Mit Spannung hat man diesem letzten Werk des Komponisten der Opern „Nikodemus" und „Der Tag im Licht" und der erfolgreichen Ballette „Der Zaubergeiger" und „Spitzwegmärchen" entgegengesehen. Hans Grimm, der in dem von ihm selbst nach einer Novelle von Zschokke verfaßten Textbuch der Menschheit den Vorwurf macht, daß sie alles wissen wolle und so den Zauber und die Poesie störe, hat nun allerdings mit jener im Walzertakt vorgetragenen philosophischen Weisheit, die ein Glück genießt ohne lang zu fragen, ein Werk geschrieben, dessen Sinn und Inhalt ganz unverbindlich bleiben: Wer das geheimnisvoll Plaisante will, nehm's als Erlebnis, dem Besinnlichen sei es ein Traum, dem mit dem Kinderherzen soll's ein Märchen sein. So läßt uns der Dichter ganz im Ungefähren, in jener nebelhaften Undurchsichtigkeit, von der Nietzsche sagt, daß sie den Deutschen so oft und verhängnisvoll als ein Zeichen der Tiefe erscheine. Wie nun aber wirklich ist dieses Geschehen mit Blondin gemeint, der als Spitzenhändler eine Baronesse liebt, von einem merkwürdigen Zauberer Abubeker verleitet wird, nach einem Schatz zu graben, der in einen Schlaf versinkt, aus dem er — ein zweiter Sly — als Herzog erwacht, an der Seite einer geliebten Herzogin, dem schließlich weis gemacht wird, daß dieses vier Monate währende Erlebnis nur ein Traum gewesen sei und der mit einem Adelsbrief — offenbar dem Entgelt für seine Liebe zu der Herzogin, die ihn zuerst schon als Gräfin für sich zu gewinnen suchte — versehen zu seiner Jacqueline heimgeführt wird, die er nun heiraten kann. Man sieht, die Vorgänge sind nicht nur märchenhaft sondern phantastisch. Ihr Sinn ist vieldeutig und so will es offenbar auch der Komponist. Wenn es aber keine Kunst ohne endgültige Klarheit gibt und wenn es heute mehr denn je unsere Aufgabe ist, das Deutsche als etwas Klares zu verwirklichen, so ist dieses Werk nicht recht geeignet, als ein Ausdruck der neuen Zeit, des besseren, bisher unterdrückten Deutschland zu gelten, wie dies Hans Grimm meint.

Auch in musikalischer Hinsicht stellt das Werk, dessen Bezeichnung als „Heiteres Rokoko für Musik" angesichts der Erfahrungen bei der Einstudierung mit Recht in Wegfall geriet, kein Einheitliches, sinnvoll Ganzes und eigenständig Charakteristisches dar. In einem Mischstil geschrieben, der, wohl einem romantischen Grundgefühl entkeimend, Straußisches Erfindungsgut, Puccinismen, und in einigen dem Orchester eingegliederten, oft solistisch behandelten Klavierpassagen unverkennbar die französischen Impressionisten und insgesamt alles enthält, was bekannt ist, fehlt der Musik bei allem Geschick für klangvolle Effekte in schwelgerischen Nonenakkorden, romantisierenden Melodiebögen und kapriziösen Figuren die eigentliche künstlerische Ökonomie für die Gestaltung von Gegensätzen und logisch begründeten Wirkungen. Vor allem aber mangelt ihr eine irgendwie gesetzmäßige dramaturgische Beziehung zwischen Musik und Handlung. In dieser Hinsicht bleibt alles improvisatorisch, der Wechsel von gesprochenem und gesungenem Wort, der Versuch zu geschlossenen Formen und der schwelgerische Reichtum an Klangeffekten, Haupt- und Nebenstimmen, die das Szenengeschehen untermalen. Ein ständiges Helldunkel, ein ständiger Rausch, ein ewiges Schrekersches Ineinander von Tonika und Dominante, das der modulatorischen Bewegung alles Notwendige und Einmalige nimmt, zeigt die Art des Grimmschen Talentes. Wobei man sich immer daran erinnert, daß ein Talent in jedem Fall immer ein Nachahmungstalent ist. Keineswegs um Originales bemüht, glaubt sich diese Musik eben gerade deswegen gesund und deutsch. Daneben geniert sich der Komponist aber nicht der banalsten synkopischen Schlagerrhythmen, die zusammen mit einigen, in ihrer Szenengestaltung Richard Strauß glücklos nachgebildeten Walzern, den breitströmenden, hochromantischen Melos verschiedentlich Festigkeit und Form geben sollen. Alles in Allem bedeutet das Werk so sicher keinen Versuch zu einer selbständigen Lösung der uns heute bewegenden Opernprobleme. Aber der Reichtum des Talentes und die Gewandtheit eines Musikers, dem die Musik offenbar leicht und hemmungslos zuströmt, läßt es bedauern, daß sie für keine große und allgemein verbindliche Aufgabe eingesetzt wurde.

Die mit einem Höchstmaß an Sorgfalt vorbereitete Aufführung unter der musikalischen Leitung von GMD Rudolf Krasselt und der spielleiterischen Führung von Dr. H. Winckelmann zeigte das Werk von seiner besten und wirkungsvollsten Seite. Besonders hoch zu veranschlagen ist auch die Leistung von Karl Hauß in der ungewöhnlich anstrengenden Titelrolle. All dem ist es in hohem Maße zu danken, daß dem Werke trotz der Undurchsichtigkeit seines Sinnes ein rauschender Premierenerfolg zuteil wurde, der im übrigen auch aus der schwungvollen Art der Orchesterbehandlung seitens des Komponisten zu erklären ist.

Dr. L. U.

JENA. Das Programm der Akademischen Konzerte war auch im letzten Winter wieder sehr reichhaltig und brachte außer Standwerken der deutschen klassischen Musik eine ganze Reihe seltener gehörter Werke und auch einige Erstaufführungen. Namhafte Solisten gastierten: Wilhelm Kempff mit dem Es-dur-Klavierkonzert von Beethoven, Florizel von Reuter mit den Violinkonzerten von R. Strauß und Tschaikowsky, Heinrich Schlusnus bestritt einen Lieder- und Arienabend, Rosalind von Schirach sang Schubert und die Wesendonk-Lieder von Richard Wagner. Mit zu den stärksten Eindrücken gehört das Konzert von Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester, der Klavierkonzerte von Bach und Mozart äußerst lebensnah und überzeugend interpretierte. Das Weimarer Orchester brachte Bruckners V. Symphonie, das Leipziger Sinfonie-Orchester die Pastorale und die 3. Leonorenouverture, beide Konzerte unter der Leitung des akademischen Musikdirektors Professor Rudolf Volkmann. Ferner gastierte der Dresdner Kreuzchor unter der Leitung von Dr. Mauersberger mit einem erlesenen Programm, in dem die Erstaufführung des Chorwerkes von Kurt Thomas „Von der ewigen Liebe“ besonders fesselte. Dem Jenaer Philharmonischen Chor (Leiter: Prof. R. Volkmann) ist die Aufführung des Weihnachtsoratoriums von Bach und der Missa solemnis von Beethoven zu danken. Beide Aufführungen, und besonders die der glänzend gelungenen Missa, zeigten den Chor in seiner hervorragenden Disziplin und Ausdrucksfähigkeit. Als Solisten wirkten im Weihnachtsoratorium Mitglieder des Nationaltheaters Weimar: Gertr. Grimm-Herr, Marta Adam, Rud. Lustig, Rud. Großmann und in der Missa: Hilde Wesselmann-Barmen, Marg. Krämer-Bergau-Leipzig, Heinz Marten und Rud. Watzke-Berlin mit. In vier Kammermusiken konzertierten das Dresdener Streichquartett (Mozart, Schubert, Brahms), das Klingler-Quartett (Haydn, Mozart, Beethoven op. 130), das Wendling-Quartett (Beethoven, Reger op. 109, Schumann Klaviertrio d-moll mit R. Volkmann), ferner Rud. Volkmann mit Prof. Max Strub (Kreutzersonate) und Münch-Holland (Brahms e-moll-Sonate, Pfitzner, Klaviertrio F-dur). Neben diesen größtenteils durch Gastspiele auswärtiger Künstler bestrittenen Konzerten, die eben durch die Heranziehung dieser erstrangigen Kräfte ein für eine Mittelstadt wie Jena unvergleichlich hohes künstlerisches Niveau erreichten und anregend und fördernd auf das einheimische Musikleben wirkten, stand eine außerordentliche Fülle von Veranstaltungen der ortsansässigen Musiker und musikalischen Vereinigungen. Unsere Männergesangvereine begannen mit einem gemeinschaftlichen Volksliederabend unter Leitung des Gruppenchormeisters Gg. Böttcher, an dem der Jenaer Männergesangverein, Jenaer Liedertafel, Jenaer Liederkranz und der Madrigalchor der Liedertafel beteiligt waren. Um die Weihnachtszeit brachte Gg. Böttcher mit dem Madrigalchor und einem Kammerorchester die „Christnacht“ von J. Haas zu umstrittener Aufführung. Der Jenaer Männergesangverein entfaltete eine verdienstvolle Tätigkeit in der Mitwirkung bei den Oratorienaufführungen des Philharmonischen Chores und beteiligte sich auch sonst mehrfach mit erfreulichen Beiträgen, so besonders in den Abendmusiken in der Stadtkirche (u. a. „Liebesmahl der Apostel“ von R. Wagner) und in eignen Konzerten. Aufführungen von Chören von R. Strauß („Soldatenlied“), Moldenhauer („O Straßburg“), Suter („Der Wächter“) und Lendvai (Volkslieder in Variationenform) seien hervorgehoben. An Konzerten heimischer Solisten ist zuerst ein Violin-Abend der unterdessen nach Leipzig ausgewanderten Geigerin Maria Oettli zu nennen, der als Höhepunkt die außerordentlich tief erfaßte und lebendig dargestellte Sonate a-moll von Schumann brachte (Klavier: Elisabeth Knauth-Leipzig). Die Pianistin E. Knauth fesselte in einem zweiten Abend durch die eindrucksvolle Auslegung der f-moll-Sonate von Brahms. Meta Heuser (Klavier) und Willy Heuser (Violine) spielten in einem gemeinschaftlichen Konzert Händel D-dur, Mozart B-dur und Schubert Sonatine g-moll. Die junge Cellistin Annelies Schmidt stellte sich erstmalig und sehr erfolgreich der Öffentlichkeit vor. Der Pianist Helmut Maurer spielte Klavierkonzerte von Bach, Händel und Mozart, als „Orchesterersatz“ wirkte das zum Quintett verstärkte Jenaer Streichquartett mit. Besonderer Beachtung wert ist ein Konzert, in dem Walter Zöllner, Organist der Schillerkirche, und Margarete Witzleb-Ihle eigne Kompositionen zur Aufführung brachten. Zöllner bevorzugt die strengen Formen der Sonate und der Fuge und erweist sich hier als intelligenter, formbeherrschender Musiker. Die zur Diskussion gestellten Werke sind als verheißungsvolle Proben eines äußerst durchgebildeten Könnens zu werten. Die Lieder von Margarete Witzleb-Ihle sind ehrlich empfundene, unkomplizierte Musik, die einer stark gefühlsbetonten Veranlagung entspringen. Das Jenaer Konservatorium konnte im Herbst auf sein 20jähriges Bestehen zurückblicken und veranstaltete aus diesem Grunde 2 Schülerabende und 3 Konzerte. Die Aufführung von Händels „Acis und Galathea“ stellte Chor und Orchester vor dankbare Aufgaben. Lehrkräfte des Konservatoriums bestritten die übrigen Abende: Brahms, Sonate G-dur für Klavier und Violine (Willy und Meta

Heuser), Liszt, h-moll-Sonate (Wilh. Gonnermann), Grabner, Konzert im alten Stil (Nora Klengel, W. Heuser, W. Fritsche), Beethoven-Lieder (von Reinhold Gerhardt-Leipzig feinfühlig gesungen und Beethoven, Klavierkonzert c-moll (von Hilde Knopf eindrucksvoll und mit sauberer Technik gespielt). Außerdem brachte das Jenaer Trio (Professor W. Eickemeyer, W. Heuser, H. Keyl) Beethovens Kakadu-Variationen und das Konservatoriumsorchester eine von W. Eickemeyer entdeckte Symphonie von Rosetti erfolgreich zur Aufführung. Seine Uraufführung erlebte ein Quintett des Konservatoriumsleiters W. Eickemeyer. Eine erfreuliche Belebung der Kirchenmusik geschah durch die Veranstaltung von regelmäßigen Kantatengottesdiensten des Organisten Walter Zöllner, der Bach'sche Kantaten mit Jenaer Musikern in den Nachmittagsgottesdiensten der Garnisonkirche zur Aufführung brachte. Das hier musizierende Kammer-Orchester konzertierte außerdem mit Concerti grossi (G- und B-dur) und dem Orgelkonzert d-moll von Händel, in dem Walter Zöllner als gewandter und stilsicherer Organist hervortrat. Eine weitere wertvolle Bereicherung des Musiklebens bilden die neu eingerichteten, von Karl Grebe geleiteten Konzerte des historischen Instrumentenmuseums. Hier ersteht auf alten Instrumenten (Cembalo, Clavichord, Gambe, Viola d'amour) Musik der Zeit vor und um Bach in historischem Klanggewande.

Heinrich Funk.

KOBLENZ. Das öffentliche Koblenzer musikalische und musik-theatralische Leben bewegte sich während der verflossenen Saison im Ganzen auf alt hergebrachten bekannten Bahnen. Den Brennpunkt des musikalischen Geschehens bildeten, wie immer, die 5 Abonnementskonzerte des Musikinstituts, dessen Gesamtprogramm diesmal im Sinne und Geiste der nationalsozialistischen Bewegung ausnahmslos von deutschen Meistern und mit folgenden Werken bestritten wurde: Rich. Wagner: Eine Faust-Ouverture, Siegfried-Idyll, Vorspiel zu „Lohengrin" und 5 Lieder mit Orchesterbegleitung (instrumentiert von Felix Mottl), Anton Bruckner: Psalm 150 für Chor, Solo und Orchester (I. Konzert); Josef Haydn: „Schöpfung" (II. Konzert); Beethoven: Ouverture zu Coriolan, Rob. Schumann: Klavierkonzert, Joh. Brahms: Symphonie in c-moll (III. Konzert); Beethoven: Symphonie Nr. 8, Peter Cornelius: Ouverture zu „Der Barbier von Bagdad", Joh. Brahms: Liebeslieder für gem. Chor und Klavier zu 4 Händen, W. A. Mozart: Ein musikalischer Spaß und „Das Bändchen", humorist. Terzett mit Orchesterbegleitung, Joh. Strauß: G'schichten aus dem Wiener Wald und Tritsch-Tratsch-Polka (IV. Konzert unter dem Titel: Humor in großer deutscher Musik); Joh. Seb. Bach: Matthäus-Passion (V. Konzert). Der neu ernannte städtische Musikdirektor und I. Kapellmeister am Stadttheater, Wolfgang Martin, erwies sich als feinfühliger, verständnis- und schwungvoller Dirigent, der auch suggestiv auf die Klangkörper einzuwirken vermag. Als Solisten bewährten sich, teils gut, teils hervorragend: Erna Schlüter, Sophie Höpfel, Adelheid Armhold, Lena Martin (Sopran); Maria Peschken (Alt); Anton Knoll, Ludwig Matern, Ed. Schreiber-Hoffmann (Tenor); Fred Driffen, Joh. Willy, Adolf Savelkouls (Baß); Alfr. Höhn (Klavier). Das Musikinstitut hielt sich im Ganzen auf traditioneller Höhe; der durch andere Vereine verstärkte Chor sang durchweg mit Präzision und Hingabe, schwung- und klangvoll. Auch das Orchester bestand seine mannigfache Aufgabe mit Erfolg und im künstlerischen Geiste. Besondere Erwähnung verdient die Aufführung der Matthäus-Passion, die durch chorisches Massenaufgebot (500 Personen) Massenwirkung erzielte.

Das hiesige Stadttheater, das außer dem neuen I. Kapellmeister auch einen neuen Intendanten in der Person von Dr. Hans Preß erhielt, brachte als hochwertiges dramatisches Bühnengut Verdi's Opern: „Die Macht des Schicksals" und „Maskenball", erstere als Novität für Koblenz. Beide Werke gelangten unter der stilvollen, zielsicheren Stabführung Martin's zu wirkungsvoller Wiedergabe. Von den Hauptdarstellern sind Helene Zogbaum, Heinz Ramacher und Georg Günther rühmenswert zu erwähnen. Schade nur, daß beide Opern zu starke, deplazierte Striche erlitten, die den Bühnenvorgang und die Idee des Komponisten beeinträchtigten. Außer Verdi wurden Mozart's „Zauberflöte", Kreutzer's „Nachtlager in Granada", „Das Glöckchen des Eremiten" von Maillart, „Martha" von Flotow und Kienzl's „Evangelimann" mehr oder weniger gut herausgebracht. Das Opernereignis in dieser Spielzeit war aber die Aufführung der „Arabella" von Rich. Strauß. Es erübrigt sich, über dieses Werk, das allenthalben und vielfach besprochen wurde, weiteres zu sagen. Das etwas komplizierte Sujet, die feinsinnige, differenzierte Musik mit volksmelodischem Einschlag, aber wenig originaler Eigenmelodik und der farbige Orchesterglanz sind charakteristische Merkmale dieses jüngsten Strauß'schen Musenkindes. Auch diese Aufführung gelang unter der Regie des Intendanten Dr. Preß im Ganzen gut, dank der musikalischen Leitung Martin's und entsprechender Besetzung einiger Hauptrollen. Neben dem überragenden Gaste aus Essen, Kaiser-Breme (Mandryka) ist besonders hervorzuheben Marianne Lutz als Zdenka; die Arabella gab Alice Ritter, den Matteo Georg Günther.

Von solistischen Veranstaltungen einheimischer Künstler sind die Orgelkonzerte Adolf Heinemann's in der Florinskirche sowie die Orgelvorträge Jos. Buschmann's in der Jesuitenkirche hervorzuheben. Erstere waren vorwiegend auf Bach und seine Vorläufer eingestellt, während letztere vielseitig Kompositionen von Frescobaldi, Pachelbel, Bach, Reger und andern Modernen umfaßten. Auch Erich Kletzin erfreute in einem Konzert in der Christuskirche mit Werken von Bach und Händel (Orgelkonzert mit Orchester) von neuem durch sein meisterhaftes Orgelspiel. Besondere Erwähnung verdienen noch 2 Kammermusikabende, die von den einheimischen Künstlern Emma Sagebiel (Klavier), Franz Sagebiel (Violine) und Erich Kletzin (Cembalo) bestritten wurden und deren Programm Kompositionen von Bach, Beethoven, Schumann, Schubert, Händel, Mozart und Brahms enthielten. Die jugendliche Pianistin Emma Sagebiel zeigte durch ihr feinsinniges Solo- und Ensemblespiel wiederum ihr bedeutendes Können, während Franz Sagebiel bei den Violin-Sonaten und Erich Kletzin bei der chromatischen Fantasie für Cembalo ihre Gestaltungskraft und reife Kunst zu erkennen gaben.

Auf chorischem Gebiete waren außer dem Musikinstitute die hiesigen Männerchöre eifrig bestrebt, die deutsche Musik, das deutsche Lied, entsprechend dem Neugeiste unseres nationalsozialistischen Staates zu hegen und zu pflegen. Die Männergesangvereine „Rheinland" (Chorleiter J. Werth), „St. Castor" (Chorl. W. Schell), „Liedertafel" (Chorl. G. Graeffe), „Schenkendorf" (Chorl. Dr. Ferd. Collignon) und andere brachten dies in ihren Winterkonzerten mit Werken von Schubert, Schumann, Silcher, Glück, Zöllner, Hugo Kaun, Trunk, Schwarz, v. Othegraven u. a. zum vollen Ausdrucke, teilweise auch unter Mitwirkung ihres gemischten resp. Knabenchores („St. Castor" und „Rheinland"). Mgsv. „Rheinland" vermittelte in historischem Rahmen, unter guter Auslese und mit großem Schwung, die Entwicklung des deutschen Männergesangs in 130 Jahren. Mgsv. „Schenkendorf" und sein Frauenchor führten unter musikalischer Leitung von Dr. Collignon „Die Christnacht" von Josef Haas, ein Weihnachtsspiel für gem. Chor, Soli und Orchester mit bestem Gelingen auf. Eine hervorragende Leistung bot der Kölner Männergesangverein in einem Sonder-Wohltätigkeitskonzer. Der berühmte Männerchor (Chorl. Prof. Trunk) bewies mit einem auserlesenen Programm von neuem seine hohe, überragende Gesangskultur.

Die Schulmusikpflege entsprach im Ganzen den Anforderungen unserer Zeit. Das staatliche Kaiserin Augusta-Gymnasium sowie das städtische Kaiser Wilhelm-Realgymnasium zeigten mit einigen verhältnismäßig gut gelungenen Darbietungen deutscher Kunst-Chöre von Bach, Brahms, Graun u. a., Volkslieder, Duette, Klavier-, Violin- und Cellovorträge: Haydn, Schubert, Schumann, Brahms u. a., Trio's und Orchestervorträge — daß auch unsere hiesigen Lehranstalten in der Pflege deutschen Kultur- und Gedankengutes nicht zurückstehen. Das Realgymnasium brachte in zwei großen Veranstaltungen in der Stadthalle Perlen des deutschen Volksliedes vom 16ten bis 19ten Jahrhundert in stilvoller und charakteristischer Weise zur Geltung.

So kann und muß schließlich festgestellt werden, daß das öffentliche Koblenzer musikalische und musiktheatralische Leben während des vergangenen Winters im Ganzen auf guter, traditioneller Höhe stand.

Ernst Peters.

LÜBECK. (Gerhard Schjelderup, „Liebesnächte". Uraufführung.) Unter der neuen Intendanz von Robert Bürkner haben die Städtischen Bühnen zu Lübeck die Pflege nordischer Kunst zum bestimmenden Gedanken ihres Arbeitsbereiches erhoben. In der Spielfolge des „Nordischen Kreises" sollen schon in der laufenden Spielzeit besonders charakteristische Bühnenwerke des nordichen Kulturbezirkes erscheinen. Damit will sich die Lübecker Bühne im Reiche als Stätte lebendiger künstlerischer Auswirkung für nordische Bühnenkunst und auch eines bedeutsamen kulturellen Austausches mit den skandinavischen Ländern ein charakteristisches Merkmal sichern.

Die erste Vorstellung dieses „Nordischen Kreises" brachte die Uraufführung von Gerhard Schjelderups musikdramatischem Vermächtniswerk „Liebesnächte" (vgl. ZFM April- und Augustheft 1933: Beiträge von Wilhelm Altmann und Fritz Stege). Den bereits im Mai 1908 in Dresden zur Uraufführung gelangten Einakter „Frühlingsnacht" ergänzte Schjelderup im Jahre 1930 um zwei weitere Akte. Das somit entstandene Musikdrama baut sich stofflich auf das Schicksal der Grafentochter Linda auf, die gegen den Willen der Eltern ihre unverbrüchliche Neigung dem Maler Wolfgang geschenkt hat. Die zeitgeschichtliche Umrahmung der Handlung, die sich auf einem mitteldeutschen Schloßbesitz um 1780 abspielt, ist die dekadente Adelsschicht im genußfrohen Rokoko. Liebessehnen, Liebesqual, Liebestod sind die äußeren und inneren Pole im Handlungsverlauf dieses phantastisch-romantischen Textvorwurfs, von dem sich Schjelderup zu einer charakteristisch eigenwilligen musikalischen Schaffenskraft inspiriert fühlte. Jene amouröse Welt des Rokoko, aus der wir die Szenen der Liebessehnsucht in der Herbstnacht, der Liebesqual in der Winternacht und des Liebestodes in der Frühlingsnacht miterleben, erhält eben in der musikalischen Spiegelung durch Schjelderup die diesem Meistertum gemäße künstlerische

Eigennote. Der Ethiker Schjelderup in seiner tiefsittlichen Auffassung vom Leben, der Mystiker und zum Symbolhaften neigende Denker und der spezifisch nordische Musiker schenken auch diesem Werke eine bedeutsame Eigenstellung im Gesamtschaffen dieses Dichterkomponisten. Die Erlösung durch die Liebe in ihrer reinen opferwilligen Hingabe ist auch hier wieder Schjelderups ethische Verkündigung. Weniger in seiner textlichen als eben in seiner musikalischen Fassung bietet sich uns das Werk als kennzeichnendes Beispiel nordischer Musikkultur dar, wobei aber Schjelderup den Kunstbereich Richard Wagners als idealen und musikalischen Nährquell nicht verleugnen kann.

Die Stimmungsmalerei seiner weichen, farbengesättigten Harmonik, eine eigenständig gewahrte Instrumentationskunst im Dienste des lyrischen Überschwangs der szenischen Untermalung, der kecke Zugriff bei der leidenschaftlich aufflammenden Gestaltung des Maskenrausches im Eingangsakt, ein ergreifender Abschiedsgesang der Mutter (ein wahres Kleinod!), wundersam aufblühende Episoden von Naturschilderungen und das ins Ätherische entrückte Klangbild im Schlußchor und rein sinfonische Nachspiel beim Ende des Werkes können als wesentliche Merkmale aus dem musikalischen Gehalt der Oper genannt werden. Doch besitzt eben nur der erste Akt jenen durchschlagskräftigen dramatischen Zug, während die beiden übrigen Teile den Meister vorwiegend zu Erschließung feingetönter Stimmungswerte, weniger aber zu dramatisch belebter Ausdruckskunst anregten.

Dem idealistischen Tatwillen von Intendant Robert Bürkner und GMD Heinz Dressel ist die Verwirklichung dieser bedeutsamen Uraufführung zu danken. Nach gründlichem Studium der nur handschriftlich vorliegenden Partitur und einer Neubearbeitung der Textvorlage ging man mit liebevollem Eifer und hingebender Mühewaltung an die Einstudierung des Werkes und sicherte in allen Teilen seine Bühnenreife. Die vom Intendanten Bürkner szenisch aufs sorgfältigste betreute und von GMD Dressel mit seelisch berührtem Einfühlungsvermögen dirigierte Aufführung, deren Bühnenbild Paul Pilowski in eine verständnisvoll der Musik abgelauschte Stimmungsatmosphäre rückte, errang auch dank der trefflichen Besetzung der beiden Hauptrollen der Linda (Carmen-Sylva Licht) und des Wolfgangs (Wilhelm Otto) einen stark nachwirkenden künstlerischen Erfolg.

Ob nun diese für den ersten Akt auf die skandinavischen Sender übertragene Uraufführung weiteren Kreisen einen Ansporn zu häufigerer Beschäftigung mit Schjelderups musikdramatischen Schaffen vermittelt hat, bleibt abzuwarten. Für den „Nordischen Kreis" im Spielplan der Lübecker Bühne war die würdige Wiedergabe der Oper „Liebesnächte" jedenfalls ein verheißungsvoller Auftakt, für den wir allen denen Dank wissen, die den Mut zu dieser Bekennertat im Dienste eines wahrhaft edlen Meisters aus dem nordischen Kulturkreise aufbrachten. Dr. Paul Bülow.

MEININGEN. Wie ich am Schluß meines Berichtes über die Spielzeit 1932/33 erwähnte, sollte uns die Saison 1933/34 anstelle des KM G. Schlemm einen neuen Herrn bescheren. Das Thüringische Volksbildungsministerium bestimmte für diesen Posten Alfred Irmler aus Berlin. Leider trat der neue Kapellmeister unserer Landeskapelle (ehemal. Meininger Hofkapelle) sein Amt mit einer starken körperlichen Indisposition an, sodaß bereits das erste Abonnementskonzert um 4 Wochen verschoben werden mußte. Da die angegriffene Gesundheit Alfred Irmlers während der ganzen Spielzeit kaum eine wesentliche Besserung zu verzeichnen hatte, so konnte es nicht ausbleiben, daß der traditionelle Konzertbetrieb erheblichen Störungen ausgesetzt war, und die Konzerte selbst mehr oder weniger darunter zu leiden hatten. Mußten doch nicht weniger als vier auswärtige Dirigenten abwechselnd zur Aushilfe herangezogen werden. In dieser Feststellung soll natürlich kein Vorwurf gegen den neuen Kapellmeister liegen. Wir bedauern im Gegenteil aufs tiefste, daß es ihm nicht möglich war, seinen dienstlichen Obliegenheiten immer so nachzukommen, wie das für alle Teile wünschenswert gewesen wäre. Lernten wir doch in dem neuen Kapellmeister nicht nur einen feinsinnigen Ausdeuter klassischer Musik kennen, sondern auch einen begabten Komponisten, der uns sowohl in Liedern, wie auch in Orchesterwerken viel zu sagen weiß. — Die üblichen 6 Abonnementskonzerte fanden in unregelmäßigen Zeitabständen statt, ebenfalls ein Zustand, der überaus unangenehm empfunden wurde und mancherlei Nachteiliges im Gefolge hatte. Sie brachten mit Ausnahme zweier Orchesterwerke von Kapellmeister Irmler: Vorspiel zu „Scherz, List und Rache" und Sinfonie nach R. M. Rilkes „Weise von Liebe und Tod" und einigen Liedern: Arie aus „Claudine von Villa Bella" (Goethe) und „Am Abend" (Hölderlin), von Frau Gertrud Grimm-Herr vom Deutschen Nationaltheater in Weimar gesungen und musikalisch recht gut gestaltet, ausschließlich Werke älterer klassischer Meister: Franz Schubert: Ouverture zu „Rosamunde" und Sinfonie in h-moll (unvollendete), L. van Beethovens III., V. und VIII. Sinfonie, sowie das Violinkonzert op. 61, in vornehmer Auffassung tonschön von dem neuen Konzertmeister der Landeskapelle, Detlev Grümmer, gespielt, und das Klavierkonzert in G-dur op. 58, das der jugend-

liche Pianist Georg Greiner aus Osnabrück technisch wie musikalisch ausgezeichnet meisterte, Brahms: 1. Sinfonie (c-moll) op. 68, Dvořak: Sinfonie in e-moll (Aus der neuen Welt), J. S. Bach: Pastorale aus dem Weihnachtsoratorium und Suite in D-dur, Jos. Haydn: Konzert für Violoncello und Orchester in D-dur, von Prof. Paul Grümmer-Berlin nach jeder Seite hervorragend interpretiert, Tschaikowsky: Ballett-Suite, Rob. Schumann: Klavierkonzert in a-moll, von Hermann Drews-Essen trotz seiner Jugend mit erstaunlicher Reife und vorzüglicher Technik gespielt, W. A. Mozart: Sinfonie in g-moll und Violinkonzert in A-dur (Solist: Konzertmeister Detlev Grümmer) und Giuseppe Tartini: Konzerto in D-dur für Viola da Gamba, mit dem Walter Schulz-Weimar als Gast die Zuhörer begeisterte. Daß eine Reihe kleinerer Werke da und dort die Programme füllten, sei nicht unerwähnt. Als ein empfindsamer Mangel der Programmgestaltung muß die Tatsache empfunden werden, daß außer den Werken des Kapellmeisters Irmler auch nicht ein einziges Werk aus der neueren Literatur zu Gehör kam. Man mag zu der neueren Musik stehen, wie man will, — es ist eine Ehrenpflicht gegenüber unserer jungen schaffenden Musikergeneration, ihre Werke durch Aufführungen öffentlich zur Diskussion zu stellen. Außerdem sind wir es der großen Tradition der ehemaligen Meininger Hofkapelle schuldig, musikalisch keine Vogel-Strauß-Politik zu treiben. Als Entschuldigung für das Unterbleiben mag die starke gesundheitliche Störung unseres 1. Kapellmeisters Irmler gelten. Wir geben uns aber der sicheren Hoffnung hin, daß die Saison 1934/35 darin Wandel schafft und das Versäumte nachholt. — Neben einem Volkssinfonie-Konzert, veranstaltet vom „Kampfbund für deutsche Kultur", verdient besondere Erwähnung ein „Historisches Konzert" im Marmor-Saal des Residenzschlosses in Meiningen, das unter dem Motto stand: „Ein Abend am Hofe Friedrichs des Großen". Werke von G. Fr. Händel (Konzerto grosso), Joh. Joachim Quantz (Konzert für Flöte und Orchester), K. Ph. E. Bach (Sinfonie in D-dur) und Joh. Seb. Bach (Suite für Orchester) ließen den Abend zu einem besonderen musikalischen Ereignis für Meiningen werden, wenn auch nicht verkannt werden soll, daß unter Ausschaltung widriger Umstände manches noch hätte anders gestaltet werden können. Doch mag dieses Konzert als ein Versuch angesehen werden, dessen Gedanke und Zweck die Weiterverfolgung und den Ausbau unbedingt lohnen wird. — Überaus bedauerlich ist, daß in der verflossenen Konzertzeit — wohl auch infolge der Kapellmeisterkalamität — die seit mehreren Jahren eingeführten Jugendkonzerte, die in der Hauptsache den reiferen Schülern der höheren Lehranstalten galten, ausfielen. Auf den großen musikerzieherischen Wert dieser Jugendkonzerte ist bereits des öfteren ausführlich hingewiesen worden. Es bleibt nur zu wünschen und zu hoffen, daß der kommende Konzertwinter auch in dieser Beziehung die Lücke wieder schließt. — Das Wertvollste der musikalischen Veranstaltungen der Saison 1933/34 waren unzweifelhaft die vier Kammermusikabende des Quartetts unserer Landeskapelle, der Konzertmeister Detlev Grümmer, Fritz Ehlers, Solobratschist Hans Baumeister und Solocellist Alfred Möbus. Sie spielten Werke von Joh. Brahms, L. van Beethoven, W. A. Mozart, J. Haydn, M. Reger und O. Respighi. Das feine Einfühlungsvermögen der vier Künstler, sowie die schlackenlose Sauberkeit und peinliche Akkuratesse im Spiel ließen die Werke in höchster Vollendung erstehen. Es wäre sehr zu bedauern, wenn das Quartett in seiner jetzigen Zusammensetzung durch irgendwelche Umstände eine Änderung erfahren müßte. — Dankbar soll auch diesmal anerkannt werden, daß die rührige Intendanz des Landestheaters wieder mehrere Opern- („Zar und Zimmermann" — „Fidelio" — „Tristan und Isolde") und Operettenaufführungen („Graf von Luxemburg" — „Schwarze Husaren" — „Die Kaiserin") ermöglichte. Wer weiß, wie schwer es ist, mit auswärtigen Kräften eine gute Opernaufführung zustande zu bringen, wird für die tatkräftige Hand des Intendanten Loehr und seine äußerst feinfühlige Regieführung uneingeschränkte Anerkennung empfinden und demgemäß höchstes Lob zollen. Zieht man dabei weiter in Rücksicht, daß bei diesen Aufführungen eine ganze Reihe hiesiger Schauspielkräfte mitwirkten, so weiß man nicht, was man mehr bewundern soll: die Vielseitigkeit und Intelligenz unseres Schauspielensembles oder die rastlose Zielstrebigkeit und unermüdliche Schaffenskraft des derzeitigen Intendanten Loehr. Um diese künstlerischen Gaben könnte Meiningen manche Großstadt beneiden! — Unter der großen Flut sonstiger musikalischer Veranstaltungen, Feierstunden, Wohltätigkeits-Konzerte, Liederabende u. a. m. ragt besonders die „Meininger Kulturwoche", veranstaltet vom Stadtvorstand, der Kreisleitung der NSDAP und dem Landestheater, hervor. Sie brachte in der Zeit vom 21. bis 29. April 1934 eine große Fülle der Anregung und des Genusses aus allen Gebieten der Kunst und der Wissenschaft. Auch die kirchenmusikalischen Feierstunden unseres Stadtkirchenchores unter der vortrefflichen Leitung von MD H. Langguth und die Orgelabende des Stadtorganisten A. König verdienen, lobend erwähnt zu werden. Sie sind hoher, heiliger Dienst an der Musica sacra, der mit tiefem Ernst und feinem

Stilgefühl in uneigennütziger Weise von beiden Herren verrichtet wird. So kann Meiningen seinen Ruhm als Musikstadt auch heute noch jederzeit unter Beweis stellen. Ottomar Güntzel.

MÜNCHEN. Die Feier des Erntedankfestes fand ihren musikalischen Ausdruck in der Uraufführung von Arthur Piechlers Chorzyklus mit Soli und Orchester „Das Tagewerk". Aus seinem Gedichtwerk hat Richard Billinger, der Lyriker und Hymniker bäuerlichen Lebens, ein Stimmungsgemälde geschaffen, das im Spiegel ländlichen Daseins ein Gleichnis des Menschenlebens aufblitzen läßt. Es bedarf wohl kaum des Hinweises, daß Billingers eigenwillige sprachschöpferische Kraft, die im Dienste einer weit über die Grenzen des Herkömmlichen schweifenden Phantasie steht, auch eine musikalische Behandlung und Durchdringung notwendig machte, die Ecken und Kanten ebenso wenig scheute wie das Dichterwort. Arthur Piechler packt dies Problem in erster Linie vom Rhythmischen her, das in unerbittlichem, knorrigem und vorwärtsdrängendem Ablauf den musikalischen Ausdruck zuweilen durch härteste harmonische Durchgänge zwingt, jedoch stets wieder auf den Mutterboden der Diatonik zurückkehrt. Den Komponisten leitet unverkennbare Hochachtung vor dem Dichterwort, das um einer musikalischen Formnotwendigkeit willen niemals auf das Prokrustesbett ungemäßer Wiederholungen oder Verrenkungen gestreckt wird. Auf weite Strecken läßt Piechler die Lyrik Billingers in rhapsodischem Flusse dahinströmen, dann siedelt er sie wieder auf den Inseln breiterer arioser Bildungen an und wuchtet das herrliche „Ein Brotlaib auf dem Tische ruht" zum regelrechten Cantus firmus. Das Orchester wird dem Grundcharakter entsprechend etwas spröde und herb behandelt, Posaunen und Baßtuben vielleicht zu oft zu massig akkordischen Wirkungen aufgerufen, doch finden sich auch Zwischenspiele voll satter Stimmungsfülle, wobei den Herbstgedanken musikalische Tristanzungen verliehen werden. Im allgemeinen überwiegt die Zeichnung den Reiz des Kolorits. Wenn das Werk auch in Einzelnummern zerfällt, so schießen zwischen diesen Teilen doch die Fäden thematischer Knüpfungen höchst lebendig herüber und hinüber. Es handelt sich dabei weniger um eine obligate Themenwiederkehr als vielmehr um fruchtbare motivische Fortspinnungen und Weiterentwicklungen, die, wie man richtig erkannt hat, ihren Ausgang meist vom Quart-Quint-Raum nehmen. Auch um die Vieldeutigkeit seiner Tonsymbole weiß Piechler, wenn er die zuerst im Hexenchor erklingende phrygische Sekunde später im Hahnenschrei und beim Tode des alten Bauern wiederkehren läßt. Mag sein, daß die Urkraft des Einfalls nicht gerade des Komponisten stärkste Seite ist und der nach Sinnlichkeit des Klanges verlangende Hörer beim Piechlerschen Melos nicht immer ganz auf seine Kosten kommt, das Ganze wird indes von einem großen, zu bedeutenden Steigerungen aufgipfelnden Zuge durchatmet und zeugt für den fanatischen Formwillen des Gestalters. Piechlers Herkunft von der Orgel als seiner musikalischen Urheimat verleugnet sich keineswegs; die große alle Ausdrucksmittel vereinende Choralfuge am Schluß des zweiten Teils bürgt ebenso dafür wie manche Einzelheiten, in denen man das Vorbild der Orgelmixturen wiederzuerkennen glaubt. Der Komponist hat seiner Schöpfung den Weg in die Öffentlichkeit nicht durch allzu große Aufführungsschwierigkeiten verbaut. Chor und Soli finden dankbare und keineswegs unlösbare Aufgaben. Hans Knappertsbusch führte das Werk, für das sich der Münchener Lehrergesangverein, der Knabenchor der Städtischen Singschule, das Staatsorchester und die Mitglieder der Staatsoper Maria Reining (Sopran) und Georg Hann (Baß) einsetzten einer begeisterten Aufnahme entgegen.

Es ist gewiß kein Zufall, wenn auch das andere bedeutende musikalische Ereignis dieser Tage eine Gestaltung bäuerlichen Lebens sich zur Aufgabe erkoren hatte. Es war dies die im Residenztheater unter Robert Fauts stattfindende Erstaufführung der „bäuerlichen Spieloper" Tegernseer im Himmel. Eduard Stemplinger hat Kobells klassische Erzählung vom Brandnerkaspar, der dem Tod beim Kartenspiel 20 weitere Lebensjahre für sich abknöpft, aber schließlich doch recht froh ist, noch vor Ablauf dieser Frist im Himmel einpassieren zu können, ganz im Geiste kernechten Altbayerntums auf die Bühne gebracht. Welch ein Glücksfall, daß sich nun dem Dichter in Gottfried Rüdinger ein Vertoner vereint hat, der nicht minder unmittelbar aus dem nämlichen Lebensquell zu schöpfen versteht! Auch der Komponist hat seinen Menschen, als er ihnen ihre Melodien von den Lippen lauschte, nicht nur auf den Mund geschaut, sondern zugleich tief ins Herz geblickt. In der ganzen, wahrhaft köstlichen Partitur findet sich nicht ein unechter Ton. Aber diese Weisen, Strophenlieder, Schnadahüpfl, Schützenmärsche, Andachtsjodler und Engelchöre, deren Kern man als anonymes Volksgut ansprechen könnte, sind von Rüdinger zu derart meisterlichen Formkleinodien ausgestaltet worden, daß in ihnen der Gegensatz zwischen Volksmusik und Kunstmusik völlig aufgehoben scheint. So einfach der Herzenston dieser Musik auch ansprechen mag, er kennt keine falsche Simplizität und keinerlei Schablone. Zu welch verblüffender Wirkung wird das Melodram bei der Legendenlesung gebracht, wie herrlich verdichtet sich der Eindruck des Gelesenen zu dem ergreifend schönen Liede von der Barmherzigkeit, wie reizend leben die Putten der Barockbilder im Menuett der

Engelkinder auf, mit welcher Natürlichkeit entfaltet sich sinfonische Form in jenem Zwischenspiel, das des Brandnerkaspars Himmelfahrt schildert. Mit welcher Unmittelbarkeit wird dem Herzschlag der Volksmusik in der Behandlung der Bässe nachgegangen, welche Klangtraulichkeit umfängt uns mit der Einbeziehung der Zither ins Orchester! Nicht nur die Bühne hat mit Rüdingers pausbäckig frischer und doch so andachtsinniger Musik ein Geschenk erhalten, auch der Hausmusik sind damit Schätze in den Schoß gefallen, die nicht ungenützt bleiben dürfen. Sprudelt hier doch ein Gesundquell, in dem sich unsere Hausmusikpflege von der Schmach der nach zehntausenden konsumierten Dreigroschenoper-Songs endgültig reinbaden kann!

Dr. Wilhelm Zentner.

WEIMAR. Die Veranstaltungen des letzten Konzertwinters wurden sehr vorteilhaft eingeleitet durch ein Gedächtniskonzert des Max-Reger-Archivs aus Anlaß des 60. Geburtstages des Meisters. Regers Werke sind nicht für das große Publikum; es war deshalb zu begrüßen, daß die Auswahl der gebotenen Stücke so gewählt war, daß auch der Durchschnittshörer zu seinem Recht und Genuß kam. Gertrud Grimm-Herr (Sopran) und Marta Adam (Alt), beide vom Deutschen Nationaltheater, sangen Lieder und Duette, die alle sehr gut ansprachen. Hugo Dose ist einer von den wenigen Klarinettisten, denen man die Sonate für Klarinette und Klavier anvertrauen darf; er hat eine derart vornehme, ausgefeilte Bläsertechnik, daß es ein ungetrübter Genuß war, diesem außerordentlich schwierigen Zusammenspiel zu lauschen. Den Klavierpart hatte Erich Grell; fein und klar im Ausdruck, wußte er den Reiz des Ganzen noch zu steigern. In seinen Solostücken fehlte mir die persönliche Note des Pianisten, sie wurden glasklar, aber etwas zu kalt wiedergegeben. Emil Reifer als Begleiter der beiden Sängerinnen waltete umsichtig und anschmiegend seines Amtes. Elly Ney spielte in einem Symphoniekonzert das G-dur-Klavierkonzert von Beethoven mit der ihr eigenen romantisch-lyrischen Auffassung, die Beethoven eigentlich nicht verträgt. Bedeutend markanter war der Brahms, den sie in die Tasten prägte an dem ersten Abend des Brahms-Zyklus, den das Reitz-Quartett eröffnete. Die C-dur-Sonate war herrlich gespielt! Im Quartett a- und f-moll saß sie als kraftvolle Ausdeuterin der Klavierstimme mit dem ganz ausgezeichneten Quartett (Prof. Reitz, Hans Laudann, Willy Müller-Crailsheim und Walter Schulz) zusammen. Das brechend volle Haus war restlos begeistert. Hierbei sei erwähnt, daß sich in Weimar ein Kammertrio für alte Musik gebildet hat (Prof. Reitz: Violine und Viola d'amore; Walter Schulz: Viola da Gamba, und Marthe Bereiter: Cembalo). Unter Mitwirkung von Müller-Crailsheim (Violine) und Paul Sixt (Klavierbegleitung) gab Lena Knoll (Ane Lonk genannt, warum eigentlich?) einen Arien- und Liederabend. Trefflich in der Wahl der Folge, gut ausgearbeitet und sehr gut vorgetragen! In Mittellage und Tiefe leider etwas blaß, gewinnt die Stimme der Sängerin mit zunehmender Höhe; ihr Vortrag aber ist über alles Lob erhaben. Müller-Crailsheim spendete — groß im Vortrag — neben anderen virtuosen Stücken die Chaconne d-moll von J. S. Bach. In eigenem Abend wagte sich Maria Nitzsche an die C-dur-Sonate von Brahms: gegenüber der Elly Ney eigentlich sehr kühn zu nennen. Der Eindruck war matt. Ich hörte dann noch einige Stücke von Schumann, die wohl im ganzen etwas besser gelangen, aber nachhaltigen Eindruck nicht hinterließen. Es wäre zu raten, an sich keine unmöglichen Anforderungen zu stellen!

E. A. Molnar.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

In der Provinz Hannover findet vom 28. Okt. bis 4. November eine Musikfestwoche „Musik in Niedersachsen" statt, die mit der Arbeitstagung am 4. November in Hannover schließt.

Die Stadt München plant Anfang November ein Schütz-Händel-Fest, ein Bach-Fest beschließt 4.—18. April 35 die Saison.

Nach den jetzt vorliegenden Berichten haben sich gegen 40 000 Volksgenossen zu der „Mitternachtsmusik im Harz" eingefunden. Unter diesem Titel fanden in zwölf Städten rings um den Harz jeweils am letzten Tage in den Sommermonaten zu mitternächtlicher Stunde an historisch oder kulturgeschichtlich bedeutsamen Stätten oder auch an landschaftlich reizvollen Stellen musikalische Veranstaltungen statt. Nach der Winterpause wird im kommenden Jahr wieder am letzten Tage der Sommermonate die Mitternachtsmusik im Harz aufgenommen und zu einer ständigen Einrichtung werden.

Das 22. Deutsche Bachfest findet in der letzten Juniwoche 1935 in Leipzig statt.

Die Bayreuther Festspiele 1936 finden vom 20. Juli bis 22. August statt und sehen zwei Aufführungen des „Ring des Nibelungen", sechs Aufführungen des „Parsifal" und acht Aufführungen des „Lohengrin" vor.

Das Kasseler Staatstheater veranstaltete anläßlich des 150. Geburtstags Louis Spohrs eine

Gedächtnisfeier, die eine Auslese seiner Werke bot. Professor Robert Reitz-Weimar spielte auf Spohrs einstiger Geige das Violinkonzert e-moll. Den Höhepunkt der Veranstaltung bildete die Aufführung der 9. Sinfonie in h-moll „Die Jahreszeiten“ unter Robert Laugs.

Das nächste Musikfest der internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik wird im Jahre 1935 in der Zeit vom 2. bis 6. September in der sudetendeutschen Kurstadt Karlsbad abgehalten werden. U.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Reichsmusikkammer veranstaltete im Oktober eine Reihe von Arbeitstagungen, die im November fortgesetzt werden, und zwar 1. bis 2. November Hamburg, 3. bis 4. Nov. Hannover, 5. bis 6. Nov. Essen, 7. bis 8. Nov. Köln, 9. bis 10. Nov. Halle, 13. bis 14. Nov. Berlin.

Das Landesorchester Gau Berlin (Dirig.: Prof. Gustav Hartmann) ist durch städtische Subvention in seiner Existenz gesichert. Im Winter 1934/35 sind in Berlin 40 Konzerte beabsichtigt, ferner Werbereisen durch Ostpreußen und Mecklenburg.

Die soeben unter dem Vorsitz von Prof. Max Ludwig gegründete Ortsgruppe Leipzig der Internationalen Brucknergesellschaft hat als Hauptpunkte ihres Programms aufgestellt: Vorarbeiten zur Ermöglichung eines großen Leipziger Bruckner-Festes, die Errichtung einer Bücherei, in der die neue kritische Bruckner-Ausgabe und sämtliche Schriften über den Meister enthalten sein sollen, die Werbung einer großen Gemeinde, Verbreitung und Vertiefung des Verständnisses für die Werke Bruckners und die Herausgabe eines besonderen Mitteilungsblattes.

In Holland wurde die Nederlandsche Bruckner-Vereeniging gegründet, die sich zur Aufgabe gestellt hat, Bruckners Werke in den Niederlanden zu verbreiten. Sie wird Bruckner-Konzerte und -Feste organisieren und in Zusammenarbeit mit der Internationalen Bruckner-Gesellschaft ein eigenes Organ herausgeben. Das Bruckner-Fest der Internationalen Bruckner-Gesellschaft wird im Jahre 1935 in den Niederlanden stattfinden.

Auch in Prag wurde anläßlich des 110. Geburtstages Anton Bruckners eine Bruckner-Gemeinde gegründet. Sie ist ein Glied der Internationalen Bruckner-Gesellschaft; ihre Hauptziele sind: Pflege der Werke des Meisters und Förderung des Bruckner-Verständnisses. Anläßlich dieser Gründung sprach im Prager deutschen Rundfunk Dr. Herbert Hiebsch, der sich durch seinen Bruckner-Roman „Das göttliche Finale“ bereits einen Namen gemacht hat, über das Thema „Anton Bruckner und Böhmen“. U.

Die niederländische Wagner-Vereinigung wird im Laufe der Spielzeit 1934/35 Richard Strauß' „Arabella“ und „Elektra“, Debussys „Pelléas und Melisande“ sowie Wagners „Walküre“ zur Aufführung bringen. Die Strauß-Opern werden vom Komponisten, die „Walküre“ wird von Kleiber dirigiert. In der „Walküre“ werden Franz Völker und Maria Müller mitwirken.

Der Deutsche Sängerbund gibt für 1935 die Pflichtchöre bekannt, die von allen Vereinen (800 000 Sängern) für größere Massenaufführungen (Kreis- und Gaufeste) einzustudieren sind. Es sind dies: „Bauernerde“ von Hermann Simon, „Lied der Bauleute“ von Karl Schüler, für die angeschlossenen gemischten Chöre Lieder von Walther Hensel, Konrad Ramrath, für Frauenchöre Otto Riethmüller und Bruno Stürmer.

Die Hans Pfitzner-Gesellschaft (München) wurde unter dem Ehrenvorsitz von Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler und dem Vorsitz von Walter Abendroth und Dr. Zeno Diemer neu ins Leben gerufen.

In Paris wurde eine Internationale Wagner-Gesellschaft gegründet, die sich die Herausbringung von Musteraufführungen der Werke des Meisters zur Aufgabe macht.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der Darmstädter Komponist Bernd Zeh wurde zum Direktor der Städt. Akademie für Tonkunst in Darmstadt und zum Städtischen Musikbeauftragten ernannt.

Die Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien feierte ihr 25jähriges Jubiläum. Aus diesem Anlaß erhielt ihr Präsident Professor Dr. Karl Kobald, der sich um die Erforschung der Wiener Musikgeschichte verdient gemacht hat, das goldene Ehrenzeichen.

Konzertmeister Walter Schulz-Weimar, der frühere Solo-Cellist des Berliner Philharmonischen Orchesters, jetzt Lehrer an der Staatl. Hochschule für Musik zu Weimar, wurde vom Thüringischen Volksbildungsministerium zum Professor ernannt.

Privatdozent Dr. Hermann Zenck wurde zum ao. Professor an der Universität Göttingen ernannt.

Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Erlangen veranstaltete im Sommersemester außer einem Musikabend des Collegium musicum mit Werken von dall'Abaco, Händel und Hasse einen Vortragsabend, der die typischen Klangunterschiede Mozartscher, Beethovenscher und Schubertscher Klaviermusik mit Hilfe von historischen Wiener Instrumenten aus der Sammlung Rück, Nürnberg aufzeigte. Als Mozartinstrument diente hierbei ein Flügel von Anton Walter, das einzige erhaltene Seitenstück zu dem

jetzt im Salzburger Mozarthause stehenden Instrument, das Mozarts Eigentum war, als Beethoveninstrument ein Flügel von Andreas Stein, und als Schubertinstrument ein bereits die Eigenheiten des romantischen Klanges aufweisender Flügel von Conrad Graf.

Der zweite staatliche Chorleiter-Lehrgang für Fortgeschrittene der Berliner Musikhochschule findet vom 29. Oktober bis 10. November statt.

Im Laufe des Winterhalbjahres 1934/35 finden in Berlin eine Reihe von Arbeitstagungen für Kirchenmusik statt. Auf diesen Tagungen stehen folgende Fragen zur Behandlung: Grundlagen eines Reichsgesangbuches — Möglichkeiten und Grenzen einheitlicher Liturgien — Die liturgischen Aufgaben des Kirchenchores — Anregung für das liturgische Orgelspiel — Volkslied und Choral im Aufbau des Gemeindelebens — Der protestantische Choral im Aufbau des Gemeindelebens — Aufgaben und Organisation der Reichsmusikkammer. Als Dozenten wurden gewonnen: Prof. Dr. Stein, Prof. Dr. Straube, Prof. Heitmann, Domkantor Liesche, Dr. Mehling, Oberlandeskirchenat Dr. Mahrenholz, Prof. Reimann, Prof. Thomas, Kantor Struwe u. Oberlandeskirchenrat Stier.

Das Krüß-Färber-Konservatorium in Altona, eines der ältesten führenden Musikinstitute Norddeutschlands, konnte am 1. Okt. auf 50 Jahre des Bestehens zurückblicken.

Das Städt. subv. Konservatorium und Musikseminar in M.-Gladbach hat am 1. Oktober den dreißigsten Jahrestag seines Bestehens gefeiert. Die Anstalt wurde 1904 von MD Heinr. Houfer aus Viersen und MD Hans Gelbke (M.-Gladbach) gegründet und entwickelte sich in den nächsten Jahren zu einem umfassenden Musikbildungsinstitut für den linken Niederrhein und die umliegenden Grenzbezirke, dem im Jahre 1914 das Musiklehrerseminar angegliedert wurde. Nach dem Tode Houfers 1918 übernahm GMD Gelbke die Leitung allein, bis im April dieses Jahres der in M.-Gladbach als Komponist und Musikpädagoge wirkende Robert Bückmann als Mitdirektor eintrat.

Am 26. November findet an der Staatlichen Akademie für Tonkunst in Darmstadt die diesjährige Staatsprüfung für Musiklehrer und Musiklehrerinnen statt. Gesuche um Zulassung sind baldigst unter Beifügung der in der Prüfungsordnung vorgeschriebenen Unterlagen an die Direktion der Anstalt zu richten.

Die Städtische Hochschule für Musik in Ludwigshafen begründete ein eigenes Orchester, das mehrere Konzerte veranstalten wird.

Die Universitätskantorei und der Madrigalkreis Leipziger Studenten unter der Leitung des Leipziger Universitäts-Kantors Friedrich Rabenschlag befinden sich gegenwärtig auf einer Singreise durch die deutsche Ostmark. Die Reise begann in Lübeck und geht über Danzig und Ostpreußen nach Lettland, Estland und Finnland.

Der gem. Chor der staatl. akad. Hochschule für Musik-Berlin (Leitung: Prof. Dr. Fritz Stein) bereitet folgende Aufführungen vor: J. S. Bach, Trauerode, und Johannes-Passion; M. Reger, Requiem; Ph. Wolfrum, Weihnachtsmysterium.

Das verstärkte Collegium musicum instrumentale in Marburg brachte je in Doppelaufführungen Bachs „Kunst der Fuge“ und, mit dem Konzertvereinschor, Beethovens „Missa solemnis“ unter Leitung von Prof. Dr. Herm. Stephani zu Gehör.

Der Städt. Akademie für Tonkunst in Darmstadt wurde eine Volksmusikschule (mit Fortbildungs- und Umschulungskursen) angegliedert.

Die mit der Preußischen Akademie der Künste verbundenen drei Meisterschulen für musikalische Komposition haben die Bestimmung, den in sie aufgenommenen Schülern Gelegenheit zur weiteren künstlerischen Ausbildung unter unmittelbarer Leitung eines Meisters zu geben. Die drei Meisterschulen werden geleitet von Prof. Dr. Gg. Schumann, Prof. Dr. h. c. Paul Graener und Prof. Max Trapp. Die Aufnahme für das Wintersemester 1934/35 findet jetzt statt und zwar unmittelbar durch die Meister. Auskunft über die Meisterschulen erteilt das Büro der Preußischen Akademie der Künste, Berlin W 8, Pariser Platz 4.

Am Prager tschechischen Staatskonservatorium für Musik ist ein Konflikt ausgebrochen, der den Rektor, den bekannten Komponisten Josef Suk, bewogen hat, sein Amt niederzulegen. Der Konflikt ist darauf zurückzuführen, daß die Unterrichtsbehörde ohne Wissen und Zustimmung des Professorenkollegiums einen neuen Meisterlehrer für das Klavierspiel bestellt hat. U.

Der Wiener Komponist Dr. Egon Kornauth hielt kürzlich in Bahia, der einstigen Hauptstadt Brasiliens, anläßlich einiger von ihm geleiteter Kammermusikaufführungen, auf Einladung der Direktion des dortigen Konservatoriums eine Reihe von Interpretationskursen mit solchem Erfolg, daß er für weitere Vorträge gelegentlich seines nächsten Besuches wieder verpflichtet wurde.

KIRCHE UND SCHULE

Prof. Friedrich Högner-Leipzig hatte mit Orgelkonzerten in Berlin (in der Eosanderkapelle des Charlottenburger Schlosses), in der Stadtkirche zu Jena und im Münster zu Ulm starken Erfolg.

Die altberühmte Regensburger Kirchenmusikschule, die der bekannte Kirchenmusiker Professor Dr. Karl Thiel leitet, kann in diesem

Jahre auf ihr 60jähriges Bestehen zurückblicken. Aus diesem Anlaß findet Ende November eine Jubiläums- und Wiedersehensfeier statt, zu der alle noch lebenden ehemaligen Schüler eingeladen werden.

Der Brukenthal-Chor — die Hermannstädter Chorknaben — hatte unter seinem Dirigenten, Prof. Fr. Xav. Dreßler, Kantor an der evang. Hauptkirche in Hermannstadt, auf seiner Chorkonzertreise (August—Sept.) in Deutschland überall große Erfolge zu verzeichnen. Die vorliegenden Presseberichte sind voll Lobes über die Leistungen dieses auslandsdeutschen Chores, der den Ehrentitel „Die siebenbürgischen Thomaner" trägt. Geistliche Konzerte wurden gegeben in Pforzheim, Karlsruhe, Eisleben, Dresden (ev. Dom), Stettin (Jacobikirche), Hannover (Marktkirche), Stuttgart (Eberhardt), Celle etc. Weltliche Konzerte gaben die Brukenthaler u. a. in Berlin, Leipzig, Halle, Bad Pyrmont, Ulm, Freudenstadt i. Schwarzwald und Stuttgart.

Der Organist der Dorotheenstädtischen Kirche Berlin, Dr. Martin Fischer, veranstaltet in diesem Winter fünf bemerkenswerte Abendmusiken. Er bringt im 1. Konzert die schwierigen Fis-moll-Variationen op. 73 von Max Reger. Das zweite Konzert am 18. Nov. ist Heinrich Kaminski gewidmet mit Choralvorspielen, Tryptichon, Sologesängen, der Motette „Die Erde" und „Präludium und Fuge für Violine und Orgel". Das dritte Konzert am 20. Januar ist neuzeitlicher Orgelmusik gewidmet (Ernst Schiffmann, Fritz Brandt, Herbert Brust, Karl Schäfer).

Der Berliner Organist Wolfgang Auler hielt in der Eosander-Kapelle einen Vortrag über die „Interpretation der Orgelwerke Bachs", wobei er für die Werte der Barock-Orgel eintrat.

In der St. Jakobikirche in Berlin veranstaltete Gerhard Schwarz einen Orgel-Improvisations-Abend.

Die Kantorei des Landeskonservatoriums zu Leipzig unter Leitung von Kurt Thomas veranstaltete auf einer Singreise durch Jugoslavien 20 Abendmusiken mit alten und neuen Chor- und Orgelwerken.

Domorganist Horst Schneider-Bautzen gedachte am 2. Oktober in einem „Händel-Abend", der vom Reichssender Leipzig übertragen wurde, des 175. Todestages des Altmeisters. Zur Aufführung kamen: das Concerto grosso in g, Orgelkonzert in F und der 112. Psalm (bearbeitet von Stein). Ausführende waren: Käthe Winkler-Leipzig, Kammerchor-Bautzen, verstärktes Collegium musicum.

Der um die Förderung und Hochhaltung des Vermächtnisses Anton Bruckners hochverdiente Stiftspropst von St. Florian, Dr. Vincenz Hartl, hat den Chordirektor der Prämonstratenser-Abtei Schlägl, Adolph Trittinger zum Musikdirektor in St. Florian ernannt. Trittinger absolvierte die Wiener Staatsakademie unter Ferdinand Löwe, trat dann in die Dienste des Deutschen Kulturverbandes in Lugoj (Rumänien) als Leiter einer Musikschule u. Chormeister des Deutschen Gesangvereines. Allgemeine Anerkennung und Freundschaft verband ihn mit den Führern der Banater Deutschen. Nach einjähriger Tätigkeit wurde er nach Arad berufen als Chordirektor an die Minoriten-Ordenskirche, gleichzeitig wurde er verpflichtet als Kapellmeister an das dortige Stadttheater. In allen diesen Stellungen leistete er wichtige Mithilfe beim Wiederaufbau des Deutschtums im Banat. In die Heimat zurückgekehrt, übernahm er Kirchen- und Schulmusik an der Prämonstratenser-Abtei Schlägl, um deren Hebung und Aufbau er sich verdienstvoll bemühte. Seine Berufung nach St. Florian erfolgt gleichzeitig mit der Errichtung der „Bruckner-Schule", einer Mittelschule, in deren Lehrplan der Musikunterricht sinngemäß eingebaut ist, die nun als solche die bisher vermißte eigentliche Vorbildung für das Pädagogium werden soll.

Prof. Karl Hoyer widmete das 1. Orgelkonzert des diesjährigen 92. Studienjahres des kirchenmusikalischen Instituts der evang.-luth. Landeskirche Sachsens Joh. Seb. Bach.

Zuschüsse verschiedener öffentlicher Stellen, der Stadt, der Provinz und des Ministeriums, gaben Domorganist KMD W. Eschenbach-Königsberg die Möglichkeit, die Reihe seiner verdienstvollen bisherigen 51 Kirchenkonzerte bei freiem Eintritt auch in diesem Winter fortzusetzen.

Organist Georg Winkler-Leipzig brachte in seinem jüngsten Orgelabend in der dortigen Andreaskirche Werke von Heinrich Schütz, Joh. Seb. Bach, Gg. Fr. Händel und Joh. Gottl. Walther zum Vortrag.

Am 30. September (Erntedankfest) fand in der Säckinger Evangel. Kirche die Uraufführung der neuen „Erntefest-Kantate" von Franciscus Nagler statt. Ausführende: Otto Krumbein (Bariton), Erich Lübke (Orgel), Evang. Kirchenchor. Leitung: Kurt Layher.

PERSÖNLICHES

Johann Nepomuk David, der durch seine Orgelwerke weithin bekannt gewordene junge Österreicher, und Gottfried Müller, der Komponist des „Deutschen Heldenrequiems", wurden als Lehrer an das Landeskonservatorium zu Leipzig berufen. — Unseren herzlichen Glückwunsch zu solchem Nachwuchs!

Prof. Dr. Hermann Unger wurde zum Musikbeauftragten der Stadt Köln bestellt.

Dr. Fritz Stege wurde zum musikalischen Fachberater der „Nordischen Gesellschaft" bestellt, die laut Führerbeschluß allein für nordische Fragen autorisiert ist. Damit ist zum ersten Male eine Stelle geschaffen worden, die Musikpflege unter rassenkundlichen Gesichtspunkten betreibt.

Prof. Friedrich Wührer-Berlin wurde als Leiter einer Meisterklasse für Klavier an die Hochschule für Musik in Mannheim berufen.

Kammermusiker Wilhelm Wessel wurde als Nachfolger des aus Gesundheitsrücksichten ausgeschiedenen Kammermusikers Krenkel als Lehrer für Kontrabaß an die staatl. Hochschule für Musik zu Weimar berufen.

GMD Walter Beck, der nach erfolgreichem Gastspiel an das Staatstheater Bremen verpflichtet wurde, ist vom Reichspropagandaminister Goebbels bestätigt worden.

Prof. Fl. v. Reuter und Ludwig Hoelscher, die beiden Streicher des Elly Ney-Trios, haben sich mit Jost Raba und W. Traempler zu einem Streichquartett vereinigt, welches sich mit Zustimmung des Bonner Oberbürgermeisters und des Vorsitzenden des Vereins Beethovenhaus „Bonner Beethoven-Quartett" nennen wird. Das Quartett wird bereits im Laufe dieser Saison an die Öffentlichkeit treten. Es wird auch zu den kammermusikalischen Veranstaltungen Elly Neys herangezogen.

Berthold Bührer aus der Orgelklasse Prof. Hanns Schindler-Würzburg wurde die Organistenstelle der Abteikirche Amorbach verliehen, deren Orgel die drittgrößte Bayerns und eine der klangschönsten Barockorgeln Europas ist.

Der musikalische Leiter des Stadttheaters Freiburg i. B., Franz Konwitschny, erhielt den Titel eines Städtischen Generalmusikdirektors.

Der Tenor Richard Rückert, aus dem Bel Canto Studio Albert Jacubeit Berlin, der für den „Vetter aus Dingsda" an der Berliner Lichtburg engagiert war, ist für das Stadttheater in Trier verpflichtet worden.

Prof. Walter Rein und Gauchormeister Paul Geilsdorf wurden in den Musikbeirat des Deutschen Sängerbundes berufen.

Der Präsidialrat der Reichsmusikkammer, Heinz Ihlert, wurde zum Musikbeauftragten der Stadt Berlin ernannt.

Anton Flieger wurde an das Stadttheater Münster, Xaver Waibel an das Stadttheater Augsburg verpflichtet, Hanni Krauß an das Nationaltheater Mannheim.

Als Nachfolger des Leiters der Kirchenmusikabteilung der Folkwangschulen wurde der Organist Ernst Kaller aus Freiburg i. Br. berufen.

Prof. August Schmid-Lindner wurde zum stellvertretenden Direktor der Münchener Akademie der Tonkunst ernannt.

Paul Hensel-Haerdrich wurde als Opernspielleiter nach Kassel berufen.

Der Dresdner Cellist Bernhard Günther wurde als Solocellist an die Oper Hannover engagiert und in das Pozniak-Trio berufen.

Der Leipziger Kammervirtuose Heinrich Teubig blickt auf eine 25jährige Tätigkeit als Mitglied des Gewandhausorchesters zurück.

KM Martin Richter (Dresden) wurde Städt. Musikdirektor in Döbeln.

Marcell Wittrisch ist für Bayreuth 1936 als Lohengrin in Aussicht genommen.

Dr. Franz Rühlmann, Lehrer an der Staatl. Hochschule für Musik in Berlin, wurde zum Professor ernannt.

Berichtigung. In der letzten Nummer der ZFM, dem Karl-Hasse-Heft, ist in dem Artikel von Dr. O. zur Nedden als sein Wohnort versehentlich Pforzheim angegeben. Herr Dr. zur Nedden legt Wert auf die Feststellung, daß er nach wie vor Privatdozent an der Universität Tübingen ist, seine Lehrtätigkeit jedoch z. Zt. besonderer Umstände halber dort nicht ausübt.

Geburtstage.

Der verdiente Oberspielleiter, ehemals Intendant der Berliner Staatsoper Dr. Georg Droescher wurde 80 Jahre alt.

Hermann Möskes (Köln), Klavierpädagoge, Lyzealgesanglehrer, Chor- und Orchesterdirigent, Komponist, vollendete sein 75. Lebensjahr.

Emma Rückbeil-Hiller, Kgl. Kammersängerin, Gattin des Musikdirektors Hugo Rückbeil, wurde 70 Jahre alt.

Kammervirtuos Bernhard Gehwaldt, durch 40 Jahre 1. Geiger der Berliner Staatsoper, und 1902/14 Mitglied des Bayreuther Festspielorchesters, wurde 70 Jahre alt.

Prof. Heinrich Kaspar Schmid, der bekannte Komponist, Pädagoge und Chorleiter, 1. Vorsitzender des Münchener Tonkünstlervereins und Sachbearbeiter des NS-Lehrerbundes, wurde 60 Jahre alt.

Am 9. November feiert der bekannte Stettiner Geigenlehrer und Leiter der „Neudeutschen Geigerschulung" Leopold Saß seinen 60. Geburtstag. Er war 1901/02 1. Geiger unter Arthur Nikisch im Gewandhaus zu Leipzig. Sein Name wurde durch seine zahlreichen geigenpädagogischen Arbeiten bekannt.

Kammersänger Heinrich Hensel, bekannter Wagnersänger, beging am 29. Oktober seinen 60. Geburtstag. Er sang in Bayreuth, London, New-York, Chicago usw., war jahrelang zu Wagnerfestspielen im In- und Auslande zugezogen. Hensel lebt in Hamburg als Stimmbildner für Berufssänger.

Fritz Gruselli, Gesangsmeister, ehem. Opernsänger in Halle a. S. vollendete das 60. Lebensjahr.

Prof. Ferdinand Habel, Domkapellmeister des Wiener Stephansdomes, bekannter Musikwissenschaftler, wurde 60 Jahre alt.

Arnold Schönberg wurde 60 Jahre alt.

Der Seniorchef der Verlagsfirma Bote & Bock, Berlin, Anton Bock, feiert am 7. November seinen 50. Geburtstag.

Prof. Dr. A. Singer, Münchener Kirchenmusikdirektor und Komponist, feierte seinen 50. Geburtstag.

Heinrich Haberstrohm, Breslauer Chordirigent, Pädagoge und Musikkritiker, wurde 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† Henri Marteau, der berühmte Geiger, Nachfolger Joachims an der Berliner Musikhochschule, Rektor der Deutschen Akademie in Prag, im Alter von 60 Jahren in der Nacht vom 4.—5. Oktober an einer Lungenentzündung.

† Adolf Ruthardt, bekannter Klavierpädagoge, Verfasser des „Wegweisers durch die Klavier-Literatur", in Leipzig im Alter von 86 Jahren.

† Sir Georg Henschel, der aus Breslau gebürtige englische Sänger, Dirigent und Komponist, 84 Jahre alt.

† Franz Adolfi, Theaterkapellmeister, Musikschulleiter in Zwickau und Komponist, im Alter von 58 Jahren.

† Afred Mello, Dresdner Komponist und Musikkritiker, im Alter von 62 Jahren.

† Kammersänger Hans Wolff, ehemaliges Mitglied des Coburger Landestheaters.

† Studienrat Walther Schmidt, bekannte Persönlichkeit des Berliner Männerchorlebens.

† Willi Wurffchmidt, langjähriger Dirigent der Halleschen Singakademie.

† Hugo Olk, ehemaliger Konzertmeister der Berliner Philharmoniker.

† Edwin Lemare, englischer Organist und Komponist in Los Angeles im Alter von 69 Jahren.

† Oskar von Riesemann, Musikschriftsteller, Spezialist für russische Musik, in Luzern, 54 Jahre alt.

BÜHNE

Die mit großem Erfolg im Frühjahr uraufgeführte Oper von Wilhelm Kempff „Familie Gozzi" steht für die Spielzeit 1934/35 auf dem Spielplan von Remscheid, Erfurt, Hannover. Verhandlungen mit anderen großen Bühnen Deutschlands stehen vor dem Abschluß.

Hanns Schulz-Dornburg wurde eingeladen, im Mannheimer Nationaltheater Wagners „Lohengrin" zur Eröffnungsfeier des umgebauten Hauses zu inszenieren.

Das Deutsche Nationaltheater Osnabrück feierte sein 25jähriges Bestehen mit einer Festaufführung des „Rosenkavalier".

Bei der im Februar stattfindenden Erstaufführung von Hans Pfitzners Musikdrama „Der arme Heinrich" im Hamburgischen Staatstheater wird der Meister selbst die Leitung übernehmen.

Intendant Alexander Schum inszeniert in Braunschweig Glucks „Alkestis" in der Ausgabe Hermann Aberts nach der italienischen Urfassung von 1769.

Hans Pfitzner hat sich bereit erklärt, als Gast den neuinszenierten „Lohengrin" am Deutschen Nationaltheater in Weimar zu dirigieren. Ferner wird Pfitzner ein Sinfoniekonzert der Weimarer Staatskapelle sowie sein „Christelflein" dort leiten. Zum Festakt des Deutschen Nationaltheaters zum Schillertage am 10. November wird Hans Pfitzner Beethovens Neunte Sinfonie zur Aufführung bringen.

Die ersten vierzig Opernaufführungen der „Deutschen Musikbühne" (Ltg. Erbprinz Reuß) in Berlin waren restlos ausverkauft und wurden von 40 000 Volksgenossen besucht.

Das Hamburgische Staatstheater führt, nachdem das Deutsche Schauspielhaus zum Staatlichen Schauspielhaus erhoben worden ist, in Zukunft die Bezeichnung Hamburgische Staatsoper.

Das Flensburger Grenzlandtheater, kann im kommenden Winter die Feier seines 40jährigen Bestehens begehen. Der unter der Führung von Hermann Nissen stehenden Bühne ist jetzt eine Oper angegliedert worden, zu deren Leiter Johannes Röder berufen wurde. Neben dem eigentlichen Grenzgebiet bespielt das Flensburger Theater noch die Städte Schleswig, Husum und Rendsburg.

Die Oper „Der Moloch" von M. v. Schillings, die als nächste Neuheit des deutschen Opernhauses Berlin aufgeführt wird, untersteht der Leitung von Wilhelm Franz Reuß, der eine Reihe von Gastspielverträgen abgeschlossen hat.

Der Spielplan des Plauener Stadttheaters sieht für den Winter 1934/35 folgende Opern vor: Mozarts „Figaros Hochzeit", Wagners „Fliegender Holländer", „Walküre", Humperdincks „Hänsel und Gretel", Strauß' „Arabella", Schillings' „Mona Lisa", Lortzings „Waffenschmied", d'Alberts „Tote Augen", Verdis „Rigoletto", „Troubadour", „Macht des Schicksals" oder „Die Räuber" (Erstaufführung), Puccinis „Bohème", Bizets „Carmen" und ein noch unbestimmtes Werk Siegfried Wagners. Ferner ist an eine Wiederaufnahme von Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen" und d'Alberts „Tiefland" gedacht.

Wie im vergangenen Jahre, ist auch in diesem Jahre die Dortmunder Oper unter Leitung von Operndirektor Dr. Georg Hartmann bestrebt, durch Fremdenvorstellungen für holländische Theaterbesucher die Kulturverbindung zwischen

Deutschland und den Niederlanden zu pflegen. Die holländischen Besucher werden in Sonderzügen und Omnibussen nach Dortmund befördert. Als erste Sondervorstellung ist Wagners „Walküre" für den 3. November angesetzt.

Engelbert Humperdincks unbekannte Oper „Die Heirat wider Willen" wird — nach einer textlichen Erneuerung durch den Sohn des Komponisten, den Leipziger Oberspielleiter Wolfram Humperdinck — demnächst am Leipziger Neuen Theater zur Uraufführung kommen.

Das Wiesbadener Staatstheater bringt demnächst die Uraufführung von Erich Mirsch-Riccius' dreiaktiger Oper „Der Student von Prag".

Das Stadttheater Bielefeld hat mit einer Reihe westfälischer Städte, die kein eigenes Theater besitzen, Gastspiele abgeschlossen. Mit dem Landestheater Detmold, das nur Schauspiel- und Operettenpersonal besitzt, wurden vier große Opern vereinbart. Mit Städten, deren verfügbare Räumlichkeiten eine einwandfreie Aufführung musikalischer Werke nicht zulassen, wurden Sondervorstellungen im Bielefelder Haus vereinbart.

Am Prager Tschechischen Staats- u. Nationaltheater gelangte Peter Tschaikowskys Oper „Mazeppa" zur Erstaufführung, ein Werk, das die Erfahrung bestätigt, daß Tschaikowsky nur Lyriker, niemals aber Bühnendramatiker war. Darüber täuschen bei der Oper „Mazeppa" auch äußerliche dramatische Gesten des Textbuches und der Handlung nicht hinweg, in der kriegerische Kämpfe, Verrat, Hinrichtung und Wahnsinn eine bedeutende Rolle spielen. Im Kolorit des Orchesters und in der düsteren musikalischen Grundstimmung der Oper gibt sich echt russische Eigenart zu erkennen. U.

Hans Joachim Mosers Neubearbeitung der Oper „Arminio" von Händel wurde von Operndirektor Dr. Hans Schüler zur alleinigen Uraufführung an der Leipziger Städtischen Oper angenommen. Das Werk geht unter dem Titel „Hermann und Thusnelda" zum 250. Geburtstag Händels am 23. Februar 1935 erstmalig in Szene.

In der Londoner Opernspielzeit in Covent Garden 1935 wird Wagners „Lohengrin" zur Aufführung gelangen, daneben ein Werk der neueren Produktion, wahrscheinlich Alban Bergs „Wozzeck".

Am 21. Juli 1918 fand am Stadttheater in Erfurt die Uraufführung einer Oper „Schatzhauser" von Friedrich Albert Köhler statt. Schon einige Jahre vorher hatte er am Barmer Stadttheater mit einer einaktigen Oper „Burenblut" Erfolg gehabt. Jetzt hat die Oper „Schatzhauser" dem Reichsdramaturg im Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda vorgelegen, und diese Stelle hat ihr Urteil über das Werk dahin abgegeben, daß es sich um eine betont volkstümliche Oper handele, die es wohl verdiene, aufgeführt zu werden.

KONZERTPODIUM

S. W. Müller's Orchesterwerk „Heitere Musik" wird in der bevorstehenden Spielzeit u. a. in Chemnitz, Hannover, Hof, Kiel, Luxemburg, M.-Gladbach, Oldenburg und Wiesbaden aufgeführt. Das Werk steht außerdem auf dem Programm sämtlicher deutschen und verschiedener ausländischer Sender.

Der in München bestehende Chor der „Konzertgesellschaft für Chorgesang" soll auf 300 aktive Mitglieder erweitert und der Obhut des Kulturamts der Stadt unterstellt werden. Er soll unter dem Namen „Philharmonischer Chor" mit den Münchner Philharmonikern und unter der künstlerischen Oberleitung von deren erstem Dirigenten, Siegmund von Hausegger, Aufführungen veranstalten; Chorleiter ist der 2. Kapellmeister der Philharmoniker, Adolf Mennerich. Für die kommende Spielzeit sind Aufführungen von Händels „Belsazar", Beethovens Neunter Symphonie, J. S. Bachs Kantaten und Gottfried Müllers „Heldenrequiem" vorgesehen.

Gottfried Müllers „Deutsches Heldenrequiem" wurde am 25. und 26. Oktober von der Singakademie Berlin unter Leitung von Georg Schumann zu Gehör gebracht. Weitere Aufführungen sind in nächster Zeit u. a. in Bielefeld, Bochum, Bonn, Bremen, Danzig, Gera, Hamburg, Kiel, Köln, Kreuznach, München und Nürnberg vorgesehen.

Der Kinderchor der Wiener Hofburg, dessen Anfänge in das Jahr 1548 fallen, plant eine Konzertreise durch Frankreich, Belgien und England. Auch Franz Schubert gehörte diesem Chor an.

In den Konzerten des Pfälzischen Landessinfonie-Orchesters Saarbrücken sind „Sinfonische Trauermusik" von Ernst Boehe und „Münchner Fasching" von Herm. Bischoff zur Aufführung vorgesehen.

Das „Quartetto di Roma" beginnt im Januar eine große Konzertreise durch Deutschland.

Die Sinfoniekonzerte des Opernhauses in Hannover (Ltg. Rudolf Krasselt) bringen an Neuheiten Orchesterwerke von Ebbe Hamerik, Georg Schumann, Hermann Ambrosius, S. W. Müller, Max Trapp und Hans Wedig. H. Pfitzner wird im Rahmen eines eigenen Konzertes die Musik zu „Käthchen von Heilbronn" dirigieren.

Die Konzerte der Schlesischen Philharmonie in Breslau kündigen bedauerlicherweise keine Uraufführungen an, als Erstaufführungen Hindemiths „Matthis-Sinfonie", Reutters „Großer Kalender", G. Müllers Morgenrot-Variationen,

Carl Adolf Martienssen

Die individuelle Klaviertechnik
auf der Grundlage
des schöpferischen Klangwillens

Zweiter Band der Veröffentlichungen des Kirchenmusikalischen Instituts der Evangelisch-lutherischen Landeskirche in Sachsen am Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig.

XV, 251 Seiten. Gebunden Rm. 7.50, geheftet Rm. 6.—

Der Hauptzweck des Werkes, anerkanntermaßen eines der bedeutendsten über das Klavierspiel überhaupt, ist die Überwindung der zahllosen „Methoden" und deren nachteiliger Folgen. Klar tritt der Grundgedanke zutage, daß der Klavierspieler nur dann die Tonbildung am Klavier wirklich beherrscht, wenn er die ihm persönlich gemäße ganz individuelle beste technische Form fand. Für den Klavierpädagogen erwächst daraus die Forderung, daß er die ganze Fülle der Möglichkeiten übersieht, um an jeden Schüler gerade das heranzubringen, was ihm seiner Individualität nach notwendig ist. Vor allem wird das nur mechanische Üben bekämpft; nicht von außen sollen die Dinge an den Lernenden herangebracht werden, sondern aus innerem Erleben heraus soll das, was Unterricht und theoretisches Wissen vermitteln, nach außen praktisch wirken. Ein Werk, das mit psychologisch-wissenschaftl. Gründlichkeit alle Fragen der Kunsterziehung u. Klavieraesthetik eingehend behandelt u. v. der gesamten Fachpresse als „eine klavierpädagogische Tat" bezeichnet wurde.

Neuausgaben klassischer Klavierwerke

Joh. Sebastian Bachs Klavierwerke
Busoni-Ausgabe 25 Bände
Herausgegeben von Ferruccio Busoni, Egon Petri, Bruno Muggellini

L. van Beethovens Klaviersonaten
Lamond-Ausgabe 2 Bände

L. van Beethovens Klavierkonzerte
d'Albert-Ausgabe 1 Band

Ludwig van Beethovens Variationen, Sonatinen, Stücke
Xaver Scharwenka-Ausgabe 5 Bände

Johannes Brahms' Klavierwerke
Original-Ausgabe 3 Bände

Frédéric Chopins Klavierwerke
Friedman-Ausgabe 12 Bände

Joseph Haydns Klaviersonaten
Hermann-Zilcher-Ausgabe 4 Bände

Felix Mendelssohns Klavierwerke
Xaver Scharwenka-Ausgabe 5 Bände

W. A. Mozarts Klaviersonaten
Rob. Teichmüller-Ausgabe 2 Bände

Franz Schuberts Klavierwerke
Max Pauer-Ausgabe 7 Bände

Robert Schumanns Klavierwerke
Clara Schumann-Ausgabe 7 Bände
Revision Wilhelm Kempff

Die Neuausgaben, — heute bereits für Tausende die Ausgaben klassischer Klaviermusik — gehen zurück auf den Urtext; berufene Interpreten und Kenner der einzelnen Gebiete fügten das pianistisch Notwendige hinzu. Dabei wurde alles, was vom Komponisten selber stammt, in großer Schrift gedruckt, für die späteren Zutaten wurde ein kleiner Schriftgrad angewendet. Ebenso sind die dynamischen und Phrasierungsbezeichnungen des Bearbeiters von denen des Originaltextes unterschieden, so daß die Bände Urtext- und praktische Ausgabe in sich vereinigen.

Ein ausführlicher Sonderprospekt steht auf Verlangen kostenlos zur Verfügung
Zu beziehen durch jede Musikalien- und Buchhandlung.

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Kaminskis „Dorische Musik", dazu die Wiederaufführung von Pfitzners „Von deutscher Seele".

In den städtischen Sinfoniekonzerten Saarbrücken erklingen erstmalig Hindemiths „Matthis-Sinfonie" und eine Ouvertüre von Wilhelm Maler (Köln).

Die Konzerte des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart enthalten als Erstaufführungen: Paul Graeners Sinfonia brevis, Max Trapps Sinfonische Suite, Ebbe Hameriks Variationen über ein altdänisches Motiv und Siegmund von Hauseggers Aufklänge „Variationen über ein Kinderlied".

Im kommenden Winter wird bei einem Zyklus von Volkssinfoniekonzerten in Wiesbaden, die unter Leitung von Dr. Helmuth Thierfelder stehen, eine beachtenswerte Neuerung eingeführt werden. Um dem Verständnis der Hörer für die zum Vortrag gelangenden Musikwerke den Weg zu ebnen, wird ein Sprecher einmal während des Konzertes eine kurze Erklärung der Werke abgeben. Diese Erklärung soll durchaus lebendig und volkstümlich gehalten sein und totes Fachwissen vermeiden.

Das Leipziger Gewandhaus kann in diesem Winter die 50-Jahrfeier seines jetzigen Konzertgebäudes begehen. Gewandhauskapellmeister Prof. Hermann Abendroth wird in der neuen Konzertsaison nachfolgende Werke zur Erstaufführung bringen: Rokokovariationen von Haas, Orchesterkonzert von W. Maler, Thema und Variationen von W. Lampe, Gesang zur Sonne von Grabner, Hymnen für Orchester von Höller, Variationen über eine schottische Volksweise von Raphael, Klavierkonzert von Wedig (Wilhelm Backhaus), Sinfonisches Vorspiel von Ambrosius, Romanische Feste von Respighi und Mozart-Variationen von Jarnach. Im März werden die Berliner Philharmoniker unter Furtwängler ein Konzert im Gewandhaus geben.

GMD Heinz Dressel, der musikalische Leiter der Städtischen Bühnen und des Städtischen Orchesters in Lübeck und Direktor des Lübecker Staatskonservatoriums und der Hochschule für Musik, wurde vom Berliner Philharmonischen Orchester eingeladen, im Laufe des bevorstehenden Winters ein Konzert zu dirigieren. Ebenso wurde er von der Berliner Sendeleitung zu einem Gastspiel als Dirigent des dortigen Funkorchesters aufgefordert.

Wilhelm Furtwängler bringt Kaminskis „Dorische Musik" in Berlin zur Aufführung.

Das Elly Ney-Trio (Elly Ney, Prof. Florizel von Reuter, Ludwig Hoelscher) wurde auch für diese Saison für zahlreiche Konzertreisen im In- und Ausland verpflichtet. Das Trio spielte allein im Oktober in 20 Städten.

Der Dresdener Tonkünstlerverein hat für seine Winterkonzerte mehrere Werke zur Uraufführung angenommen. Es handelt sich um ein Streichsextett von Kurt Beythien, ein Septett für Harfe und Bläser von Rudolf Dost und eine Cellosonate von Curt Roth. Als Solisten wurden neben bekannten Künstlern auch mehrere junge, noch unbekannte Musiker verpflichtet, denen Gelegenheit geboten wird, ihr Talent vor der Öffentlichkeit unter Beweis zu stellen.

Die bekannte Berliner Geigerin Marion Hoffmann bringt in einem Konzert des Musikverein Regensburg zu Anfang des kommenden Jahres Richard Gablers „Sonate für Violine und Klavier" zur Ur-Aufführung.

Neue Werke Hermann Ambrosius' kamen in den letzten Wochen verschiedenenorts zur Uraufführung: so die gem. Chöre „Das große Schweigen" und „Menschenwandern" aus dem Zyklus „Menschenwandern" am 19. Okt. durch die Neue Leipziger Singakademie unter Otto Didam, die „Sinfonische Kammermusik für 11 Soloinstrumente" am 23. Oktober durch die Kammermusikvereinigung des Leipziger Sinfonieorchesters.

Bei einem Festkonzert anläßlich des 10jährigen Bestehens der Wiener „Ravag" kam unter Leitung von Prof. Oswald Kabasta die viersätzige Orchestersuite op. 20 von Egon Kornauth zur erfolgreichen Erstaufführung.

Die Aschaffenburger städtische Musikkultur (gen. Astmuk) vermittelt auch in diesem Winter wertvolle Musik durch beste Kräfte. In dem vorliegenden Programm fällt die Uraufführung der Grünwald-Symphonie f. gr. Orchester und Chor von Hermann Kundigraber auf, die Ende November durch das Pfalzorchester unter Leitung des Komponisten zur Ausführung kommt.

Die Vogtländische Konzertdirektion in Plauen kündigt 6 Abonnementskonzerte an: der Kammersängerin Marta Fuchs mit Carl Maria Pembaur am Flügel, des Elly Ney-Trios, Frederic Lamonds, Willi Domgraf-Faßbaenders, Caspar Cassados mit Frau von Mendelssohn-Gordigiani am Flügel und Ludwig Wüllners. Das neuerrichtete städtische Kulturamt bemüht sich noch um die Aufstellung von 4 eigenen Symphoniekonzerten, der Tonkünstlerverein wird Kammermusik pflegen.

Kurt von Wolfurts Klavierkonzert op. 25 kam unter GMD Otto Volkmann in der Städtischen Tonhalle zu Duisburg zur erfolgreichen Ur-Aufführung.

Das wertvolle Programm der Städtischen Kultur-Veranstaltungen Mülheim/R. 1934/35 umfaßt 6 Hauptkonzerte, 4 Kammermusikabende, 15 Theatergastspiele und 24 Vorträge. Darunter interessieren besonders die Ur-Aufführung von Ludwig Webers Chorwerk „Den

Neues Weihnachtsspiel für Kinder:

Kreisspiel von der Geburt Christi

von Kindern zu singen und darzustellen von

Kaspar Roeseling

Partitur (zugleich Klavierauszug) Ed. Nr. 3284 M. 4.—
Chorstimme M. —.30 / Instrumentalstim. (6) je M. —.60

Dieses neue Weihnachtsspiel hat, wo es bisher aus dem Manuskript aufgeführt wurde, das helle Entzücken der Kleinen und Großen hervorgerufen. Es ist ganz aus dem kindlichen Vorstellungsvermögen heraus erfunden: sowohl der Text wie auch die Musik können von Kindern leicht aufgefaßt und wiedergegeben werden. Das Spiel ist schon ***mit bescheidensten Mitteln ausführbar.*** *Die kleinste Instrumentalbesetzung besteht aus 4 Geigen (oder anderen Melodieinstrumenten), zu denen nach Belieben Zupf-, Blas- und Schlaginstrumente treten können.* (Spieldauer: ca. 40 Minuten).

Ausführlicher Prospekt kostenlos!

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

Busoni F. B.

Kompositionen für Klavier zweihändig

		RM
ER 650	**Una festa al villaggio.** Sechs Charakterstücke. Op. 9.	3.75
ER 651	**Drei Stücke** im alten Stil Op. 10. I. Minuetto. II. Sonatina. III. Gigue.	1.50
ER 652	**Alte Tänze.** I. Minuetto. II. Gavotta. III. Giga. IV Bourrée. Op. 11.	2.—
ER 653	**Minuetto** Op. 14. — **Gavotta** Op. 25.	1.50
ER 654	**Präludien u. Fugen.** Op. 21 u. 36.	2.50
ER 655	**Trauermarsch** aus **Götterdämmerung** von Richard Wagner. Transkription	1.50
	Vierundzwanzig Prälud. Op. 37	
ER 694	I. Band	2.—
ER 695	II. Band	2.—

Edition-Ricordi, Leipzig-05

COLLECTION LITOLFF

Klaviermeister der Gegenwart

WALTER NIEMANN

Scarlattiana
Drei kleine Sonaten in der Art des Domenico Scarlatti

Venezianische Gärten
Dramolet in 2 Bildern nach Schillers „Geisterseher"

Drei leichte Sonatinen

Meßplatz
12 leichte Kinderstücke

FRITZ VON BOSE

3 Präludien
Pastorale-Gavotte
Sonatine a-moll

PAUL GRAENER

Drei Klavierstücke
Heidelandschaft, Choral im Grünen, Wolken und Wind

KURT VON WOLFURT

Klavierkonzert
(in 3 Sätzen) für Klavier und kleines Orchester

R. M. BREITHAUPT

Kadenzen zu dem Klavierkonzert c-moll und d-moll
W. A. Mozart

Klaviermusik aus alter Zeit

Die unübertroffene umfassende Sammlung
von Louis Köhler

Band I: Deutsche Schule
Originalwerke von Wilh. Friedemann, Ph. Eman. Bach, Johann Christoph Fr. Bach, Joh. Christian Bach, Joh. Ernst Bach, Graun, Krebs, Nichelmann, Wagenseil, Frohberger, Haeßler, Kuhnau, Muffat, Benda, Eberlin, Mattheson, Murschhauser, Hasse, Kirnberger, Marpurg, Rolle.

Band II: Ital., engl., franz. Schule
Originalwerke von Cherubini, Durante, Frescobaldi, Galuppi, Martini, Grazioli, Lully, Matielli, Paradisi, Rossi, Porpora, Sacchini, Sarti, Alessandro Scarlatti, Turini, Zipoli.
Preis pro Bd. 6 M, jeder Bd. auch in 6 Einzelheften zu je 1.50 M·

Henry Litolff's Verlag / Braunschweig

Toten" und „Dem Geiste", sowie die Aufführung von Hans Pfitzners „Das dunkle Reich", Karl Höllers „Hymne für Orchester", Hans Wedigs „Deutscher Psalm" f. gem. Chor, Ludwig Webers „Christgeburt" und R. Strauß' Burleske „Don Juan", die ein beachtliches Verständnis für die lebende Komponistengeneration erweisen. Daneben finden sich klassische Werke von Bach (Johannespassion), Beethoven, Mozart, Bruckner, Einen Abend übernimmt das Münchner Kammertrio für alte Musik.

Anläßlich der Neugründung der Hans Pfitzner-Gesellschaft kamen eine Reihe von Werken des Meisters zum Vortrag. Dr. Otto zur Nedden sprach über das Thema „Hans Pfitzners deutsche Sendung".

Die Staatliche Hochschule für Musik in Weimar bedeutet einen wesentlichen Faktor im dortigen Musikleben, veranstaltet sie doch im kommenden Wintersemester unter ihrem neuen Leiter Prof. Felix Oberborbeck 16 Hochschulkonzerte, 25 Vorträge und — was als besonders verdienstvoll zu werten ist — allmonatliche Bach-Kantaten in der Stadtkirche. Die Konzerte, die alte und neue Kammer-, Chor- und Orchestermusik umfassen, bringen u. a. Klaviermusik von Walter Niemann, Klavier- und Kammermusik von Richard Wetz. Eine Reihe der Vorträge (so über „Das Volkslied unserer Zeit", „Musik des Mittelalters", „Der fröhliche Bach" u. a.) übernimmt Prof. Felix Oberborbeck selbst, weiter werden sprechen: Prof. Rich. Wetz über „Einführung in Beethovens Eroica", Prof. Robert Reitz über „Einführung in Bau und Spiel der Streichinstrumente", Kammermusiker Leo Bechler über „Der Orchestermusiker im deutschen Musikleben", Prof. D. Hans Joachim Moser über „Joh. Seb. Bach und unsre Zeit". — 6 weitere Chor- und Orchesterkonzerte des deutschen Nationaltheaters (u. a. mit Richard Trunks „Lieder der neuen Front", Otto Siegls „Festlicher Hymnus" und Richard Wetz' „Violinkonzert h-moll") unter Leitung von Prof. Felix Oberborbeck und vier Meisterkonzerte, veranstaltet von der Gesellschaft der Musikfreunde, beleben den Winter der kunstfreundlichen Stadt.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Coburg hat im Rahmen ihrer dieswinterlichen Veranstaltungen u. a. die Aufführung von Hans Pfitzners „Von deutscher Seele" und einen Vortrag von Prof. Dr. Fritz Stein über „Max Reger der Mensch" vorgesehen. — Die Konzertgemeinschaft Coburg bringt u. a. ein Konzert des Holle'schen Madrigalchors Stuttgart, des Dresdner Streichquartetts mit Margaret Zilcher-Kiesekamp (Gesang) und Prof. Hermann Zilcher (Klavier) als Solisten und einen Klavierabend Prof. Ernst Riemann-München mit Rosa Baumann (Gesang).

Die bei der Nürnberger Sängerwoche mit größtem Erfolg uraufgeführte Kantate „Vom Menschen" (Männerchor mit Begleitung von Trompeten, Hörnern, Posaunen und Pauken) von Kurt Lißmann wird durch den Männerchor des ABV. Säckingen unter Kurt Layher zur Aufführung gelangen. Ferner werden im gleichen Konzert zwei (ebenfalls in Nürnberg uraufgeführte) Kompositionen Willy Sendts herauskommen, und zwar der 4stimmige Männerchor „Media vita" und die Variationen über „Schnitter Tod" (Männerchor und Sopransolo).

Der Münchener Cellist Folkmar Längin wird demnächst Haydns Cello-Konzert im Ansbacher Markgrafenschloß zur Aufführung bringen.

Miklos Rozsas neues Orchesterwerk „Thema, Variationen und Finale" wurde bei seiner Uraufführung in Duisburg unter MD Volkmann mit großem Beifall aufgenommen.

J. S. Bachs „Kunst der Fuge" in der Instrumentation von Wolfgang Graeser wird im kommenden Jubiläumsjahr in Amsterdam, Bonn, Eisenach, London und Stuttgart zur Aufführung kommen.

Kurt von Wolfurt beendete soeben drei a-cappella-Chöre („Scholle", „Landsknechtslied", „Trinklied"), die in einem Konzert der „Berliner Solistenvereinigung" unter Walter Favre im November in Berlin ihre Uraufführung erleben werden.

Franz Philipps „Deutsche Volkshymne zum Lob der Arbeit" wurde im Rahmen einer Weihestunde am Vorabend des Erntedankfestes in Karlsruhe ur-aufgeführt und machte bei der zahlreichen Zuhörerschaft einen starken Eindruck.

KM Werner Göhre brachte mit dem Kurorchester zu Bad-Salzuflen Händels „Konzerto grosso Nr. 5 D-dur", Haydns „Viertes Konzert in F-dur" und dessen „Sinfonie Nr. 104 D-dur", sowie Joh. Chr. Bachs „Sinfonia" zur Aufführung. Im gleichen Konzert wurde auch sein eigenes „Cembalo-Konzert B-dur" gespielt, das wärmste Aufnahme fand.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Eduard Künneke übernahm die Vertonung von „Minna von Barnhelm" nach Lessing, in der Bearbeitung als komische Oper von Bruno Hardt-Warden und Fritz Kosell. Das Werk wird zu Weihnachten seine Uraufführung erleben. — Wie bereits gemeldet, hat auch Alfred Jerger den gleichen Stoff vertont.

Der bekannte Grazer Komponist Roderich von Mojsisovicz arbeitet an einer Oper „Norden in Not", deren Libretto Dr. Fritz Stege verfaßt hat.

Albert Roussel ist mit der Komposition seiner Vierten Sinfonie und seines Violinkonzertes beschäftigt.

Neu!
Für das Klavier

Jung-Deutschlands Lieder

In leichtem Klaviersatz mit Text,
herausgegeben von
Hans Fischer u. Willy Herrmann

Mk. 1.80

56 Lieder der deutschen Jugend — wie sie in der Schule gelernt, bei der HJ. und dem DJ. gesungen werden, alte, unvergängliche Weisen von dem Heldentum unseres Volkes, neue, aufrüttelnde Gesänge der nationalsozialistischen Erhebung, werden hier in einer Klavierausgabe vorgelegt, die es jedem deutschen Jungen, jedem deutschen Mädel möglich macht, die Lieder auch daheim am Klavier zu spielen. Die Sätze sind schlicht gehalten, wollen aber doch dem musikalischen Gehalt der einzelnen Lieder gerecht werden. Dabei sind sie leicht spielbar.

Unverbindliche Ansichtssendung

Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H.
Musikpädagog. Verlag / Berlin-Lichterfelde

SOEBEN ERSCHIENEN

Johann A. Sixt
(1757–1797)

Drei Trios
für
Violine, Violoncell u. Klavier

Herausgegeben von

ERICH FISCHER

Nr. 1 D-dur RM 2.50. Nr. 2 G-dur RM 3.—
Nr. 3 Es dur RM 2.50

Die Trios stellen beste, leicht ausführbare Hausmusik dar. — Nach dem großen Erfolg der LIEDER des erst kürzlich wieder entdeckten Zeitgenossen Beethovens haben die Trios nicht nur historisches, sondern sehr aktuelles Interesse für die wiedererwachende Hausmusik.

Zu beziehen durch Ihre Musikalienhandlung oder

ED. BOTE & G. BOCK / BERLIN W. 8

SOEBEN ERSCHIENEN

---

2 Klaviere 4 händig

J. S. BACH

Orgel-Konzert Nr. 1
(1. Satz) . . . . . . Rm. 2.—
Trio c-moll . . . . . Rm. 1.50

übertragen von

Becket Williams

Auch zur Ansicht durch jede Musikalienhandlung zu beziehen

BOSWORTH & CO., LEIPZIG

Soeben erschienen:

ARMIN KNAB

Klavier-Choräle

Ed. Schott Nr. 2346 . . . . M. 3.—

Inhalt: Wach auf mein Herz, die Nacht ist hin / Nun ruhen alle Wälder / Nun danket alle Gott / Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren / Komm heil'ger Geist / Wie schön leucht' uns der Morgenstern / O Haupt voll Blut und Wunden / O Tod wo ist dein Stachel nun.

Diese 8 für Klavier geschriebenen Choralbearbeitungen — in Wirklichkeit Originalkompositionen Armin Knabs über die schönsten und bekanntesten Choralmelodien — sind sowohl für den Konzertsaal wie aufgrund ihrer geringen technischen Schwierigkeit auch für Hausmusik gedacht. Der Komponist hat dieses Werk aus einem besonderen, tiefen Erlebnis der Bachschen Kunst heraus geschaffen; es spiegelt den gleichen Geist deutscher Frömmigkeit und deutschen Gemüts.

B. Schott's Söhne / Mainz

Alexander Tſcherepin hat die nur als Skizze vorhandene Kompoſition des erſten Aktes einer Oper „Die Heirat“ von Muſſorgſky nach einem Text von Gogol inſtrumentiert und die Kompoſition des ganzen Werkes vollendet. Die Erſtaufführung wird noch in dieſem Jahre ſtattfinden.

Harald Böhmelt ſchreibt die Muſik zu der Komödie „Deutſche Kleinſtädter“.

In Anlehnung an das bekannte Buch von Otto Erhart-Dachau „Das ſterbende Moor“ ſchuf Dr. Edwin Huber die Textdichtung zu einem abendfüllenden Chorwerk mit Orcheſter unter gleichem Titel, deſſen Vertonungen Theodor Huber-Andernach begonnen hat.

MUSIK IM VOLKE

Der Gauvorſtand des Oberſchleſiſchen Mandolinen- und Gitarreſpielerbundes veranſtaltet das 6. Gaufeſt am 17. und 18. November in Hindenburg. Das Hauptkonzert bringt Orcheſtervorträge von 200 Zupfinſtrumenten.

Drei Veteranen hat die Zithermuſik aufzuweiſen: den am 30. Oktober achtzigjährigen Komponiſten Joſef Hauſer, den 75jährigen Zithervirtuoſen Bernhard Seifert, und den 75jährigen Franz Degen (Zürich), Verfaſſer eines Lehrbuches für Zitherſpiel.

† Henry Wormsbacher, Präſident der „United Zither Players of Amerika“.

Die Zithervirtuoſen Georg und Margarete Henkſchel, Dresden, wurden von der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude“ für mehrere Winterveranſtaltungen vorgemerkt.

Auf dem ſtädtiſchen Friedhofe in Mödling bei Wien wurde für den Zitherkomponiſten Joſef Hauſtein, der in einem Ehrengrab beſtattet iſt, ein Grabdenkmal enthüllt. Die Mittel für dieſes Denkmal waren vom Öſterreichiſchen Zitherbund, vom Verband der ſchweizeriſchen Zithervereine, vom Bund deutſcher Zithermuſikvereine und von der United Zither Players Aſſociation of America aufgebracht worden.

Die Städt. Muſikhochſchule Mannheim plant eine Erweiterung ihrer volksmuſikaliſchen Abteilung zu einer Schule für Volksmuſik.

In Oels bei Breslau arbeitet ſeit einem Jahre eine Arbeitsdienſt-Kapelle unter der Leitung von Hugo Tholl nach ganz anderen Grundſätzen, wie die uniformierten Kapellen im allgemeinen. Die jungen Muſiker werden zwar nur als Arbeitsmänner beſoldet, erhalten aber vollkommen koſtenfreien Unterricht durch die Stimmführer der Schleſiſchen Philharmonie. Es ſoll auf die Weiſe Nachwuchs für die großen Kulturorcheſter herangebildet werden. Im vorigen Jahre hat die Kapelle bereits 4 Symphoniekonzerte veranſtaltet. In der diesjährigen Spielzeit werden wieder 4 große Symphoniekonzerte für die NS Kulturgemeinde gegeben, mit den Hauptwerken: Schubert, VII. und Schumann II. Symphonie, Reuß, „Das Meer“, Violinkonzert von Beethoven, Klavierkonzerte von Tſchaikowſki und e-moll von Chopin und ein großes Chorwerk. Außerdem 6 volkstümliche Symphoniekonzerte mit dem Motto: Joſeph Haydn und Johann Strauß.

VERSCHIEDENES

Das Tanz- und Gymnaſtik-Archiv (Anſchrift: G. Fiſcher-Glamt, Berlin-Grunewald, Gillſtr. 10) ſammelt alles für die ſpätere Begründung einer neueren Geſchichte des Tanzes notwendige Material. Alle Gymnaſtiker und Tänzer werden daher gebeten, alle wiſſenswerten Daten einzuſenden. Da das Archiv weniger der Gegenwart als der Zukunft dienen ſoll, wird zunächſt nur in beſonderen Fällen Einblick gewährt.

Der Burgenländiſche Heimat- und Kulturſchutzverein iſt an die Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien herangetreten mit der Bitte, ihm den Schädel Joſeph Haydns zur Verfügung zu ſtellen, um ihn in dem vom Hauſe Eſterhazy neuerrichteten Mauſoleum in Eiſenſtadt beiſetzen zu laſſen. Bisher waren nur die Gebeine Haydns in der Pfarrkirche zu Eiſenſtadt beigeſetzt.

Dem bekannten Muſikforſcher Erich Fiſcher, Verfaſſer der Muſikaliſchen Hauskomödien, iſt ein wertvoller Fund gelungen. Bei Arbeiten in Donaueſchingen entdeckte er von einem Zeitgenoſſen Beethovens, Johann A. Sixt, eine Reihe köſtlicher Lieder ſowie Kammermuſikwerke.

Das Münchener Theatermuſeum wird ſein 25jähriges Beſtehen im nächſten Jahre mit einer Jubiläumsausſtellung begehen, die vorausſichtlich im Juni eröffnet wird.

Der Deutſche Muſikalien-Verleger-Verein (Fachverband E der Reichsmuſikkammer) hat in einer außerordentlichen Hauptverſammlung, die am 25. Sept. 1934 in Leipzig ſtattgefunden hat, beſchloſſen, erneut um Einführung der 50-jährigen Schutzfriſt zu erſuchen. Für den Fall, daß das in Vorbereitung befindliche neue Urheberrechtsgeſetz nicht mehr in dieſem Jahre in Kraft geſetzt werden kann, wird die Schutzfriſtverlängerung auf 50 Jahre durch Sondergeſetz gefordert. Damit ſteht der deutſche Muſikverlag in dieſer Frage in Einheitsfront mit den deutſchen Komponiſten und Autoren.

FUNKNACHRICHTEN

Walter Niemann (Leipzig) ſpielte aus ſeiner Klaviermuſik mit großem Erfolge in den Reichsſendern Köln, München, Leipzig ſeine neuen „Kocheler Ländler“ op. 135 und ſeine ältere Heſſe-Suite op. 71, im Deutſchlandſender ſeinen „Bali“-Zyklus op. 116 (anläßlich der Sendung „Bali, das Paradies“) und im Reichsſender Frankfurt a. M.

Tagliapietra

Anthologie antiker u. moderner

Musik für Klavier

Neueste große vollständige Sammlung zum Studium der Geschichte der Musik für Klavier

Deutscher Text

Die Sammlung enthält die wichtigsten Musiker mit den ausdrucksvollsten Kompositionen ihrer Kunst und ihrer Zeit, angeordnet in genauer chronologischer Reihenfolge, welche eine vollständige Übersicht und ein gründliches Studium der fortschreitenden Entwicklung der Musik für Pianoforte seit ihrem Entstehen bis in unsere Tage ermöglicht.

Jeder Band enthält von jedem Autor interessante biographische und bibliographische Mitteilungen, ein thematisches Verzeichnis und zahlreiche erklärende Notizen historischer und künstlerischer Art, sowie solche über die Interpretation des Stückes hinsichtlich der verschiedenen Lösungen der Schwierigkeiten mancher Passagen. Die Angaben für das Pedal sind in modernem Notensystem geschrieben, und die Musik ist versehen mit einem vernunftgemäßen Fingersatz, Entwicklung der Koloraturen usw. und mit jenen zahlreichen Bezeichnungen für eine sorgfältige Wiedergabe (folgend Schritt für Schritt dem Gedanken des Musikers) welche ein Hauptmerkmal unserer Ausgaben sind.

157 Komponisten + 519 Kompositionen
18 Bände + 2860 Seiten

Ausführliches Inhaltsverzeichnis bitten wir gratis zu verlangen

G. RICORDI & CO., LEIPZIG O5

Das Wesen des Musikalischen Kunstwerks

von Dr. Oswald Jonas

Eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers mit zahlreichen Notenbeispielen.

Das bedeutungsvolle Werk Heinrich Schenkers hat im Laufe der letzten Jahre immer weitere Kreise der führenden Musikwelt erfaßt. Immer weiter dringt die Überzeugung, daß hier erstmalig die Unveränderlichkeit der musikalischen Grundgesetze aufgezeigt wird. So ist seine Lehre, aufbauend auf die großen Meisterwerke der deutschen Vergangenheit, die in Schenkers Darstellung ihre tiefste Bedeutung finden, eine Einführung für alle jene geworden, die ernsthaft in das Wesen des Musikkunstwerkes eindringen wollen. Einen ersten Zugang in diese neue Welt eröffnet das vorliegende systematische Lehrbuch.

Wilhelm Furtwängler über den Verfasser:

Ich halte den Verfasser für einen der hervorragendsten Köpfe auf seinem Gebiet.

Preis des Leinenbandes RM 5.—. Kartoniert RM 3.50

SATURN-VERLAG WIEN I

Als Weihnachtsgeschenk:

Ein

Weihnachtsalbum

Worte für Musik von

Heinrich Pestalozzi

Preis Mk. 2.25

Schweizerische Musikpädagogische Blätter:

Endlich einmal ein Weihnachtsalbum, das vielseitigen Gesangstoff enthält für Weihnachtsfeiern in der Familie, in der Kirche und für Weihnachtskonzerte, zum Teil einzeln, zum Teil im Chore zu singen, Einfaches für Kinder, und Anspruchsvolles für Erwachsene und musikalisch Reifere. Dazu noch zwei Instrumentalstücke: ein „Weihnachtsglockenspiel" auf die Stimmung „Stille Nacht, heilige Nacht" und ein Dreikönigsmarsch. Die sinnvollen Texte gemahnen vielfach an die Not der Zeit! Eine willkommene Bereicherung der Festliteratur! E. A. H.

Verlag Hug & Co., Leipzig-Zürich

ANTON BRUCKNER

Sämtliche Werke in 22 Bänden

Kritische Gesamtausgabe im Auftrag der Generaldirektion der Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, herausgegeben von

ROBERT HAAS

unter Mitwirkung von ALFRED OREL

Bisher sind erschienen:

I. Symphonie C-moll (Linzer-Fassung)
IX. Symphonie D-moll mit Revisionsbericht und Entwürfe und Skizzen zum 4. Satz
Missa solemnis in B-moll
Vier Orchesterstücke
Motette für gemischten Chor a cappella (Christus factus est)

In Vorbereitung:

VI. Symphonie A-dur / 3 Märsche für Blasmusik

Ausführliche Prospekte stehen zur Verfügung

Musikwissenschaftlicher Verlag · Wien · Leipzig
Auslieferungsstelle Leipzig, Dresdner Straße 11-13
(im Hause der Herstellungsfirma Oscar Brandstetter)

sein „Magisches Buch" (sechs Phantasmagorien op. 92).

Im Reichssender Berlin wurde „Festliches Vorspiel" von Hermann Unger und das „Konzert für Violine und Orchester", sowie die „Humoreske" von Max Anton unter Leitung von Otto Frickhoeffer aufgeführt.

Anläßlich des Bach-Händel-Jahres 1935 sind, wie bei der Münchener Tagung der Deutschen Rundfunkintendanten angekündigt, folgende Reichssendungen vorgesehen: 5 Reichssendungen mit Werken von Joh. Seb. Bach: 1. Musikalisches Opfer. 2. h-moll-Messe. 3. Matthäus-Passion. 4. Kunst der Fuge. 5. 14tägige Bach-Kantaten (Fortführung). 5 Reichssendungen mit Werken von Friedrich Händel: 1. Cäcilien-Ode. 2. Oper „Alcina". 3. Funeral Anthem (Trauerhymne). 4. Dettinger Te Deum. 5. Messias. Außerdem werden die einzelnen Reichssender je eine Bach- oder Händel-Sendung einfügen, beginnend mit der 3. Februarwoche 1935, bis Ende Juli. Folgende Meisterkonzerte sind vorgesehen: 21. Oktober, Königsberg: Wilhelm Kempff: Beethoven: Klavierkonzert c-moll; 28. Oktober, Frankfurt: Marcel Wittrisch: Orchesterlieder: Mozart, Hugo Wolf, Liszt, Richard Strauß; 4. November, Stuttgart: Paul Grümmer: Haydn: Cellokonzert; 11. November, Deutschlandsender: G. Kulenkampff: Brahms: Violinkonzert; 18. November, München: Max Strub, Adolf Steiner: Brahms: Doppelkonzert; 25. November, Köln: Gerhard Hüsch: Orchesterlieder: Pfitzner, Vollerthun, Richard Strauß; 2. Dezember, Hamburg: Josef Pembaur: Beethoven: Klavierkonzert, G-dur; 9. Dezember, Köln: Elly Ney: Beethoven: Klavierkonzert, Es-dur; 16. Dezember, Berlin: G. Havemann: Beethoven: Violinkonzert; 6. Januar, Breslau: Edwin Fischer: Mozart: Krönungskonzert; 13. Januar, Leipzig: G. Ramin: Händel: Orgelkonzert, B-dur; 20. Januar, München: W. Gieseking: Schumann: Klavierkonzert, a-moll; 27. Januar, Hamburg S. Onégin: „Ariadne auf Naxos", von Haydn; „Hymnus der Liebe", von Reger; 3. Februar, Leipzig: Li Stadelmann: Bach: Cembalokonzert, d-moll; 10. Februar, Berlin: W. Backhaus: Brahms: Klavierkonzert, B-dur.

Der Kurzwellensender Berlin brachte als Neuheit eine Sinfonie des japanischen Komponisten Saburo Muroi.

Der Reichssender Berlin bot Ewald Straessers „Sechste Sinfonie" und Paul Juons „Symphonische Musik für kleines Orchester und Klavier".

Rosalind von Schirach wurde als erste deutsche Sängerin an den polnischen Rundfunk verpflichtet.

In der Berliner Funkstunde brachte Otto Frickhoeffer den ersten Satz der Goethe-Sinfonie von Josef Reiter zur Aufführung.

Der in die Reichsrundfunkgesellschaft berufene Kapellmeister Ludwig K. Mayer dirigierte im Deutschlandsender Mozarts b-moll-Konzert (Solistin Elly Ney) und eine Sinfonie von Goetz. Im Hamburger Sender brachte er Graeners Variationen zur Aufführung.

Der Reichssender Königsberg führte Verdis „Macbeth" in einer Funkeinrichtung von Dr. Herbert Gerigk auf, die unter Weglassung aller episodischen Partien lediglich die Gestalten Macbeths und der Lady in den Mittelpunkt stellte. Die funkische Wirkung wurde dadurch erheblich gesteigert. Da in den Hauptrollen Sigrid Onégin (Lady) und Rudolf Watzke (Macbeth) sangen, kam unter der mitreißenden Leitung von Erich Seidler eine ungewöhnlich eindrucksvolle Aufführung zustande.

Die Uraufführung des „Sinfonischen Epilog" von Hermann Ambrosius fand am 24. 10. im Reichssender Leipzig unter Leitung von Hans Weisbach statt.

Sigfrid Walther Müllers neuestes Werk „Sieben deutsche Tänze" für Orchester, uraufgeführt vom Reichssender Leipzig, wird in Kürze auch vom Reichssender Hamburg gesendet.

Dore Giesenregen spielte am 9. Oktober im Reichssender Hamburg ein neues Harfenkonzert von Dittersdorf-Pillney.

Wolfgang Fortner dirigierte im Reichssender Berlin eine Sendung mit eigenen Werken. Es kam zur Aufführung das Konzert für Streichorchester und eine Suite für Orchester nach Musik des Jean Pieter Sweelinck.

Das Reitz-Quartett Weimar brachte im September im Deutschlandsender das Streichquartett op. 18 f-moll von Werner Trenkner zur Uraufführung.

Bernd Zehs „Feldlagerlieder aus dem 30jährigen Krieg" (nach Dichtung von Börries v. Münchhausen) für Männerchor, Baßsolo, Pikkoloflöte, Oboe, Klarinette, 2 Hörner, kleine und große Trommel, Klavier und Orgel gelangen am 4. November 1934 in der Stunde des Chorgesangs im Reichssender Frankfurt a. M. zur Aufführung.

Im Wiener Rundfunk wurden vier bisher unbekannte Orchesterstücke von Anton Bruckner zur Uraufführung gebracht: ein Marsch und drei einzelne, nicht näher betitelte Sätze; sie gehören, wie Prof. Alfred Orel feststellte, zu den Frühwerken des Meisters und dürften vor 1862 entstanden sein, als Bruckner noch in Linz Unterricht nahm. Die Manuskripte stammen aus Kopistenhand, waren längere Zeit im Besitze des Brucknerschülers Cyrill Hynais und befinden sich nunmehr in der Musiksammlung der Stadt Wien.

Zum 85. Todestag Frederic Chopins veranstaltete der Deutschlandsender am 17. Oktober ein Konzert mit den Berliner Philharmonikern und Konrad Hansen als Klaviersolisten. In Verbindung mit den Darbietungen von Werken Cho-

Zu Weihnachten

Sing- und Spielmusik

Walter Rein

Dreikönigsmusik zum Spielen und Singen in der Weihnachtszeit. Part. n. RM. 3.—, Instr.-St. kplt. n. RM. 3.—, Dupl.-St. je n. RM. —.60, Chorstimmen für Schulchor und gemischten Chor je n. RM. —.30, Singblatt für das Publikum n. RM. —.05.
Das Werk ist vorwiegend instrumental angelegt (Streicher mit Saxophon oder Klarinette oder Solo-Violine). Die vokalen Teile (gem. Chor oder Frauen- bezw. Kinderchor), die auch fortfallen können, haben den Zweck, Musizierende und Hörer mit Weise und Inhalt des sich durch das ganze Werk ziehenden „Sterndreher-Liedes" bekannt zu machen. Die Dreikönigsmusik, ein Originalwerk Walter Reins, ist ein wirklich originelles u. musikantisches Stück, eine Komposition v. wundersamem, weihnachtlichem Klang.

Franz Tunder (1614-1667)

„Ein kleines Kindelein" Aria für eine Singstimme (Sopran) mit Orgel, Violine I, II, Bratsche I, II, Violoncell und Kontrabaß, bearbeitet von Max Seiffert. Partitur (zugl. Orgelst.) RM 1.—, Instrumentalst. n. RM 1.—, Singst. n. RM —.15.
Diese Arie findet von Jahr zu Jahr einen größeren Kreis von Liebhabern. Der Gesang ist so schlicht und weihnachtsfroh, daß vor allem die Schulkinder ihn in ihr Herz geschlossen haben. Zur Aufführung genügen evtl. auch weniger Instrumente, da die Orgel schon für die nötige Klangfülle sorgt.

Gemischte Chöre ohne Begleitung

Joh. Ludw. Bach (1677-1741)

„Uns ist ein Kind geboren" Für 8 stg. Doppelchor und Soloquartett bearbeitet von Rud. Moser.
Part. n. RM 3.75, Solost. je n. RM —.25, Chorst. je n. RM —.40
Der bedeutendste Vertreter des Meininger Zweiges der Bache erweist sich in diesem reizenden Werke als ein genialer Musiker. Das Original sieht zwei vierstimmige Chöre vor, die von jedem gut geschulten Chore zu bewältigen sind.

Kurt Schubert

Drei geistliche Lieder für gem. Chor. — Singp. je n. RM —.15
Nr. 1 Laßt uns das Kindlein wiegen
Nr. 2 Uns ist geborn ein Kindelein
Nr. 3 O Jesu Christ, wir warten dein
Die Weihnachtslieder des Berliner Meisters verdienen die Aufmerksamkeit aller der Kreise, denen an guten, zeitgenössischen Kompositionen gelegen ist. Das Weihnachtserlebnis Schuberts ist so volksverbunden, daß in allen Schichten diese leichten Lieder gern gesungen und gehört werden.

T. L. da Viktoria

„Pastores loquebantur ad invicem". Weihnachtsszene f. 6 stg. gem. Chor. Hrsg. von H. Müller-Paderborn.
Part. n. RM 2.—, 4 Chorst.: S. I/II, A., T. u. B. I/II je n. RM —.20
Geschulte Chöre finden hier eine schöne u. dankbare Aufgabe.

Kistner & Siegel / Leipzig

Abgeschlossen

liegt vor: das

VOLKS-MUSIKLEXIKON

von Professor

HANS JOACH. MOSER

Zirka 1000 Seiten kl. Lex.-Format

Das moderne Kompendium des musikalischen Wissens 1934

Die wichtige Ergänzung aller vorhand. **Nachschlagewerke**

Der unentbehrliche **Berater** und **Auskunfterteiler** für alle Musikereignisse und Literaturerscheinungen von den **ältesten Zeiten** bis zur **jüngsten Gegenwart**

Das **Volks-Lexikon** für jeden, dem „der Riemann" unerschwinglich geworden ist.

Alle 16 Lieferungen sind erschienen und liegen geschlossen **in einem Bande vor.**

Das komplette Werk kostet in Buckram-Leinen gebund. mit echt Goldbeschriftung RM 20.—

In Halbleder (feinstes Ziegenleder) mit Echtgoldpressung RM 25.—

MAX HESSES VERLAG
BERLIN-SCHÖNEBERG

pins ſprach Walter Abendroth über das Thema „Chopin und die deutſche Romantik“.

Der ungariſche Rundfunk brachte kürzlich eine Sonate von Paul Krauſe im Rahmen einer deutſchen Orgelſtunde. Weitere Aufführungen von Orgelwerken Krauſes fanden ſtatt in Mainz, Breslau, Liverpool, auf der Heldenorgel Kufſtein und im Reichsſender Leipzig (g-moll-Sonate).

Reichsſender Breslau brachte am 16. Oktober Zilchers Konzert für 2 Geigen und Klavier, Berlin am 19. Oktober „Suite für 2 Violinen und Orcheſter“ und die däniſchen Sender Kopenhagen-Kalundborg ſeine Orcheſterſuite nach Shakeſpeares „Der Widerſpenſtigen Zähmung“.

Schindlers „Nordiſche Skizzen“ für Streichquartett op. 41, die ſoeben im Reichsſender Königsberg geſpielt worden ſind, wurden von den Reichsſendern Stuttgart und München zur Aufführung angenommen.

Chöre von Armin Knab kamen in den Reichsſendern München und Leipzig zur Aufführung.

Werke Caſimir von Paſzthorys erklangen mehrfach im Rundfunk, ſo ſein Klaviertrio am 24. Aug. im Deutſchlandſender (Klavierpart: der Komponiſt), „Thyl Uilenſpiegel“ am 18. Sept. im Reichsſender Leipzig, „Cornet Rilke“ am 30. Sept. im Radio Wien, Volkslieder (geſungen von Frau Nelia Kabuſch) am 30. Sept. im Reichsſender München. Am 16. Nov. werden ſeine Rilkelieder im Rahmen einer Kompoſitionsſtunde im Reichsſender Breslau erklingen.

Hans Kummers ſymphon. Dichtung „Leukothea“ kam am 11. Okt. im Reichsſender Leipzig zur Aufführung.

Der bekannte Komponiſt Jòn Leifs, der ſoeben von einer dreimonatigen Islandreiſe zurückgekehrt iſt, wurde vom isländiſchen Kultusminiſter mit der Neuorganiſation der muſikaliſchen Abteilung des isländiſchen Rundfunks betraut.

Dr. Wilhelm Buſchkötter konnte kürzlich ſein 10jähriges Jubiläum als erſter Kapellmeiſter des Kölner Rundfunks feiern. Er hat ſich beſonders um die Aufführung von Mozart- und Verdi-Opernzyklen verdient gemacht. Ferner führte er am dortigen Sender den höchſt wertvollen Brauch ein, die Hörerſchaft durch Einführungsworte auf vergeſſene ältere oder unbekannte zeitgenöſſiſche Werke, die zur Aufführung kommen, entſprechend vorzubereiten.

Der Reichsſender Berlin brachte anläßlich des 60. Todestages von Peter Cornelius (26. Okt. 1874) eine Feſtaufführung ſeines „Barbier von Bagdad“.

Ein Abend „Zwei öſterreichiſche Komponiſten“ im Reichsſender Stuttgart brachte neben der Celloſonate von Friedrich Reidinger eine „Solokantate“ für Alt und Orcheſter, ſowie „Vier Stücke aus König Nußknacker“ von Othmar Wetchy. Nach der Wiener Uraufführung hat nun der Kölner Reichsſender die „Sinfoniſche Muſik für Violoncello und Orcheſter“ des gleichen Komponiſten zur reichsdeutſchen Erſtaufführung gebracht.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

GMD Hans Weisbach-Leipzig dirigiert im November Sinfoniekonzerte in Wien und Budapeſt.

Der Dresdener Kreuzchor wurde nach Nordamerika eingeladen. Infolge der hohen Reiſekoſten konnte die Fahrt nicht ſtattfinden.

Der Pianiſt Winfried Wolf hat eine erfolgreiche Konzertreiſe beendet, die über Stettin nach Aarhus, Kopenhagen und Odenſe führte.

Die Singgruppe der Berliner Hochſchulen unter der Leitung von Dr. Theodor Warner hat ſeit dem 1. September in einer ganzen Reihe Kirchen und Konzerthallen von London und Umgegend alte geiſtl. Lieder und Volkslieder zum Vortrag gebracht.

Das Stadttheater Iſtambul beabſichtigt eine Aufführung der „Fledermaus“.

Günther Ramins erſtes Konzert auf amerikaniſchem Boden in der Newyorker Dreifaltigkeitskirche fand begeiſterte Anerkennung.

Walter Gieſeking wurde zu einer Konzertreiſe durch Mexiko verpflichtet.

Die Kantorei des Landeskonſervatoriums Leipzig unter Leitung von Kurt Thomas veranſtaltete eine Singreiſe durch Südſlawien, wo in 20 Muſikabenden alte und neue deutſche Chor- und Orgelwerke zu Gehör gebracht werden.

Das Orgelkonzert von Wolfgang Fortner kam in Rotterdam mit dem Rotterdamſchen Philharmoniſchen Orcheſter zur Aufführung. Die Sweelinckſuite für Orcheſter desſelben Komponiſten wurde in Newyork aufgeführt.

Das bereits in vielen Orten des In- und Auslandes erfolgreich aufgeführte Klavierquartett op. 18 von Egon Kornauth (Wien) fand neulich, mit dem Komponiſten am Flügel, auch in den beiden wichtigſten braſilianiſchen Kulturzentren Rio de Janeiro und Sao Paulo begeiſterte Aufnahme.

Der Luxemburger Sender brachte kürzlich das „Divertimento“ für Kammerorcheſter von Max Trapp zur Erſtaufführung.

Karl Hermann Pillney wurde als Soliſt eines Sinfoniekonzertes nach Teplitz-Schönau (Tſchechoſlowakei) verpflichtet. Zur Aufführung gelangt das Klavierkonzert von Reger, das c-moll-Klavierkonzert von Mozart, ſowie Pillneys Inſtrumentation der Bachſchen Orgeltokkata und Fuge in d-moll.

Herausgeber und verantwortl. Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. DA 3. Vj. 1934: 2633. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1934 HEFT 12

INHALT

Prof. Dr. Ferdinand Pfohl: Felix Woyrſch 1197
Alfred Braſch: Muſik zum Iſenheimer Altar: Paul Hindemiths Symph. „Mathis der Maler" 1203
Rudolf Decker: Der „Kreuzchor" zu Dresden 1207
Rudolf Kirſten: Die Kreuzſchüler im Himmel 1210
Fritz Müller: Wie des Herrn Joh. Seb. Bachen Weihnachts-Oratorium entſtanden iſt . . . 1213
Traugott Schalcher: Illuſtrierte Muſik 1217

Landestagung der Reichsmuſikkammer zu Berlin:
1. Prof. Guſtav Havemann: Einheit des deutſchen Muſiklebens 1225
2. Staatsſekretär Dr. Funk: Anſprache 1226
3. Präſidialrat Heinz Ihlert: Anſprache 1229

Helene Raff: Adolf Sandberger. Zu ſeinem 70. Geburtstag 1231
Anna Charlotte Wutzky: „Ein Stückchen Muſikant". Zu P. Cornelius' 110. Geburtstag 1233
Dr. Fritz Stege: Berliner Muſik 1236
Dr. Horſt Büttner: Muſik in Leipzig 1238
Prof. Dr. Hermann Unger: Muſik im Rheinland 1242
Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Muſik 1244
Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels von Fritz von Jan 1245
H. M. Gärtner: Muſikaliſches Silben-Preisrätſel 1247

Neuerſcheinungen S. 1249. Beſprechungen S. 1250. Kreuz und Quer S. 1258. Ur- und Erſtaufführungen S. 1273. Muſikfeſte und Tagungen S. 1274. Konzert und Oper S. 1280. Rundfunk S. 1299. Muſikfeſte und Feſtſpiele S. 1304. Geſellſchaften und Vereine S. 1304. Hochſchulen, Konſervatorien und Unterrichtsweſen S. 1306. Kirche und Schule S. 1308. Perſönliches S. 1308. Bühne S. 1310. Konzertpodium S. 1312. Der ſchaffende Künſtler S. 1316. Muſik im Volke S. 1316. Verſchiedenes S. 1318. Funknachrichten S. 1318. Deutſche Muſik im Ausland S. 1320. Neuerſcheinungen S. 1190. Ehrungen S. 1191. Preisausſchreiben S. 1191. Verlagsnachrichten S. 1192. Zeitſchriftenſchau S. 1192.

Bildbeilagen:
Felix Woyrſch 1197
Mathias Grünewald, 4 Bilder vom „Iſenheimer Altar" 1203/1206
Der Kreuzchor zu Dresden (Unterrichtsſtunde u. Singen vor dem Kreuzſchüler-Denkmal zu Dresden) 1208
Max Fiedler 1209
Geheimrat Prof. Dr. A. Sandberger dirigiert „unbekannten Haydn" 1209
8 Bildbeiſpiele zu dem Thema „Illuſtrierte Muſik" 1217/1224
Otto Pleß: GMD Hermann Abendroth dirigiert im Gewandhaus (Zeichnung) 1238

Notenbeilage:
Felix Woyrſch, Wiegenlied in der Weihnacht

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im vo us zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nü berg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Anna Charlotte Wutzky: „Der Freiſchützroman" (Band 2 der „Muſikaliſchen Romane und Novellen", Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg).

„Brrr!" Der Poſtillon hielt die Pferde an, klappte den Mantelkragen über den Kopf und drückte ſich in den ſchwachen Schutz des Wagendaches. Das Gewitter, das ein heftiger Wind über die Tempelhofer Berge herantrieb, brach los. Die Pferde hingen die Köpfe, ihre Leiber dampften im Platzregen. Über dem Fichtengehölz ſeitlich der Chauſſee ſtreiften die ſchwarzen Wolkenballen faſt die Baumgipfel. Krachend ſchlug der Donner auf die dürftige Hügellandſchaft auf.

„He, he! Gut Freund!" Im Niederflammen der Blitze floh jemand in hurtigen Sprüngen aus dem Gehölz. Es ſah aus, als tanze die dürre Geſtalt auf dem feurigen Gezack. Grell beleuchtet, — im Donnerlaut verſunken, — ſcharf umriſſen, — ſchattenhaft untergetaucht, — weißgelb beſtrahlt, — näherte der Mann ſich fliegend. „He, ho, nehmt mich auf!"

Der einzige Inſaſſe der Poſt rüttelte an der Wagenklinke, die ſich ſperrte. „Puh!" Ein naſſer Schwall ſchoß in das Innere. Dünnbeinig ſchwang ſich der Fremde, die hilfreich dargebotene Hand packend, in das Gefährt. „Pfffa!" Er trocknete mit einem großkarrierten Taſchentuch das triefende Geſicht, das dichte ſtruppige Haar, zuletzt die von den Schläfen abwärts grotesk geſchweiften Bartkoteletten. „Potz Blitz! Die verdammte Haſenheide gönnt einem keinen Unterſchlupf, es ſei denn irgendeinen Kaninchenbau, den man in der Düſternis nicht einmal findet." Toſender Donner verſchlang die letzten Worte. In dem grellblauen Blitz, der ſekundenlang feſtſtand, maßen dunkle, wie Jettſteine glänzende Augen den gefälligen Reiſenden. „Braver Mann, ich ſehe Sie nicht zum erſten Male."

Die jäh folgende Dunkelheit ließ von dem Angeredeten nur die Stimme erkennen. „Sind wir uns nicht in Bamberg begegnet?"

„Ah, in der ‚Roſe'. Bei dem Labfal Frankenwein. Die Haſenheide, das Gebirge von Tempelhof, alles verſetze ich für einen Becher Frankenwein. Her den Humpen! Zwei Humpen Bocksbeutel!"

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE

„Ja, Sie ſind der Muſikdirektor Hoffmann," lachte der andere. „Und jetzt erraten Sie meine Wenigkeit."

Die Gewalt des Gewitters ließ nach. Das Zwielicht der hervordringenden Tageshelle und der Wolkenſchleier ſtahl ſich durch das Wagenfenſter, über das der Regen floß.

„Es iſt aus mit dem Muſikdirektor ſeit nahezu fünf Jahren. Wir ſind wieder wohlbeſtallter Kammergerichtsrat hinter ſchwarz-weißen Pfählen. Gutes Geſöff gibt's auch in Berlin. Aber ich tauſche es für den Schluck in der kühlen ‚Roſe' zu Bamberg. Ha, — ich ſehe, ich erkenne den Zechgenoſſen! Unſere Becher ſtießen im Rhythmus aneinander, der Wein ſang in unſeren Adern."

Langrollend, ein gewichtiger Baßakkord, hallte es ihnen zu Häupten. Die Pferde ſchüttelten die Mähnen, daß die Tropfen ſprühten, die Poſt ſetzte ſich wieder in Bewegung.

„Nach einem halben Jahrzehnt begegnen wir uns wie auf einem Ritt ins »alte romantiſche Land«", ſcherzte Carl Maria von Weber, die fleiſchloſe Hand Ernſt Theodor Amadeus Hoffmanns drükkend. „Ich hörte von der bevorſtehenden Aufführung Ihrer ‚Undine'." — — —

Schmetternder Hornruf des Poſtillons meldete die Einfahrt in das Tor.

Hoffmann ſprang vor Carl Maria aus dem Wagen. Mit ſeinem zerknüllten Hut ſpritzte er den Torwächtern Näſſe um die Ohren. Sie kannten den verrückten Kammergerichtsrat gut und lachten über ſeine Reden wie über luſtige Kunſtſtücke. „Ahnt er, Schwager, wen ſeine Kutſche hierhertrug? Aurora, die Morgenröte des erwachenden jungen Deutſchland lieh ihm ihr Wolkengeſpann, denn er iſt ein Sieger von Waterloo."

Poſtillon und Torhüter ſtarrten verblüfft auf den zierlichen Mann, der eben ausſtieg.

„Det is jut, Herr Rat," pruſtete der jüngere Torwart, „meenen Se etwan, wir kenn'n Blüchern nich?"

„Gemach, guter Freund, weiß er nichts von Lützows wilder Jagd?"

„Wovon? Ach det Lied meenen Se? Wo wer' ick davon niſcht wiſſen! Ick bin doch nich duſſelijer wie jeder Menſch." Er pfiff die Melodie. „Det wollten Se hör'n?"

„Nun, was ſagen Sie, Glücklicher? Preußen — ich vermute ganz Deutſchland — iſt ein Automat für Ihre Lieder. Nur leicht anrühren —"

„Ich hoffe, der Mechanismus ſitzt im Herzen," drohte ihm Carl Maria.

„Das werden Sie ſelber herausfinden. Wie — ein zweites Gefährt will Sie entführen? Nichts davon! Wir erneuern die Erinnerung an Bamberg bei Lutter."

„Später mit Freuden. Vielleicht ſchon morgen."

EHRUNGEN.

Maria Jeritza erhielt das Goldene Ehrenzeichen des österreichischen Bundesstaates.

Am Wohnhause Wagners in Magdeburg (Breiter Weg 34) weihte die Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen eine Gedenktafel ein.

Der Hamburger Kammersänger Max Lohfing wurde anläßlich seines 40jährigen Bühnenjubiläums mit der Brahms-Medaille ausgezeichnet.

Dem verstorbenen Komponisten Wilhelm Rinkens wurde in Eisenach ein Denkmal geweiht.

Die Hermannstädter Chorknaben und Prof. Frz. Xav. Dreßler wurden bei ihrer kürzlichen Deutschlandreise auch im Rathaus zu Leipzig, Dresden, Berlin, Hannover und Pforzheim feierlich empfangen und begrüßt.

Lotte Lehmann erhielt vom österreichischen Bundespräsidenten das goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besaß ein Exemplar der ersten Ausgabe des Klavierauszugs der endgültigen Fassung des „Fidelio". Dieses kostbare Stück, das mit einer eigenhändigen Widmung Beethovens an den Freiherrn von Pasqualati versehen ist, bei dem Beethoven von 1804 bis 1815 in Wien wohnte, hat der österreichische Staat nunmehr Arturo Toscanini, zum Dank für die Aufführung des Verdischen Requiems zur Gedächtnisfeier für Bundeskanzler Dr. Dollfuß, zum Geschenk gemacht.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Der tschechische Musik-Staatspreis der Tschechoslowakischen Republik wurde in diesem Jahre dem Komponisten Josef Suk verliehen, und zwar für sein letztes symphonisch-chorisches Werk „Epilog". Josef Suk, der heuer 60 Jahre alt wurde, ist einer der bedeutendsten Repräsentanten der neueren tschechischen Symphoniemusik, dessen große symphonischen Dichtungen („Asrael", „Praga", „Das Reifen") auch den Weg ins Ausland gefunden haben. Auch als reproduktiver Musikkünstler hat Suk als Mitglied des berühmten „Böhmischen Streichquartettes" große Verdienste. Suk, der als Schwiegersohn des großen tschechischen Komponisten Anton Dvořák zu diesem Meister in nahe verwandtschaftliche Beziehungen trat, hat auch in künstlerischer Hinsicht manche Beziehungen zu Dvořák gefunden, vor allem in der nationalen Färbung seiner Musik. Im vergangenen Studienjahre war Suk Rektor des Prager Tschechischen Staatskonservatoriums, hat dieses Amt aber erst kürzlich wegen einer ohne Zustimmung des Professorenkollegiums erfolgten

Das

Elly Ney Trio

feiert überall die größten Triumpfe

Elly Ney . . . . Klavier
Prof. Fl. v. Reuter . . . . . . Violine
Ludw. Hoelscher . . . . . Violoncell

Der Völk. Beob. München schreibt am 24. XI. 34

Alles was man von einer kammermusikalischen Vereinigung verlangen kann, das ist hier vollgültig erfüllt. Es gibt meines Wissens kein Trio, in dem die bedeutende Einzelleistung so im Gesamtklange aufgeht wie hier und wer an solcher Behauptung auch nur den geringsten Zweifel hegte, der möge sich nur einen Satz aus den drei Trios dieses Abends in die Erinnerung zurückrufen: den langsamen Satz aus dem D-dur-Trio (Geistertrio) Beethovens und hiervon wieder nur die ersten zwanzig Takte. Welch eine nie fehlende Sicherheit der Tongebung! Ein unendlich beruhigender Atemzug ist dieses Aufklingen einer der tiefsinnigsten Schöpfungen Beethovens. Nicht minder vollkommen war alles übrige: das C-dur-Trio von Brahms und zum Schlusse das B-dur-Trio Schuberts mit dem blühendsten aller langsamen Sätze. Es waren Offenbarungen eines überwältigenden Könnens und einer wahrhaft aristokratischen Haltung in allen Fragen der Interpretation. db

Münchener Neueste Nachrichten am 25. XI. 34

In der Konzertreihe „Meister deutscher Kammermusik" feierte das Elly-Ney-Trio mit dem Vortrag von drei aufragenden Werken einen Triumph Es war in der Tat ein herrlicher Abend. Im Musizieren dieser Vereinigung ist bei klanglich höchster Kultur und musikalisch minutiösester Durcharbeitung nun auch ein Gipfel einheitlicher innerer Gestaltung erreicht, und wie tiefschürfend und leidenschaftlich eindringlich sie dann geraten muß, ist aus der in dieser Hinsicht ja genialen Natur der Führerin leicht zu ermessen. So kann ich mich nicht entsinnen, daß z. B. das im Finale des C-dur-Trio op. 87 von Brahms geforderte „giocoso" je einmal so überzeugend herausgebracht worden wäre, oder als Gegensatz, daß sich das Vorstoßen ins nächtlich jenseitige Reich, die Mystik des Largo im D-dur-Trio op. 70 von Beethoven einmal schon so angstvoll erschütternd geoffenbart hätte wie an diesem Abend. Und in berauschender Kangseligkeit entließ das B-dur-Trio op. 99 von Schubert die enthusiasmierten zahlreichen Zuhörer.
H. Ru.

Elly Ney Trio

Bonn a./Rhein

Lehrerernennung durch die Schulbehörde niedergelegt. — Den tschechischen Staatspreis für reproduktive musikkünstlerische Leistungen erhielt der bekannte tschechische Bassist Wilhelm Zitek, der lange Zeit auch der Berliner Staatsoper als Mitglied angehörte. — Ein deutscher Musikstaatspreis der Tschechoslowakischen Republik wurde in diesem Jahre nicht verliehen, da diesmal ein Dichter zur Auszeichnung an der Reihe war. St. U.

Unter den 800 Melodien, die von dänischen Komponisten im Wettbewerb um die Vertonung der von Johannes V. Jensen gedichteten neuen dänischen Nationalhymne eingereicht wurden, hat die des 24jährigen Vagn Holmvoe den Sieg davongetragen. Der junge Komponist gehörte in Berlin zu den Schülern Paul Hindemiths.

In dem vom Sängerbund Ostpreußen veranstalteten Wettbewerb für die besten Vertonungen von Gedichten zum Preis der ostpreußischen Heimat wurde der 1. Preis dem Königsberger Musikschriftsteller Dr. Erwin Kroll für die Komposition einer Dichtung des in Köln lebenden Ostpreußen du Vinage „Land der tausend Seen" verliehen. Den 2. Preis erhielt Studienrat Max Rohloff in Königsberg für die Vertonung von „Ostpreußen", Gedicht von dem Königsberger Hauptschriftleiter und ostpreußischen Mundartdichter Dr. Alfred Lau.

Der Wiener Rundfunk hat einen Wettbewerb veranstaltet, um zu einem unbekannten textlosen Lied-Manuskript Franz Schuberts ein passendes Gedicht zu finden. Die Melodie wurde lediglich durchs Mikrophon gegeben.

Inhaber des Mendelssohn-Stipendiums wurden Karl-August Schirmer und Alfred Lueder (von der Hochschule für Musik in Berlin). Anerkennungen erhielten Isabella Schmitz, August Kreuter (aus der Hochschule für Musik in Köln), sowie Johannes Schneider-Marfels (Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle, Dresden).

Der „Felix Mottl-Gedächtnispreis der Münchener Akademie der Tonkunst wurde an Heinr. Schmidt-Seeger und Phil. Schiede verliehen.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Ein soeben bei C. F. Peters erschienener Sammelband „Das Kirchenjahr in Liedern" mit Weisen alter und neuer Meister bringt auch Lieder von Hermann Zilcher und Armin Knab.

Händel's berühmte 12 Concerti grossi Op. 6 für Streichorchester erscheinen anläßlich des Händel-Bachjahres 1935 in der Edition Peters in einer nach den Quellen neu revidierten, mit einer Cembalostimme versehenen Urtextausgabe von Wilhelm Weismann.

Von Herbert Brust ist im Verlag Ries & Erler das „Lied der Mutter" aus dem „Großen Totenspiel" von Ernst Wiechert und das „Ostpreußenlied" (Land der dunklen Wälder, von Erich Hannighofer) für Männerchor, gemischten Chor und Orchester erschienen.

Die NS-Kulturgemeinde, Abteilung Musik, hat einen Deutschen Musikverlag gegründet, in dem die Herausgabe wertvoller Werke deutscher Komponisten der Vergangenheit und der Gegenwart erfolgen wird. Als erstes Werk erscheint Mozarts „Gärtnerin aus Liebe".

B. Schotts Hausblatt „Melos" erscheint nunmehr in veränderter und etwas erweiterter Ausgabe als „Neues Musikblatt", im Winter monatlich, im Sommer zweimonatig.

Dem heutigen Heft finden unsere Leser auch wieder eine Reihe aufschlußreicher Prospekte beigegeben, die wir der besonderen Aufmerksamkeit empfehlen möchten. Die Firmen Atlantis-Verlag, Berlin, Ernst Eulenburg, Leipzig, Dietrich Reimer, Berlin und Verlag für musikalische Kultur u. Wissenschaft, Wolfenbüttel zeigen wertvolle Bücher und Noten an, während J. C. Neupert, Nürnberg den Freunden der Hausmusik drei neue Instrumente vorstellt.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

Der bekannte Stimmbildner George Armin schreibt im 4. Vierteljahresheft der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Der Stimmwart" unter „Persönliches":

Ludwig Wüllner, der nun 76jährige, hat sich wieder zum Studium eingefunden. Er hat vor, außer seinen Rezitationsabenden wieder Liederabende im Herbst d. J. zu geben. Die Stimme ließ sich gut an, wenngleich — wegen der Blutgefäße, wie der Hausarzt sagt — einige Vorsicht beim „Stauen" geboten war. Mein Freund schenkte uns einen großen Goethe-Abend — Balladen und Sze-

Professor G. A. Walter, Tenor
Gesangs-Pädagoge ab 3. September 1934
Berlin-Zehlendorf, Loebellstraße 3
Fernruf: H. 4 Zehlendorf 1559
unterrichtet auch in Leipzig

„Der Volkserzieher"
Blatt für Familie, Schule und Volksgemeinschaft erscheint monatl. Preis 1.75 M. viertelj. Probenummern v. Verlag. Dieses Blatt rückt die Not unseres Vaterlandes inbezug auf die Vernachlässigung geistiger und seelischer Werte und des echten Deutschtums in das rechte Licht und wirbt um Helfer zum Aufbau.
Der Volkserzieher-Verlag, Rattlar, P. Willingen, Waldeck.

Philharmon. Staatsorchester Hamburg / Philharmon. Gesellschaft 1934/35

10 Philharmonische Konzerte

unter Leitung von EUGEN JOCHUM

Montags, Conventgarten großer Saal, abends 8 Uhr

1. Konzert: 1. Oktober 1934
Paul Hindemith: Sinfonie Mathis der Maler (Öffentliche Erstaufführung). Anton Bruckner: 4. Sinfonie

2. Konzert: 15. Oktober 1934
Béla Bartok: Tanzsuite (Erstaufführung). Serge Rachmaninoff: Klavierkonzert c-moll. P. Tschaikowsky: 5. Sinfonie Solist: WALTER GIESEKING

3. Konzert: 29. Oktober 1934
Wolfgang Amadeus Mozart: Jupiter-Sinfonie, Gesänge mit Orchester. Ludwig van Beethoven: 3. Sinfonie (Eroica) Solistin: MARIA MÜLLER

4. Konzert: 12. November 1934
Richard Strauß: Don Juan. P. Tschaikowsky: Violinkonzert. Johs. Brahms: 4. Sinfonie
Solistin: CECILIA HANSEN

5. Konzert: 3. Dezember 1934
Joh. Seb. Bach: Ricercare. Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Es-dur. Max Reger: Sinfon. Prolog
Solist: EDWIN FISCHER

6. Konzert: 7. Januar 1935
Ludwig van Beethoven: Ouvertüre zu „Egmont". Ludwig van Beethoven: Violinkonzert. Fr. Schubert: Sinfonie C-dur Solist: WILFRIED HANKE

7. Konzert: 28. Januar 1935
Heinrich Kaminski: Dorische Musik für Orchester (Erstaufführung). J. Brahms: Klavierkonzert B-dur. Ludwig van Beethoven: 2. Sinfonie
Solist: WILHELM BACKHAUS

8. Konzert: 18. Februar 1935
Franz Schubert: Arpeggione-Sonate (für Cello bearbeitet). Anton Bruckner: 7. Sinfonie
Solist: GASPAR CASSADO

9. Konzert: 4. März 1935
Claude Debussy: Nocturne. Richard Strauß: Lieder m. Orchester. R. Strauß: Till Eulenspiegel. J. Brahms: 1. Sinfonie Solistin: VIORICA URSULEAC

10. Konzert: 25. März 1935
Ludwig van Beethoven: Klavier-Konzert C-dur.
Solist: FERRY GEBHARDT
L. van Beethoven: 9. Sinfonie. Sol.: RIA GINSTER, HILDEGARD HENNECKE, HEINZ MARTEN, RUDOLF BOCKELMANN. Mitw.: Chor d. Singakademie

Prospekte: Konzertdirektion Dr. Rudolf Goette, Hamburg 36, Neuerwall 41

FIFTEENTH YEAR

„A periodical of real importance in our musical life." — *The Times.* „A magazine which almost alone upholds the best in English musical scholarship." — *Liverpool Post.* „An organ of real distinction." — *Musical Times.*

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Sole Proprietor and Editor:

A. H. FOX-STRANGWAYS

„Music and Letters" has a recognised position among quarterlies, at home andabroad. Its 100 pagesinclude articles, a register of books of the quarter, and reviews of books, music, foreign periodicals and gramophone records. Its object has been to collect considered opinion, chiefly from specialists an non-professional writers, and its volumes have included 200 such names, while there hardly exists a musical subject on which they have not touched. Not being connected with any firm of publishers, its view is independent.

Five Shillings Quarterly. £ 1 per annum. Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office.

MUSIC & LETTERS
20 YORK BUILDINGS, ADELPHI,
LONDON W.C. 2

Das Sonderheft IX/27 der Zeitschrift „Buch- und Werbekunst" über

NOTENTITEL

kann jetzt auch einzeln bezogen werden.

An Hand reicher Illustrationen gibt es einen interessanten Querschnitt durch die Gestaltung des Notentitels vom 16. Jahrhundert bis Hindemith

Gegen Voreinsendung von M. 1.15 (Postsch.-Kto. 56350) erhalten Sie das Heft portofrei direkt von

DER OFFSET-VERLAG G. M. B. H.
LEIPZIG C 1

nen aus „Fauſt". Der Vortrag dauerte über zwei Stunden und blieb dem großen Schülerkreis ein gewaltiges Erlebnis. Ich ſelbſt bewunderte, wie ſo oft, auch heute wieder die Kraft, Ausdauer und den Umfang der Stimme, wie die außerordentliche Plaſtik des Wortes.

Nachtgedanken nach dieſem Vortrag: Wir haben jetzt eine Reichskulturkammer! Gott bewahre ſie vor den Dornen und Netzen des Bürokratismus! Gott gebe ihr Leben und Liebe und gebe ihr den Gedanken ein, einem der größten Künſtler Deutſchlands aus tiefſtem Dankbarkeitsgefühl heraus ein ſorgenfreies Greiſenalter zu gewähren! Wer iſt der eigentliche Machtinhaber dieſer Einrichtung, an deſſen Ohr dieſe Bitte dringt und der mit Eins befiehlt, was ſchon längſt hätte geſchehen müſſen, was in Ländern wie Dänemark ſchon ſeit langem ein „Geſetz" iſt?

AUS TAGESZEITUNGEN.

Siegfried Anheißer: Der deutſchen Bühne den deutſchen Mozart! („Völkiſcher Beobachter", 2. Nov.) — Zu Anheißers Mozart-Überſetzungen.

W. Bechtle: Große Freude durch kleine Inſtrumente. (Von Harmonikas, Lauten, Gitarren, Zithern.) — („Berliner Lokalanzeiger", 4. Nov.)

Henry Malherbe: Louis Barthou et la musique („Le Temps", Paris, 17. Okt.).

Prof. Kurt Huber: Vom Volkslied der Bayeriſchen Oſtmark („Bayeriſche Oſtmark", Hof, 3. Nov.).

Walter Berten: Muſik im Rundfunk als kulturelle Aufgabe („Frankfurter Ztg.", 17. Okt.).

AUS ZEITSCHRIFTEN:

„Film-Kurier", Berlin, 25. Okt. „Die umſtrittene Film-Oper" von Kurt Schröder.

„Die Woche", Berlin, 13. Okt. „Arbeitsmuſik" von Erich Höhne.

„Weſtermanns Monatshefte", Berlin, Novemberheft. „Kunſtmuſik und Volksmuſik" von Dr. Fritz Stege.

Wenn man zu Hause ein echtes Grotrian-Steinweg Klavier besitzt - -

und soll dann irgendwo auf einem weniger guten Instrument spielen – dann merkt man erst so recht den gewaltigen Unterschied! — Darum kaufen auch Sie nur das echte

Grotrian-Steinweg

Klavier

dessen typischer Klangcharakter von uns bis zur höchstmöglichen Nuancierungsfähigkeit gepflegt und gesteigert wurde.

Fabrik in Braunschweig. — Vertreternachweis bereitwilligst

Fabrik in Braunschweig. Vertreten in der ganzen Welt

Klassische Weihnachtsstücke für Klavier zu 2 Händen

Gesammelt u. bearbeitet v. Domorg. Wilh. Stahl, Lübeck. Leicht bis mittelschwer. Ed.-Nr. 2241. Mk. 2.—.
Hierzu Ergänzungsstimmen (ad. lib.): Violine I/II und Violoncello. Ed.-Nr. 2241 a, b, c, à Mk. —.50
Enthält 22 Weihnachtsstücke, Choräle, Variationen u. Fantasien v. Buxtehude, Pachelbel, Corelli, J. Gottfr. Walther, Joh. Seb. Bach, Händel, Mozart (Variat. „Morgen kommt der Weihnachtsmann"), Beethoven (Var. „Tochter Zion, freue dich"), Schumann, Liszt, Raff, Gade.

„Die Sammlung stellt das Beste dar, was auf diesem Gebiete überhaupt erschienen ist" so lautet das einstimmige Urteil der Fachpresse. „Aus der Flut von Schundmusik, die sich „Weihnachtsstücke" nennt, ragt diese Sammlung empor, wir haben hier ein Hausmusikheft vor uns, das entschieden zu empfehlen ist."
Die Singgemeinde.

Weihnachtsmärchen für Klavier

von Rud. Dost, op. 8. Ed.-Nr. 1545 . . Mk. 1.20
Ein wirkungsvolles Vortragsstück größeren Stiles für geübte Pianisten. Auch für den Konzertsaal geeignet.

Die beliebtesten Weihnachtslieder

(14) für eine od. zwei Singstimmen m. Klavier- oder Harm.-Begleitg. (auch f. Klav. od. Harm. allein in leicht spielb. Satzweise). Ed.-Nr. 2275 . . Mk. 1.—

Weihnachtsalbum

für Gesang mit Klavierbegl. od. Orgel- od. Harmoniumbegl. v. Fr. Wiedermann, Op. 14
(Auch für Klavier oder Harmonium allein spielbar.) Editions-Nr. 1170. Mk. 2.—, in Halbleinen Mk. 3.80.
Dieses Notenbuch gehört in jedes Haus, in dem man deutsches Lied und deutschen Sang pflegt. Neben all den beliebten und bekannten Weihnachtsliedern findet man soviel fast vergessene schöne Weisen, daß man nicht in Verlegenheit gerät, wenn es gilt, vielseitigem Verlangen Rechnung zu tragen. Der niedrige Preis erleichtert die Anschaffung. F. N., Musikdirektor

Weihnachtslieder zur Laute

„Weihnachten". 34 alte u. neue für mittlere Sitmme eingerichtete Weihnachtslieder, zur Laute bearbeitet von Ernst Dahlke. Ed.-Nr. 3118 . . Mk. 1.20
„Das Heft bietet eine mannigfaltige Auswahl von Weihnachtsliedern, neben neueren u. a. solche von J. S. Bach, Loewe, Schumann, P. Cornelius und herrliche Volksweisen aus dem 15.—17. Jahrh. Der Lautensatz ist reich ausgestattet, jedoch bequem spielbar.

Weihnachtsstunden

5 neue Weihnachtslieder für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung, M. Frey, op. 41. (Weihnachtsbaum, Ihr Hirten, erwacht! Denkt euch, ich habe das Christkind gesehen! Weihnachtsfreude. Knecht Ruprecht.) Ed.-Nr. 2142 . . . . Mk. 1.—
Prächtige Weihnachtslieder für Große, den Kleinen vorzusingen. Auch für den Konzertsaal geeignet.

Eine Weihnachtsmusik für Gesang, Geige oder Flöte und Klavier

von Martin Frey, op. 38. Ed.-Nr. 3132 Mk. 1.50. „Eine leicht aufführbare Weihnachtsfantasie über beliebte Weihnachtslieder, die rechte Weihnachtsstimmung in die Herzen der Hörer zu tragen vermag."
„Ein Stücklein deutscher Tonkunst, daraus Anmut und echte Gefühlswärme vernehmlich und eindringlich zu dem Hörer sprechen. Wahrste Hausmusik im besten Sinne." Prof. Segnitz.
Weitere Weihnachtsmusik (auch für Orgel, Harmonium usw.) enthält der Steingräber-Sonderprospekt „Weihnachtsmusik". Die Werke sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen (auch zur Ansicht) erhältlich.

STEINGRÄBER VERLAG · LEIPZIG

EINBANDDECKE

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
101. Jahrgang 1934
2. Halbjahresband
*
Bukramleinen mit Goldprägung M. 2.50
GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

Drei Weihnachtsmotetten

für unbegleiteten gemischten Chor
von RICHARD WETZ
Werk 58
Nr. 1 Und das Wort ward Fleisch, Nr. 2 Also hat Gott die Welt geliebet, Nr. 3 Singet frisch und wohlgemut.
Part. 1. u. 2 je Mk. —.60, Stimm. je Mk. —.15; Nr. 3 Mk. 1.—, Stimm. je Mk. —.25; Nr. 1—3 Mk. 1.80, Stimm. je Mk. —.40.
Partituren auch zur Ansicht

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Soeben erscheint die erste Lieferung

des

unentbehrlichen Nachschlagewerkes:

Kurzgefasstes
Tonkünstler-Lexikon

Für Musiker u. Freunde der Tonkunst begründet v. Paul Frank

Neu bearbeitet und ergänzt von

Wilhelm Altmann

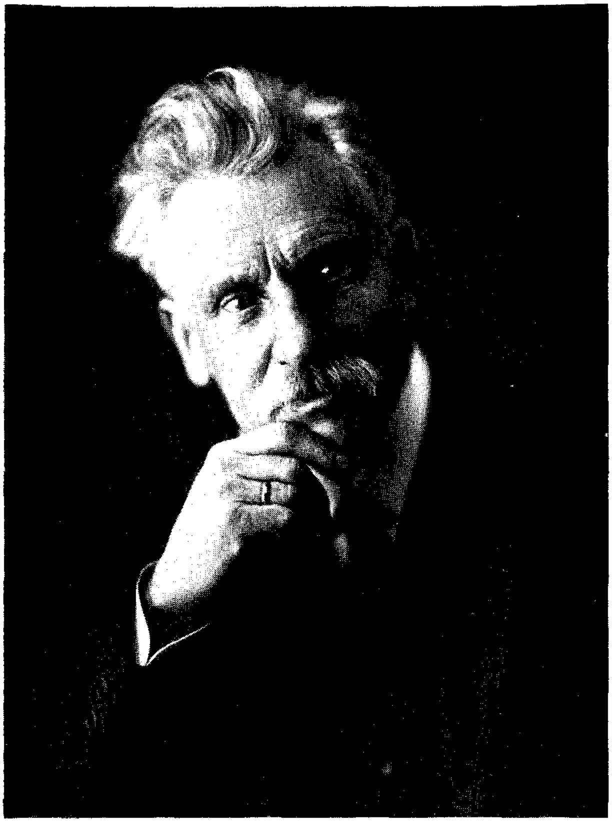
14., nach dem neuesten Stand stark erweiterte Auflage mit vielen tausend Namen.
kl. 4° Format, insgesamt etwa 12 Lieferungen von je 48 Seiten
Preis jeder Lieferung Mk. 1.—
Der Bezug der 1. Lieferung verpflichtet zur Abnahme aller folgenden
Das Werk erscheint im Jahre 1935 vollständig, der Preis wird später erhöht.

Das vollständigste Sammelwerk über die vergangene und die lebende Musikergeneration!

Jeder Komponist, Kapellmeister, Musikdirektor, Kantor, Organist, Chordirigent, Musiklehrer, Sänger, Pianist, Instrumentalist, ausübende Künstler jedwelcher Art, Musikinteressierte (Beamte, Ärzte, Apotheker usf., usf.),
Jedes Konservatorium, Seminar,
Jede Musikschule, Lehrerbildungsanstalt, höhere und mittlere Schule

wird diesen **allseitigen Ratgeber** benötigen!

Bestellungen durch jede gute Buch- und Musikalienhandlung wie auch beim
VERLAG GUSTAV BOSSE, REGENSBURG



Felix Woyrsch

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

101. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1934 HEFT 12

Felix Woyrſch.

Eine Skizze ſeines Lebens und Schaffens.

Von Ferdinand Pfohl, Hamburg.

In den großen Hamburgiſchen Kulturkreis eingeordnet, iſt das Muſikleben Altonas als kleinerer exzentriſcher Kreis an die Peripherie hin geſchoben: Altona, die preußiſche Nachbarſtadt Hamburgs; „all to nah", ſo erklärt der Hanſeatiſche Mutterwitz den Namen dieſer Stadt, die mit Hamburg zuſammenhängt, ohne einſchneidende Übergangsmerkmale, wie a-moll oder F-dur mit C-dur; und dennoch eigenen, keineswegs ſubdominanten Charakter trägt; aus dem Engen-Bürgerlichen hinaus wächſt in die Weite einer grünen Landſchaft mit ſanften Hügeln, ſtillen Gärten; und ihre idylliſchen Villenſiedelungen bis Blankeneſe hin vorgeſchoben hat. In dieſer Stadt lebt und wirkt Felix Woyrſch ſeit nahezu fünf Jahrzehnten. Zu Troppau im ehemals öſterreichiſchen Schleſien als Sproß einer preußiſchen Offiziersfamilie am 8. Oktober 1860 geboren, führten ihn, nach einer Epiſode in Dresden, die Jahre ſeiner Entwickelung und ſeiner Jünglingszeit nach Hamburg, wo ſeine ſtarke muſikaliſche Begabung die notwendige gediegene Schulung empfing: ſein Lehrer war Heinrich Chevalier, ein vorzüglicher Muſiker, der, als Muſiklehrer und Chordirigent in Hamburg ſehr geſchätzt, Begründer und Führer des Hamburgiſchen Lehrergeſangvereins, bis zu ſeinem Tod 1908 verdienſtvoll wirkte. Felix Woyrſch, angewurzelt in altem Kulturboden, atmete die Luft — mit der atmoſphäriſchen die geiſtige — einer hanſeatiſch-niederdeutſchen und holſteiniſchen Umwelt, ſpürte die gewaltigen Kraftſtrömungen einer Weltſtadt des Handels und erdumſpannender Schiffahrt, ſtand mitten in einer unausgeſetzt erfriſchenden Lebensbrandung, fühlte das Große, Schöpferiſche, das Mannhaft-Harte und Notwendige, das alle dieſe Menſchen um ihn herum in Atem hielt. Und aus dem Zauber dieſer Nähe mag die vollkommene Anpaſſung ſeiner Natur an ſeine Umwelt zu erklären ſein; mit ihr die Einordnung ſeines leiblichen und geiſtigen Weſens in den Charakter des Norddeutſchen; und nicht minder auch des Niederdeutſchen; das eine wie das andere wurde die geiſtige Heimat ſeiner Werke, wie dieſe von Klima, von Boden und Strom, von völkiſcher Eigenart beſtimmte Hanſeſtadt ſeine bürgerliche Heimat wurde, der er Zeit ſeines Lebens treu blieb bis zum heutigen Tage: einer der ſeltenen ſeßhaften Muſiker. Noch ſehr jung, wurde er bereits 1894 mit der Leitung des Kirchenchors in Altona betraut, wurde Organiſt an der Friedenskirche. Ein Jahr ſpäter erſcheint er bereits als Dirigent der Singakademie; und von 1903 an wirkt er als beamteter Dirigent der Städtiſchen Symphoniekonzerte. Seine friſche Kraft durchdringt das Muſikleben Altonas, das, bisher von beſcheidenerem Wellenſchlag bewegt, aus der reichen Dirigententätigkeit ſeines ſtädtiſchen Muſikdirektors erfreulichſten Zuwachs empfängt, zu ſchöner Blüte ſich öffnet. In der regſamen Stadt wird Woyrſch der feſte Mittelpunkt: er bedeutet ihr muſikaliſches Gewiſſen und in allen muſikaliſchen Angelegenheiten eine oberſte Inſtanz und Autorität. Den Wert des hervorragenden Künſtlers weiß man weit über

Altona hinaus zu schätzen. Durch die Verleihung des Professortitels 1901 ausgezeichnet, empfing Felix Woyrsch die silberne Plakette der Stadt Altona: ein Zeichen dankbarer Verehrung, als 1928 sein 25jähriges Dirigentenjubiläum durch eine festliche Felix Woyrsch-Woche mit ebensoviel musikalischem wie gesellschaftlichen Glanz gefeiert wurde. Vorher, bereits 1917, ehrte die Akademie der Künste in Berlin den Schöpfer großer und tiefer Kunstwerke durch seine Berufung in den erlesenen Kreis ihrer Mitglieder. Sein Leben ist Wirken; bleibt Schaffen. In ihm und um ihn ist eine dignitas sine otio. Aber, die Zeit fließt; die Jahre rollen. Da, im Herbst 1931 machte der Magistrat Altonas bekannt, daß Felix Woyrsch, hinübergeschritten über die Schwelle biblischen Alters, sich in den Ruhestand zurückziehen werde: das wohlerworbene Recht, das von allen erlesenen Geistern gepriesene „otium cum dignitate" brachte ihm die Muße der Feierstunden, die beschauliche Würde des heiligen Lebensabends. Es ist kein Zufall, daß er sich am „Philosophenweg" sein eigenes Haus gebaut hat: Beatus ille!

Ein typisch norddeutscher Musiker wie Johannes Brahms, diesem durch die Kraft einer gemeinsamen Umwelt und ihrer Bildungselemente verbunden, von edelster germanischer Art, wußte sich Woyrsch als Musikerpersönlichkeit, geistig rein und seelisch urgesund, allen Einflüssen des Modischen und Artfremden, einer hervorstechend intellektuellen Zeitentwicklung, den schleichenden Sickersäften romanischer, slawischer und kosmopolitischer Modernität zu entziehen. Er ist Ausdrucks- und Gesinnungsmusiker: ein ganz klarer Charakter und eine ebenso klar durchgegorene Natur. „Musik als Lebensinhalt" war und ist ihm vom Anfang seines Schaffens die wundervolle ethische Kunst, eine Kunst des Könnens und ebenso der gesammelten und beherrschten Kraft; eine Kunst der Sittlichkeit im griechischen Sinn, eine kultische Kunst von vergeistigt-religiöser Symbolik. Dort, wo der Geist dieser sittlichsten Kunst durch rücksichtslosen Egoismus entstellt wird, wo Erwerbsgier, Habsucht, Eitelkeit den weltläufigen Pseudo-Künstler auf den lärmenden Markt des Geschäftes drängen, auch die Begabten zu Virtuosen auf dem Weltinstrument der Reklame verbilden, dort wird man Felix Woyrsch vergeblich suchen. Denn er ist in der Stille zu Hause. Keine Romane, keinerlei aufreizende Sensationen verknüpfen sich mit seinem Namen. Keine Fanatiker laufen vor und hinter ihm her mit Trommel und Weihrauchfaß. Niemals wurde sein Name Alarmsignal, wie seine Musik niemals Streitobjekt war. Und wenn dieser Name im Lauf der Jahrzehnte über den Rand der Öffentlichkeit emporstieg, dann geschah es immer im Zusammenhang mit einem neuen Werk, mit einer wertvollen künstlerischen Leistung, mit einer Aufführung, die er leitete. Auch in dieser war er die schwerblütige, äußerlich zurückhaltende, nach Innen gestaute seelisch reiche Natur; sogar als Dirigent spiegelt er das Wesen des Niederdeutschen, eines scheinbar äußerlich unbeholfenen, aber kernechten und adeligen Menschenschlags wieder. Seine Art zu dirigieren — um auch dessen zu gedenken — schmucklos, einfach, aber bestimmt, zeigt das Bild bürgerlicher Geste, das sich aus dem Strömen einer impulsiven Seele, einer musikalisch durchgereiften Persönlichkeit und selbsteigener Meisterschaft belebt.

Seines Wertes bewußt, in der Bescheidenheit des w a h r e n Stolzes von jener Zurückhaltung des Herzens, die die wahre seelische Keuschheit des Mannes bedeutet, erinnert Woyrsch in Charakter und Persönlichkeit, in Lebensführung und Weltanschauung an jene ehrwürdigen deutschen Meister, deren ganzes Leben und Schaffen künstlerisch-schöpferische Sachlichkeit war, weist auf die Großen zurück, die ihm Vorbild waren. Was er diesen Meistern zu danken, wie er an ihnen emporgewachsen ist, darüber bekennt Woyrsch in seiner ehrlichen Art in einem schönen Brief an Bernhard Scholz, demgegenüber er eine Bemerkung im Riemannschen Musiklexikon berichtigt: „Ich habe nicht schlechte Lehrmeister gehabt: Contrapunkt habe ich bei Palestrina, Gabrieli, Lotti, Lassus, Sweelinck, Schütz, Haßler und Eccard studiert; und gar oft zu Füßen des großen Sebastian gesessen. Composition lehrten mich Beethoven, Mozart, Haydn. Auch Schubert und Schumann, sowie den Meistern der neueren Zeit, Brahms und Wagner, habe ich viel zu danken. Instrumentieren habe ich bei Berlioz gelernt und auch sonst dorthin gehört, wo was Rechtes zu erlernen war; und doch habe ich immer noch nicht meinen g r ö ß t e n L e h r m e i s t e r genannt, obwohl ich ihm bis ans Lebensende treu und dankbar bleiben will: das alte, liebe, d e u t s c h e V o l k s l i e d . . . Und nun frage ich: bin ich ein Autodidact zu nennen — habe ich nicht viele und tüchtige Lehrer gehabt? . . ." Wie alle großen Meister,

die immer ihre eigenen letzten Erzieher und Vollender werden und sein müssen, so stieg auch Woyrsch über die empfangene werkliche Grundlage seiner Kunst hinaus zu vollkommener Meisterschaft empor. Dessen sind seine großen und nicht minder seine kleineren Werke — wie z. B. seine 4- bis 8stimmigen Bearbeitungen der deutschen Volkslieder! — machtvollstes Zeugnis. Höchstes kontrapunktisches Können hat in seinen Chorwerken kunstvolle Fugen gebaut und lebensstark geformt.

Auch wenn Felix Woyrsch nicht mit hohen Opuszahlen prunken kann, — die ja oft nur Fruchtbarkeit und leichte Hand, nicht immer aber auch Tiefe und Kraft bezeugen! — so ist sein Schaffen doch ohne allen Zweifel durchaus bedeutend; und sein Lebenswerk wächst unter dem Auftrieb großer Leistungen in der Landschaft der deutschen Musik gleichsam zu Bergeshöhe empor. Edler musikalischer Gehalt und Reife der Form, Schwung und jene tiefe Künstler-Phantasie kennzeichnet alle seine Werke, die das Mysterium des Glaubens, der Seele, des Ahnungsvoll-Unaussprechlichen aufsucht. Mit dem herrlichen Ernst und der Wahrhaftigkeit ihres Wesens geben sie sich zu erkennen als Leben, als Bekenntnis und Auswirkung einer Brahms innerlich verwandten, volkstümlich-bodenständigen, seelisch vertieften, vom Willen zur Größe erfüllten nordisch schöpferischen Kraft. Das Volkslied, das weltliche und das geistliche, wirkt auf seine Melodie; wie der protestantische Grundzug von Religiosität und Glauben, wie ihre wahre Frömmigkeit seine Musik der Gefolgschaft jener großen Musiker anschließt, die sich, von Bach bis Wagner, zu dem tief wurzelhaften Zusammenhang von Persönlichkeit und Volk, von Musik und Idealität — der gläubigen wie der metaphysischen, — in erhabenen Werken bekannt haben. So ruht eigentlich auch Felix Woyrsch mit dem Schwergewicht seines Schaffens auf dem Fruchtboden religiöser Musik. In ihren Kreis gehören schwerwiegende Werke, die den Namen ihres Schöpfers über die Bannmeile Hamburg-Altonas hinaus durch ganz Deutschland getragen haben: als erstes eines seiner größten und gewaltigsten, das „Passionsoratorium" op. 45 nach Worten der hl. Schrift für gemischten Chor, Soli und Orchester: Gerechtfertigt durch das transcendentale Bedürfnis des geistigen Musikers, dem Erlösungsdrama des Christentums den musikalisch gesteigerten Ausdruck aufzuprägen, noch mehr aber beglaubigt durch die Innigkeit einer volknahen, volkstümlichen edlen Wort- und Tonsprache, nicht minder durch die kunstvolle Vollendung der Formgestaltung: in der herben Großartigkeit protestantischer Kirchenmusik wie in der Kühnheit erstaunlich, nach Joh. Sebastian Bach ein Passionsoratorium zu schaffen. Aber dieses scheinbar tollkühne Unternehmen dürfte kaum verwegener sein als jenes andere tausendmal wiederholte, den alten Messetext, oder das Requiem und das Stabat mater nach den staunenswerten Leistungen der alten Großmeister unentwegt immer wieder neu zu componieren. In vier großen Szenen rollt Woyrsch in seinem Passionsoratorium die Leidensgeschichte auf: sie umspannen die Vorgänge des Abendmahls, der Gefangennahme, des Gerichtes vor Kaiphas und Pilatus und endlich die Tragödie der Kreuzigung; sie werden getragen von den knappen Berichten des Evangelisten, von betrachtenden, mitfühlenden, zu leidenschaftlichen dramatischen Ausbrüchen aufgerissenen Chorsätzen. Den Choral, dem Bach in seinen Passionen die ergreifende Mittelpunktstellung angewiesen hat, schaltet Woyrsch in seinem Werke aus: bis auf die eine wundervolle Verbindung der Abendmahlsfeier mit der Choralmelodie „O Lamm Gottes unschuldig", die das Orchester in zartestem Instrumentalklang unter die erhabenen Einsetzungsworte des Heilands „Trinket alle daraus" wie einen ätherischen Teppich hinbreitet: einer der hochpoetischen Augenblicke, an denen diese Passion reich ist. Das Unvergeßliche dieser Stimmung vertieft sich noch in der Fortführung und dem gewaltigen Chorausklang der Abendmahlsfeier: das „Vaterunser" schwebt in rührend frommem a-cappella-Satz vorbei; und alle Kraft brüderlicher Liebe strömt in die Pracht der Chorworte: „Bleibe fest". Wir wissen, daß die sanft wallenden Seufzerwellen des großen Einleitungschors aus den Schlußchören der Bachschen Matthäuspassion herübergeflutet sind, die in der Musik des Barock (bis in die Zeit der Romantik) ihre tonmalerische Aufgabe erfüllen. Mit besonderem Hinweis — wie vieler bedürfte die eingehende Besprechung dieses auch an seelisch ausdrucksvollster Lyrik reichen Menschendramas! — sei noch der formenbildenden Imitationstechnik gedacht, die in geistvollen Nachahmungen, in frei oder streng canonischer, gelegentlich antiphonischer, fugenhafter und fugenechter Satzkunst den Chorsätzen dieses

Werkes die Geschlossenheit ihres (neubarocken?) Baus, entscheidende Wucht des Ausdrucks, die Allgemeinbedeutung weltanschaulicher und volkhafter Verbundenheit aufprägt. In nächster geistiger und musikalischer Nachbarschaft der Passion steht das vielfach aufgeführte Mysterium „Da Jesus auf Erden ging", für 3 Solostimmen, gemischten Chor, Knabenchor, Orchester und Orgel, op. 61. In fünf Abteilungen schildert das vom Componisten nach Worten der hl. Schrift und geistlichen Volksdichtungen geschriebene Textbuch die Geburt des Heilands, die Seligpreisungen und das physikalisch Unfaßbare, wie Christus über die Wogen schreitet. Diesen Kapiteln aus der Lebensgeschichte des Herrn folgt der ergreifende Dialog zwischen Christus und Maria. Die „heilige Woche": ein ganz eigenartiges von tiefster Frommheit und religiöser Schöpferkraft getragenes, in der genialen Einfachheit einer echt volkstümlichen Dichtung hingestelltes Zwiegespräch, das, von wunderbarer Innigkeit, in visionärer Steigerung alle die erschütternden Ereignisse zusammendrängt, die mit der Tragödie des Kalvarienbergs ihren Abschluß empfangen. Das Werk klingt aus in dem „Gang nach Emaus". Seine Dichtung, durchaus volkstümlich, mit der Kraft der dichterischen Volksseele und des Volksliedes empfangen, aus dem Geist der Bibel wiedergeboren, gliedert Woyrsch im Sinn der historischen Gattungsmuster in Chorsätze, Sologesänge, Choräle und orchestrale Kapitel. Sein Werk ist spezifisch norddeutsch und protestantisch; norddeutsch: die zurückgedrängte Empfindung, die Scheu vor Gefühlsexplosionen, die Schamhaftigkeit der Lyrik. Und protestantisch bliebe dieses Mysterium in jeder Fiber seines Wesens, auch wenn der Geist des protestantischen Chorals dem Melos und dem künstlerischen Ausdruck dieser Musik nicht ihre Merkmale eingeritzt hätte. Woyrsch knüpft an das religiöse Bedürfnis jener höher gestimmten Menschen an, denen irgend eine dogmatische, irgend eine „positive" Religion nicht mehr genügt und die in den Offenbarungen der Musik höchste Weihestunden des Religiösen, des metaphysisch-transzendentalen Dranges, des Idealen überhaupt erleben müssen. Ihn, Felix Woyrsch füllt dieses feinste Gefühl für feinste religiöse Bedürfnisse vollständig aus. Seine Musik spricht, der Art und dem Wesen des Stoffes angepaßt, mit der Zunge einer gelegentlich zart von Brahms her angehauchten Lyrik. Sie liebt archaistische Wendungen, alte Dreiklangsfolgen auf fortschreitenden Terzenstufen; sie nützt die modulatorischen Überraschungen des Quartsextakkordes, greift mit Vorliebe auf mittelalterliche Choralschlüsse zurück, verwendet alte Choralmelodien und geistliche Volksweisen ebenso vorsichtig, wie kontrapunktische Künstlichkeiten und schwierige Satzformen. Er füttert uns nicht mit Verlegenheitsfugen des Unvermögens: auch das gehört zum Positiven des Werkes. Der grandiosen poetischen Vision der Seligpreisungen — packendste Formel für den Gegensatz zwischen der aus göttlicher Fülle schenkenden Persönlichkeit und der geistig hungernden „Masse", — und dem anderen Wundergesicht gegenüber des über die Wogen schreitenden, Sturm und Meer bezwingenden schwerelosen Idealträgers fühlt sich auch der schöpferische Musiker Woyrsch ganz unbelastet von theatralisch-opernhaften Ehrgeiz, frei von jeglicher Versuchung, mit kalt errechnetem „Effekt" das Einzige und Großartige dieser biblischen Szene bändigen zu wollen. So schlicht und zurückhaltend seine Musik hier bleibt, so feinsinnig sie lyrisches Ausbreiten mit Chorsätzen und Sologesängen verbindet, so überwältigend steigert sie sich zu höchstem Glanz in dem Schlußchor, der die triumphierende Christusidee verherrlicht. Noch ein anderes Mysterium — wiederum für Solostimmen, Chor und Orchester, — sein Opus 51, hat Felix Woyrsch „Totentanz" genannt: szenenlos-szenische Phantasie-Spiegelungen des unerbittlichen Schicksals, groß angelegt, weit ausgebaut, voll Lebenskraft und starker Wirksamkeit, aber auch starken Ansprüchen an die Tragkraft einer willigen Hörergemeinde. Die Idee des Totentanz, auf Mystiker und ironische Romantiker des Mittelalters zurückweisend, stellt vor die Einbildungsfähigkeit des modernen Menschen neben Holbeinsche Bildertafeln eine Myriade von Variationen über den ewigen Basso ostinato: Leben und Tod. In der Woyrsch'schen Dichtung erscheint der Tod als ein unheimliches schauerliches Knochengespenst, als grimmer und heimtückischer Würger des Lebens. Gevatter Tod tritt zunächst als Spielmann auf, der alle Welt zum ungeheuren Reigen lädt, dessen gigantische Rhythmen alles Geborene verschlingen; aber der gespenstische Tanzgeiger legt seine Fiedel zur Seite und greift mit Dämonenfaust tückisch aus dem Hinterhalt in das Triebwerk des menschlichen Lebens. Woyrsch ballt dramatische Szenen, die wie zusammengedrängt verdichtete Einakter, bald wie düstere Balladen, bald wie lyrische Melodramen oder wie realistische Genrebilder wirken. Das erste Stück „Sardanapal" wird zum veristischen

Opernakt: ausgerüstet mit Ballett und Bacchanal, mit Gewitter, Feuersbrunst, feindlichem Überfall und krachendem Finale. Als schönste, mildeste und stimmungsvollste dieser zu langem Zug geordneten Totentanzszenen darf die dritte gelten, die die Überschrift trägt „Das Kind". Ergreifend und ganz im Sinn des christlichen Märchens wird das Sterben eines kranken Kindes und die Himmelfahrt seiner verklärten Seele zum rührenden Erlebnis. Den gleichen Ton, nur zu höchster Empfindungsdynamik gesteigert, schlägt Woyrsch im letzten Teil seines Werkes an: ein glanzvoller, prächtig gearbeiteter, über einen Choral als Cantus firmus aufgetürmter Doppelchor, „die Verklärung", breitet sich zum Ausklang, der ebenso dem betont christlichen Charakter des Mysteriums entspricht, wie die transcendentale Sehnsucht des gläubigen Menschen nach Frieden und Seligkeit über alle Todesnot hinaus erfüllt. In den gleichen Kreis der im Schaffen des Altonaer Tondichters bedeutsamsten und wichtigsten aus tiefer Gottessehnsucht hervorgeblühten Groß-Werke gehört als eines der liebenswürdigsten und sonnigsten (wenn auch kleineren Umfangs!) eine Weihnachtsmusik: „Die Geburt Jesu" (op. 18); neben ihr das spätere op. 73 „Die Vision des Jesaia" für Chor und Orchester, — 1932 in Aachen von Peter Raabe uraufgeführt — ein Werk von großartigem Zug und unaufhaltsamem Auftrieb zu dem ekstatischen „Heilig" hin, das wie auf den Flügeln der Cherubim nach oben steigt: in einer meisterlichen Fuge, deren aufstrebendes, eine ganze Oktave ausfüllendes Thema (mit 2 sehr charakteristischen Quartenschritten!) in der zweimaligen Vergrößerung des Thema sich majestätisch krönt; von Lichthelle überströmt, nach der sehr eigentümlichen Zwielichtigkeit, die mit der Folge großer Terzen und einer orchestralen Stimmführung die Harmonik beherrscht, in der sowohl die Ganztonleiter, wie der übermäßige Dreiklang nicht als Selbstzweck, sondern als Gesetz diatonischer und chromatischer Entwicklung zu charaktervoller Bedeutung gelangen. Dieses knappe, gedrungene, mit den Worten Luthers ebenbürtig gewachsene Choralwerk ist schlechthin ein Meisterstück ersten Ranges.

Aber auch andere Fruchtfelder als jenes der geistlichen Musik hat Felix Woyrsch mit reichem Erfolg bebaut, mag er immer auf diesem sein ihm schicksalhaft vorherbestimmtes Erdenwirken als Künstler treulichst getan haben. Wenn es innerhalb der Raumgrenzen einer skizzenhaften Schau auf das ausgebreitete Schaffen dieses tief sympathischen Meisters nicht möglich ist, allen seinen Werken nachzuforschen, so mag und muß doch zunächst seiner sehr bemerkenswerten instrumentalen Werke gedacht werden: unter ihnen der vier Symphonien, von denen die erste, op. 52 c-moll, die „niederdeutsche" genannt werden könnte: sie schlägt Heimatsklänge an; es ist die innerlichst erfühlte Seele der niederdeutschen Natur, die in Woyrsch nach Befreiung von jener Spannung ringt, die Leben und Denken, Wollen und Müssen in sie hineintrug; wie sie vorher in ihrer Eigenart und Herrlichkeit Brahms in seiner c-moll-Symphonie geoffenbart hat. Bei Woyrsch gibt es Momente der raunenden Stimmen aus dem Ungewissen; der Klagelaute, man weiß nicht, woher sie kommen: als ob die Natur selbst weinte. In solchen Tönen und in dem ganz versponnenen, verträumten, abseitig melancholischen Scherzo sinnt und spricht ein Poet von weichem und reinsten Menschentum. Hat in diesen Tongedichten Woyrsch das Innerste und Beste des nordischen Genius und seines Musiker-Herzens niedergelegt, so ergänzt das Finale den Stimmungs- und Ideenkreis seiner Symphonie aus froh aufgehellter Kraft, aus dem Licht- und Freudebedürfnis des kernig-gesunden, fest auf dieser Erde stehenden Mannes. Der c-moll-Symphonie folgten drei andere: jene in C-dur, op. 60, in es-moll, op. 70 und die Vierte: F-dur, op. 71; diese gesegnet mit einem gefühlstiefen Adagio von spannend ursprünglicher Harmonik, mit reizvollen Variationen über ein Rokoko-Menuett und dem in großem Stil fugierten Finale. Die drei farbenreichen Böcklin-Phantasien, die „Hamlet"-Ouvertüre op. 56, ferner ein ganz im nordischen Geist empfangenes Violinkonzert d-moll, op. 50, das Woyrsch „Skaldische Rhapsodie" genannt hat, sind Gipfel seines Schaffens. Aus der Frühperiode mag des „Symphonischen Prologs" zu Dantes Divina Comedia gedacht sein. Mit edlen Werken bereicherte Woyrsch die Kammermusik unserer Zeit: vier Streichquartette (a-moll, c-moll, Es-dur, B-dur), ein Klaviertrio e-moll, ein Klavierquintett c-moll und ein Streichsextett B-dur op. 72 entstehen; in ihrer Nachbarschaft die „Metamorphosen" für Klavier; sodann kirchliche Choralvorspiele, ein Festpräludium und die Dies irae-Passacaglia (op. 62) für Orgel. Die Literatur des Männerchors bedachte Woyrsch mit zwei bedeutenden Werken: einer Kantate „Deutscher Heerbann" von Emanuel

Geibel, für Soloſtimmen, Männerchor und Orcheſter, op. 32; ein in Text und Muſik gleich muskulöſes Werk, überſchäumend von kriegeriſchem Geiſt, tatendurſtiger germaniſcher Wehrhaftigkeit; ungeheuer lebendig ſowohl in den Gegenſätzen, wie in der dramatiſchen Schlagkraft naturaliſtiſcher Chorſchilderung. Von weſentlich anderer Art, zum Seeliſchen, zum Geheimnis und zum Ahnungsvollen vertieft, feſſelt Woyrſch in ſeiner Kompoſition von Friedrich Hölderlins „Ode an den Tod" für Männerchor und Orcheſter op. 57, durch die Magie einer wahrhaft romantiſchen Harmonik voll hinreißend opaliſierender Klang- und Farbenbezauberung; hier packt aber auch der jähe Stimmungswechſel, den, von den knappen Verſen gefordert, einzig die Muſik verſtändlich und künſtleriſch ermöglichen kann. Iſt es in den Jahren entſtanden, in denen auch Max Reger ſeine harmoniſch ſchillernden Chorſtücke erſonnen hat? Noch muß der weltlichen und der geiſtlichen gemiſchten a-cappella-Chöre und der impoſanten Reihe von Männerchören gedacht werden, die zahlreiche Hefte füllen. Da formt er wahre Cabinettſtücke von prachtvoll echtem Klang und meiſterlicher Form; Volkslieder aus alter und neuerer Zeit: mannhaft und zart, froh und träumeriſch, voll Wanderluſt und Jägerfreude, voll Liebe und Naturverbundenheit. Wie mit dieſem Schatz von deutſcheſter Chormuſik beſchenkt Felix Woyrſch die deutſche Hausmuſik, nicht minder den intimen deutſchen Konzertſaal, mit der feinſinnigen Lyrik ſeiner Lieder und Geſänge für eine Soloſtimme mit Klavierbegleitung: mit dem köſtlichen „ſpaniſchen Liederbuch" op. 14, mit den Rattenfängerliedern op. 16, aus Julius Wolffs „Singuf": dieſe pikant, delikat, ſchelmiſch, innig, verliebt, volksliedhaft; und immer ſauber und makellos rein; rhythmiſch würzig, fließt ihr Melos in natürlicher Anmut. Sein „Opus 2" — Heines „Fichtenbaum", desſelben Dichters „Lotosblume", Lenaus „Weil auf mir" — werfen Licht auf die Anfänge des Woyrſch'ſchen Schaffens, auf Begabung, Schönheitsgefühl und Sauberkeit der Technik. Aber wie ſchnell wächſt dieſe! Von Lied zu Lied erſtarkt das Schöpferiſche, dehnt ſich und weitet ſich die vorher noch enge Form. Da ſteht in op. 5 eine entzückende „Serenade"; in op. 9 das reizend Schalkhafte „Wollt er nur fragen" und op. 12 bringt ſchon die großartige, kühne, zur genialen Inſpiration befreite „Edward"-Ballade, mit der Woyrſch zur Hochebene ſeines Schaffens hinaufgeſtiegen war . . . Alle dieſe wertvollen Liederhefte beanſpruchen, wie die Lieder von Schumann, Robert Franz, von Johannes Brahms ihren Platz in der deutſchen Familie, in der deutſchen Hausmuſik.

Auf jene Zeit frühen Schaffens, auf ſeligen Komponiſtenfrühling weiſen auch die dramatiſchen Arbeiten Woyrſch' zurück: 9 Inſtrumentalſtücke zu Kalidaſa, die Einakt-Oper „Der Pfarrer von Meudon", die balladeske „Wikingerfahrt" und „Der Weiberkrieg" ſtammen aus den 80er Jahren. Von dieſen Werken erreicht der „Weiberkrieg" (1933 in der Altonaer Schilleroper mit größtem Erfolg aufgeführt!) eine künſtleriſche Höhe, die im Bezirk der Volksoper zum Außerordentlichen gehört: in dieſer durch Meiſterſchaft des Satzes und berauſchenden Chorklang ausgezeichneten Partitur gibt es Nummern von hinreißender Kraft und Schönheit, von ſpringlebendiger orcheſtraler Charakteriſtik und humoriſtiſcher Kleinmalerei; zwiſchen ihnen noble Liebesgeſänge von reizender Lyrik. Dieſes Werk, das der Dichtermuſiker als deutſche „Volksoper" bezeichnet, — und dieſe iſt es im beſten Wortſinn: volkstümlich und friſch in der Handlung, volkstümlich und friſch im Muſikaliſchen! — entwickelt die Tradition Webers und Lortzings weiter, an die es anknüpft, aus reifer Selbſtändigkeit der Perſönlichkeit und bodenſtändiger Begabung. Dieſer „Weiberkrieg" wäre würdig, zum Gemeinbeſitz des deutſchen Operntheaters zu gehören!

Die Summe dieſer Werke bedeutet die reiche Ernte eines fruchtbaren Künſtlerlebens: als Ganzheit umſchließt „das Werk" in vollkommener Harmonie Perſönlichkeit und Eigenart dieſes verehrungswürdig weltſcheuen Künſtlers. Nicht gleißend, nicht blendend und verblüffend, gleicht ſein Muſikertemperament einer ruhevollen, rauchloſen und reinen Flamme, die ſtetig leuchtet und wärmt. Auf ſein reiches und ſchönes Muſikwirken darf Felix Woyrſch zurückſchauen in beglückter Genugtuung. Heißt das lateiniſche „Felix" nicht der „Glückliche"? Und ſo mag jetzt, wie nach dem rüſtigen und tatenfrohen Allegro einer Symphonie die ruhevolle Feierlichkeit des Adagio folgen: die erholſame Zuflucht in die Gaſtſtätte des Ruheſtandes nach der ſchweren und geſegneten Arbeit eines langen und ſchöpferiſchen Lebens.

Muſik zum Iſenheimer Altar

Paul Hindemiths Symphonie „Mathis der Maler“

Von Alfred Braſch, Eſſen

Mathias Grunewald — Ausſchnitt aus dem Engelk

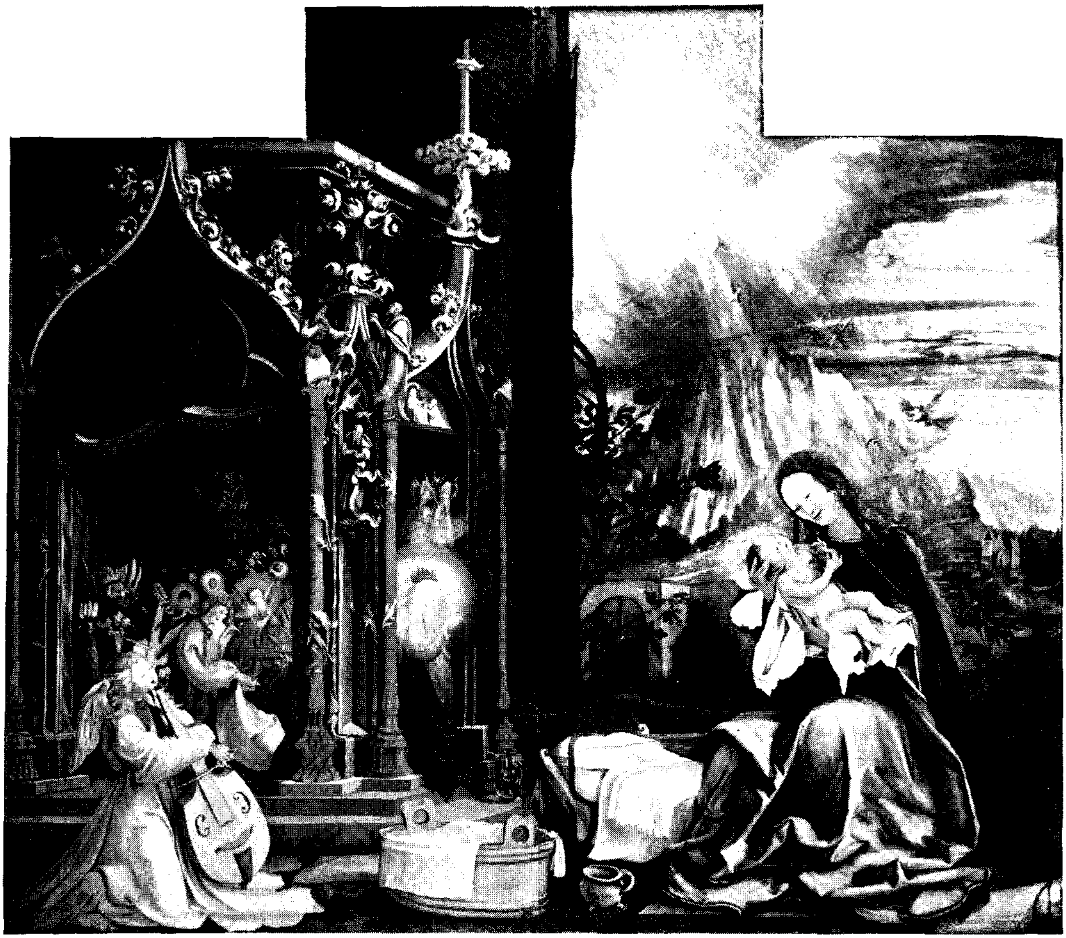
Nicht Richtungen der Stile und Schulen, nicht einmal einzelne und ihre Lebenswerke kennzeichnen in der Geſchichte der Künſte die Wendepunkte. Wo immer im Bewußtſein des Betrachters das Bild menſchlichen Schaffens um einen neuen weſentlichen Zug bereichert wurde, ſteht ein einzelnes Werk, als Phänomen und legendäre Perſönlichkeit gewertet und oft genug ſeiner Herkunft und Geſchichte nach nicht einmal genau bekannt. Es iſt, als ob die Kunſt, — ſelbſt ein unteilbares, einheitliches Weſen, das vom wahren Dichter aller ihrer Diſziplinen als ihrem Mittler mit göttlicher Gewalt Beſitz ergreift — in den großen Meiſterwerken den Schöpfer auslöſchte. Mit zwingender, oft überraſchender Notwendigkeit ſcheint das Gültige aus bereitem, aufgeriſſenem Boden zu entſtehen, vielleicht gerade an ſolcher Stelle am wenigſten vermutet, wo ein flüchtiger Blick nichts als Steine und Sand zu ſehen wähnt. Nicht die Regel, ſondern die Ausnahme iſt es, wenn frühe Talente ihr Verſprechen halten; nur in einem Mozart verhieß und erfüllte zugleich ein Wunderkind entſcheidende Taten. Die Muſen lieben es, den Mitlebenden zu überraſchen. Geraume Zeit vergeht manchmal, bis Klarheit darüber wird, wo ein neuer Quell aufgebrochen iſt.

Vom ſagenhaften Meiſter des Iſenheimer Altares, Grünewald genannt, hat Melanchthon gewußt und ihn neben ſeinem Mitkämpfer Cranach und Albrecht Dürer für den beſten deutſchen Maler gehalten. Von ſeinem Leben hat man anſcheinend nicht viel gewußt; Sandrart weiß zu berichten, daß er ein „eingezogenes, melancholiſches“ Daſein geführt habe und „übel verheuratet“ geweſen ſei. Aber erſt im Jahre 1920 hat Joſeph Bernhart ſeinem Hauptwerk eine Deutung gegeben, die von der Kunſtwiſſenſchaft als wirklich befriedigend bezeichnet wird.

Daß ſich jetzt an der deutſchen Myſtik des Iſenheimer Altares ein anderes Kunſtwerk entzündet hat, das mindeſtens in einem beſchränkten Sinne eine Wende der deutſchen Muſik bedeutet, ſollten wir nicht nur als Zufall abtun. Es iſt bedeutungsvoll, wenn die oft als „ſachlich“ oder „artiſtiſch“ befehdete neue Muſik an ein Werk anknüpft, das alle Höhen und Tiefen deutſch-romantiſchen Geiſtes keimhaft einbegreift. Wir ſprechen von Paul Hindemiths Symphonie „Mathis der Maler“, die in dieſem Konzertwinter in faſt allen deutſchen Städten die Aufmerkſamkeit der Muſikfreunde auf ſich zieht.

*

Als enfant terrible der jungen deutſchen Muſik hat Paul Hindemith in weiten Kreiſen eine zweifelhafte Berühmtheit beſeſſen. Ein Muſikant von ſeltener Begabung, hat er mehr und erſchrecklicher als irgendeiner den lärmenden „Kampf gegen den Spießer“ mitmachen können. In ſeinen frühen Werken ließ manches aufhorchen. Aber die Zeit überholte ein ſehr ernſt zu nehmendes Wollen. Die Kriſe des Volkes und der Welt kannte nur Umſturz und Taumel, keine ruhige, organiſche Entwicklung. Da ſchrie Hindemith mit, ſeiner Natur nachgebend, die zu verbittertem Beiſeiteſtehen nicht geſchaffen und im eigenen Wollen noch nicht gereift genug war, eine feſte Stellung zu haben und zu behaupten. Wenn andere ihr kümmerliches Können für Niggermuſik einſetzten, übertrumpfte Hindemith ſie und verlangte frech, das Klavier lediglich als Schlagzeug zu benutzen. So ſchob er noch, während er geſchoben wurde und verlor im reißenden Strome nicht das Ruder aus der Hand. So findet er auch, als ſich die



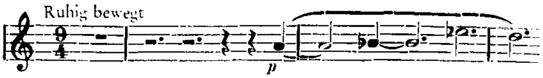
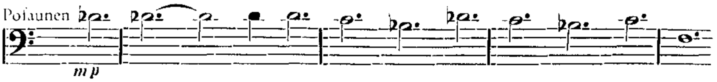
Mathias Grünewald Engelkonzert

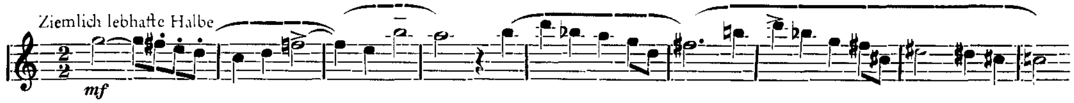
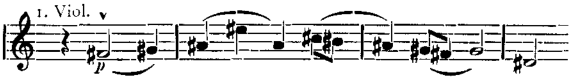
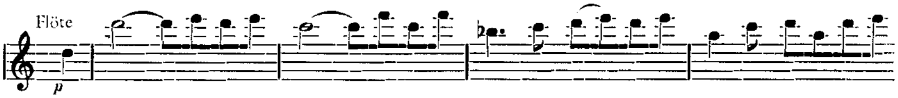
Flut verläuft, wieder Grund unter den Füßen und erreicht Schritt für Schritt ein neues Ufer. Er hat es erklommen mit dieser Symphonie.

Selbst für den, der hinter der zeitweilig vorgehaltenen Maske den echten Hindemith erkennen konnte, ist das neue Werk, das aus drei Zwischenspielen einer noch werdenden Grünewald-Oper gleichen Titels besteht, eine große Überraschung. Nur ganz fern hätte das voraufgegangene Oratorium „Das Unaufhörliche“ solche Möglichkeiten ahnen lassen. Mehr noch als an denen, die ihn zu kennen glaubten, war es an seinen ausgemachten Gegnern, anläßlich der Uraufführung dieser Symphonie alte Urteile zu revidieren. Vertreter des ausgesprochenen Konservativismus haben eine solche Umkehr öffentlich bekannt. Dennoch hört man noch von Vorbehalten; es wird gesagt, daß der Mensch Hindemith sich erst noch zu bewähren habe. Den Musiker Hindemith jedenfalls hat mit der Begnadung dieses Werkes seine Kunst legitimiert.

Hier ist endlich das Werk, das alles Streben neuer Musik in sich vereint und es anschließt an die große Tradition der deutschen Romantik und Klassik. Ein Werk, das modern ist in der Sparsamkeit des Aufwandes, in strenger, durchsichtiger Führung der Linien und ihrer Ausprägung — ein Werk, das zur großen deutschen Musik gehört durch die Tiefe seines Erlebnisses, die Bildkräftigkeit seines Ausdrucks und die musikalische Form, die beim ersten Hören gleich mit ihrer ganzen künstlerischen Beredsamkeit überzeugt. Das wird sogar der Halbmusikalische einsehen, den sein Mißverständnis des Wagnerschen Musikdramas dazu verführt hat, in „Leitmotiven“ mit begrifflichem Denken statt aus der künstlerischen Empfindung heraus Musik zu verstehen. Deutlicher kann man heute den inneren Sinn einer Musik wohl nicht beweisen, als wenn man zeigt, daß sie auch solchen Maßstäben standhält. Es ist nicht das rechte Musikverstehen, mit bildlichen Vorstellungen an sie heranzugehen. Nun, verschmähen wir es dieses eine Mal nicht, mit billigen Mitteln etwas ans Licht zu heben, was in Gefahr ist, einem Vorurteil zu erliegen. Wir glauben, daß uns diese Symphonie soviel zu sagen hat wie lange kein Werk der deutschen Musik mehr.

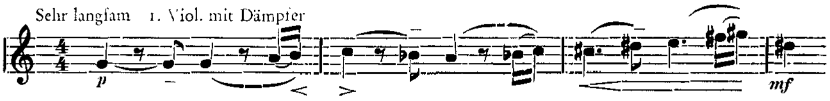
Das Engelkonzert

Aus liegendem G-Dur erhebt ſich das myſtiſche

der Holzbläſer, belebt die graue Ferne und weckt das alte Choralthema, das dieſem Satz als Motto dient: „Es ſungen drei Engel".

Gleitende ruhige Figuren der Geigen vergrößern ſich, bekommen allmählich klare Richtung und treiben in vier Takten einfachſter Art zu einem Höhepunkt. Trompeten führen den Choral zum einleitenden myſtiſchen Motiv zurück, das nun beziehungsvoll die Einleitung abſchließt und Auftakt des eigentlichen Satzes wird.

Das Konzert der Engel beginnt nun mit einem zunächſt liedartig durchgeführten Thema, das wie das Jubilato auf einer alten Viola anmutet, unfüßlich und doch voll Überſchwang des Herzens. Der erſte der drei Engel führt den Chor:

Der zweite löſt ihn mit ſeinem Thema ab, das wiederum in einem geſchloſſenen Sätzchen ausſchwingt:

und den, beſinnlicher als ſeine beiden Brüder, der dritte.

In einem fugierten Teil vereinen ſich dann die beiden erſten Stimmen, wieder tritt als Mittelpunkt das Choralthema hinzu.

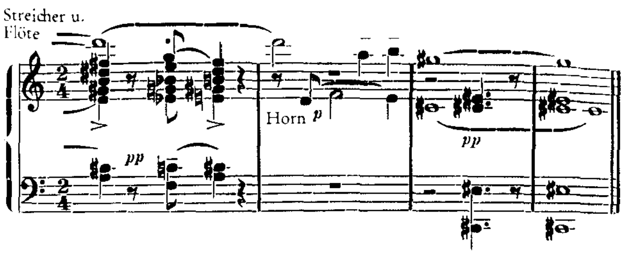
Das dritte Thema leitet den Schlußſatz im Hauptzeitmaß ein: eine nochmalige Durchführung der drei Hauptthemen und einen impoſanten Schluß, der mit drei kühnen Akkordſchritten großartig in das G-Dur des Anfangs zurückführt.

Grablegung

Einfach wie das Bild Grünewalds iſt der Mittelſatz der Sinfonie. Eine traurige Weiſe der Streicher

wird vom Holz mit einer Klage beantwortet und erſcheint nach kurzer Verarbeitung geſpannter und groß im Klang des vollen Blechs als verklärtes, ſieghaftes Mittelſtück, das ſich bis zur ſtrahlenden Fis-Dur-Fermate ſteigert. Herbe Trauer wieder der Abgeſang von Holz und Streichern, deſſen verklingendes Pianiſſimo das erſte Horn (man beachte die formal und inhaltlich bedeutſame Verwendung der Inſtrumentengruppen!) wie mit der ſchlichten Geſte der Gläubigkeit milde ſtimmt.

Mathias Grünewald — Grablegung

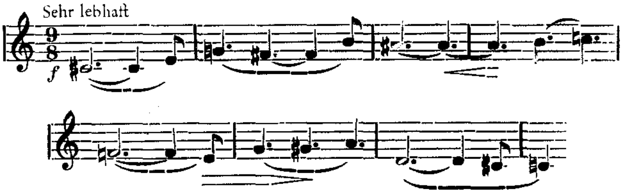
hias Grünewald Verſuchung des heiligen Antonius

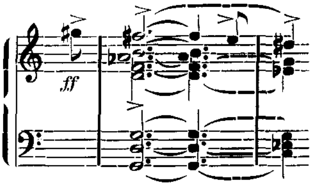


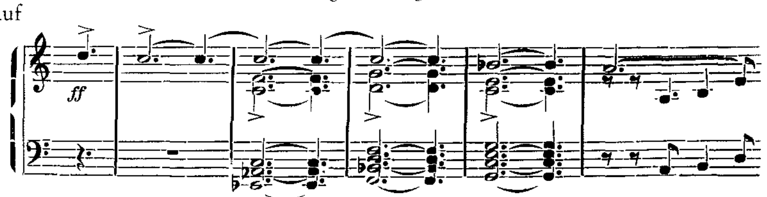
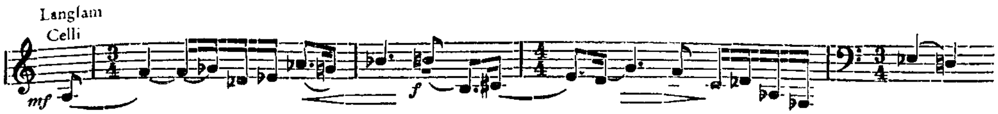
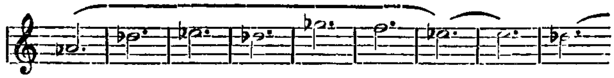
Die zwei Stimmungsmomente des Grünewaldſchen Bildes — Größe des Opfertodes und Trauer — ſind hier in ergreifender und dabei muſikaliſch vollendet ſchöner Form wieder vereinigt worden.

Verſuchung des heiligen Antonius

Ein großer dramatiſcher Satz, frei und ungeſtüm in der Einleitung, in großem geiſtigem Bogen geſpannt von der „Verſuchung“, der Bedrängnis des Heiligen durch böſe Dämonen, bis zum „Alleluia“ des Schluſſes. Die Einleitung könnte man als eine Schilderung der wilden Grünewaldſchen Landſchaft des Bildvordergrundes mit ſeinen überraſchend ſich öffnenden Riſſen und Schluchten anſehen. Dem unvorbereiteten Hörer könnte vielleicht an dieſer Stelle, wenn überhaupt irgendwo im ganzen Werk, das unmittelbare Verſtändnis ausbleiben. Doch iſt die Wichtigkeit dieſer Einleitung als dynamiſche Auslöſung des Folgenden unverkennbar, wie auch die klanglich hervorragende Schallplatten-Wiedergabe der Berliner Philharmoniker unter Hindemiths eigener Leitung (auf 3 Telefunken-Platten) dartut.

Unter ſtampfend markiertem hartem Rhythmus ſetzt nach dieſer Einleitung in ſchnellſtem Tempo das Thema der Verſuchung ein.

Von den Streichern übernehmen es die Bläſer; der Taumel wächſt, bis der Hexenſabat auf ſeinem Fortiſſimo abbricht. Kaum bleibt ſoviel Pauſe, daß ein Seufzer hörbar wird, da ſetzt eine Variante des Themas in ſchrillen Holzſtimmen wieder ein. Aus gequälter Bruſt löſt ſich ein Schrei



und ringt mit dem Tumult. Immer inbrünſtiger dringt er durch und macht ſich ſchließlich frei, als choralartiger Ruf

zuverſichtlich die Erhörung beſchwörend. Mit einer innigen Bitte um Frieden ſinkt der Menſch nieder.

Der Anſturm der böſen Geiſter vermag nichts mehr gegen ihn. Mit ſeinem Ruf preiſt er Gott, nimmt auch das Thema ſeines Gebetes in den Geſang auf, mit dem er erneut in die Welt zieht. In die nun folgende ſinfoniſche Durchführung zieht als muſikaliſch-kosmiſches Symbol der Beſtändigkeit ein Oſtinato ein. Von ihm ausgelöſt erklingt wie im erſten Satz wieder ein Choralthema: „Lauda Sion Salvatorem".

Immer breiter und größer wächſt der Lobgeſang und mündet „mit aller Kraft" in das alte Choral-„Alleluia".

*

So erſtreckt ſich die Symphonie vom herrlichen, mit Bachſcher Strenge muſizierten erſten Satz über die empfindungsſtarke „Grablegung" bis zum dämoniſchen Kampf und der himmliſchen Apotheoſe der „Verſuchung" mit einer ſinfoniſchen Konſequenz, die die im Iſenheimer Altar nicht unmittelbar zuſammenſtehenden Themen zur Einheit bindet. Dieſe Sinfonie, angeregt zwar durch das Werk des Malers, iſt wie Grünewalds Schöpfung ein Kunſtwerk für ſich. Ein großes Werk, eines, das für Paul Hindemith und für uns alle eine Wende bedeutet und das wieder glauben macht an eine junge deutſche Muſik.

Der „Kreuzchor" zu Dresden.

Von Rudolf Decker, Dresden.

Der Dresdner Kreuzchor, neben den Leipziger Thomanern der führende evangeliſche Schülerchor Deutſchlands, iſt heute mehr und mehr in den Vordergrund des Intereſſes der muſikaliſchen Welt getreten. Mit dem Amtsantritt Rudolf Mauersbergers, der ſeit 1. Juli 1930 den Kreuzchor dirigiert, hat eine neue ruhmvolle Ära für den Chor begonnen.

Wie der Thomanerchor hat auch der Kreuzchor eine vielhundertjährige ehrwürdige Geſchichte. Bis 1234 läßt ſie ſich zurückverfolgen.*) Für den Dienſt der Kirche unterwies man damals Knaben im Singen und in der lateiniſchen Sprache. So ging der Kreuzchor, wie die anderen evangeliſchen Schülerchöre, einſt aus dem Gottesdienſt der katholiſchen Kirche hervor. Welche reiche Entfaltung hat ſeit jenen Tagen die Kirchenmuſik erfahren! Von den einſtimmigen Reſponſorien der katholiſchen Meßliturgie führte die Entwicklung über die Motette des 13.—15. Jahrhunderts, weiter über Meiſter wie Prätorius, Schein, Calviſius zu dem heute neu entdeckten Schaffen eines Heinrich Schütz und endlich zu J. S. Bach, dem Großmeiſter der evangeliſchen Kirchenmuſik.

Die Geſchichte des Kreuzchores zeigt, daß die Kruzianer mit der muſikaliſchen Entwicklung Schritt hielten. Freilich, ſie hatten in der Reihe ihrer Kantoren keinen J. S. Bach, aber doch manchen tüchtigen Muſiker, der ſeine Aufgabe erkannte und erfüllte. Als Heinrich Schütz als Kapellmeiſter in Dresden wirkte, führte der Kreuzkantor Chr. Neander (1615—1625) mit „etlich 30 Knaben" 12—16ſtimmige Motetten auf, eine Blütezeit des Kreuzchors. Sein Nachfolger Michael Lohr, mußte ſich wegen zu intenſiver Pflege der Figural- und Inſtrumentalmuſik tadeln laſſen.

Zu allen Zeiten genoß der Chor hohes Anſehen. Mancher namhafte Muſiker empfing als Sänger im Kreuzchor die Grundlage ſeiner muſikaliſchen Ausbildung. So wurde ein Johann Kuhnau ſpäter Bachs Vorgänger im Thomaskantorat. Oder man denke an die Brüder

*) Vgl. Prof. O. Socher: „700 Jahre Dresdener Kreuzchor".

Graun, an J. A. Hiller, den Gründer der Leipziger Gewandhauskonzerte und Thomaskantor, an Julius Otto, der von 1828—1875 den Kreuzchor leitete und sich überdies als Komponist einen Namen machte. Unter den bedeutenden Musikern, die als Kreuzkantoren amtierten, nennen wir den Bachschüler G. A. Homilius (Kreuzkantor von 1755—1785). Namentlich darf Chr. Th. Weinlig nicht vergessen werden. Von 1814—1817 wirkte er als Leiter des Kreuzchors und übernahm später das Thomaskantorat. In Leipzig wurde er Lehrer Richard Wagners, der erst durch Weinligs Unterricht, — er war ein Meister der Kompositionslehre —, die solide Grundlage für sein Schaffen erhielt. Wagner war seinem Lehrer zeitlebens dankbar.

Richard Wagner, selbst Kreuzschüler, jedoch nicht Chorsänger, schätzte den Kreuzchor sehr hoch. Beim Komponieren des „Rienzi" hatte er auf seine Mitwirkung gerechnet. Die Erlaubnis wurde freilich aus Disziplinargründen von der Schule versagt. Nicht allgemein bekannt dürfte es sein, daß die Kruzianer in der Tat von 1717—1817 die Chöre in der Dresdener Oper gesungen hatten. Später konzentrierten sie sich wieder auf ihr eigenes Gebiet.

Das 19. Jahrhundert war der musica sacra freilich nicht günstig. Es vollendete die Abkehr vom polyphonen Stil und brachte eine Zeit der Verflachung für die Kirchenmusik. Doch bahnte sich bald Neues an. Die alte Gewohnheit der Kantoren, ihre gottesdienstliche Gebrauchsmusik selbst zu komponieren, — so hatte es noch J. S. Bach gehalten —, war nach und nach aufgegeben worden. Nun war es die Aufführungspraxis, die Wiedergabe der Kompositionen anderer Meister durch den nachschaffenden Künstler, der man sich mit immer größerer Sorgfalt zuwandte. Ein „Berufschor", wie es der Kreuzchor war und ist, bildete ein willkommenes und geeignetes Instrument zur besonderen Pflege der A-cappella-Literatur aller Zeiten.

Mit Oskar Wermann (Kreuzkantor von 1875—1906) begann die neue Entwicklungsperiode für die Kruzianer. Wermann führte mit seinen Sängern die Spitzenwerke von Palestrina bis zu Brahms auf. Die Kreuzkirchenvesper wurde ein wichtiger Bestandteil des Dresdner Musiklebens.

Die Aufbauarbeit wurde weitergeführt durch Otto Richter (Kreuzkantor von 1906—1930).

Er arbeitete vor allem an der stimmlichen Schulung seines Chores. Wer die Kruzianer noch unter Richter gehört hat, weiß, daß sie schon damals in ihrer hohen Klangkultur jeden Vergleich aushalten konnten. Vertiefung der Bachpflege war ein weiteres Verdienst Richters. Die Aufführung der Bachschen Matthäuspassion am Karfreitag wurde feste Tradition. Unter Richters Leitung ging der Chor mehrfach auf Auslandreisen nach Schweden und Holland. Überall fand er begeisterte Aufnahme. Eine hohe kulturelle Mission wurde erfüllt.

Seit 1. Juli 1930 führt der Straubeschüler Rudolf Mauersberger den Taktstock. Ist es nicht verfrüht, wenn wir schon heute versuchen, ein Bild seines Wirkens zu zeichnen? Gewiß, Mauersberger wird weiter arbeiten, er wird nicht bei dem Erreichten stehen bleiben. Wer ihn aber aus seiner Tätigkeit kennt, weiß, daß seine Arbeitsziele schon am ersten Tage seines Kreuzkantorats klar vor ihm lagen. In den verflossenen vier Jahren sind sie keine anderen geworden.

Mauersberger brachte eine radikale Erneuerung. Zunächst gestaltete er die Kreuzkirchenvesper nach dem Vorbilde Leipzigs zu einer reinen Chorvesper um. Gleichzeitig ging er jedoch über sein Vorbild hinaus, indem er sich mit seinem Chor bewußt in den Dienst an der zeitgenössischen Kirchenmusik stellte. Die Fülle des neuen kirchenmusikalischen Schaffens wurde den Hörern der Vespern vorgestellt. Wir erinnern an Namen wie J. N. David, Hugo Distler, Joseph Haas, Karl Hasse, Heinrich Kaminski, Günter Raphael, Otto Reinhold, Hermann Simon, Kurt Thomas, Eberhard Wenzel und Kurt v. Wolfurt. Die oft nicht geringen technischen und musikalischen Probleme der modernen Musik bewältigt der Kreuzchor unter Mauersbergers Führung mit Leichtigkeit. Eine ungeheure Intensivierung der Chorarbeit war nötig. Mauersberger löste die Aufgabe so klar und entschieden, wie er sie sich gestellt hatte.

Unterrichtsstunde

Vor dem Kreuzschüler-Denkmal zu Dresden

Der Kreuzchor zu Dresden

mit seinem Leiter Kantor Rudolf Mauersberger

phot. Kurt Hege, Essen

Max Fiedler

geboren 31. Dez. 1859

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger

dirigiert „unbekannten Haydn" auf dem Mozartfest 1933 im Kaisersaal des Würzburger Residenzschlosses

Sind wir in Gefahr, Persönlichkeitskult zu treiben? Wer Mauersberger näher kennt, weiß, daß er solche Ehrung unbedingt ablehnen würde. Nicht nur aus Bescheidenheit, nein, er wüßte mit einem Persönlichkeitskult gar nichts anzufangen. Mauersberger kennt nur ernste Arbeit im Dienste der Kunst. Birgt nicht die musica sacra eine besonders große Verpflichtung? Weist sie doch, recht verstanden, über sich selbst und alle menschliche Künstlerschaft hinaus! So versteht auch Mauersberger seine Aufgabe als einen Dienst. Das ist für ihn, der aus einem erzgebirgischen Kantorenhause stammt, selbstverständlich. Darum reden wir nicht ein Lob der Persönlichkeit, sondern ein Lob der künstlerischen Leistung.

Eine lebendige musikalische Arbeit beobachten wir bei Mauersberger, eine Arbeit, die auch in den technischen Kleinigkeiten den echten Musiker erkennen läßt. Reiche Früchte hat diese Arbeit schon gebracht. Die Kruzianer haben sich unter Führung ihres Kantors in kurzer Zeit eine beachtliche Stellung im deutschen Musikleben erobert. Doch ist es nicht Mauersbergers Wunsch, sich vorzudrängen. Mauersberger ist bewußt Kirchenmusiker und will auch nichts anderes sein. Wenn die Singbewegung forderte: Nicht über, sondern unter das Kunstwerk, so sehen wir diese Forderung bei Mauersberger ganz erfüllt. Auch in seiner Eisenacher Zeit, als Landeskirchenmusikwart und Kantor zu St. Georg, kannte Mauersbergers Arbeit nur sachliche Ziele. Vor allem beschäftigten ihn dort liturgisch-musikalische Fragen, für die ihn ein besonders feines Verständnis auszeichnet. Er schuf das neue Thüringer Gesangbuch, dessen vierstimmiges Choralbuch wegen seiner ausgezeichneten Tonsätze auch außerhalb Thüringens gern gebraucht wird.

Als Kreuzkantor bemüht sich Mauersberger um die sonntägliche Kirchenmusik, die gelegentlich Bachkantaten, für gewöhnlich jedoch absichtlich A-cappella-Musik bringt. Ohne Schaden zieht er bisweilen auch moderne Werke heran und beweist ihre gottesdienstliche Verwendbarkeit.

Vorbildlich sind die Programme der sonnabendlichen Vespern. Sie führen von den alten Niederländern über Schütz und Bach bis zu Tonsetzern der jüngsten Gegenwart. Eine seltene musikalische Vielseitigkeit! Neben der A-cappella-Literatur erklingen in besonderen Veranstaltungen auch geistliche und weltliche Chorwerke mit Orchester. Bachs Matthäuspassion in der Kreuzkirche und Wagners „Parsifal" in der Oper sind Dresdens musikalische Höhepunkte am Karfreitag. Wie bei allen Meistern, erstrebt Mauersberger auch bei Bach letzte Stilechtheit der Wiedergabe. In der Matthäuspassion verzichtet er auf die Mitwirkung von Frauenstimmen und läßt die Chöre nur von seinen Kruzianern singen. Die unbeschreibliche Schönheit dieses durchsichtigen Chorklanges muß man erlebt haben.

Mauersbergers hohe dirigentische Leistung folgt aus seiner Gabe, jeden musikalischen Stoff bis ins letzte geistig zu durchdringen. Man verstehe aber darunter kein Problematisieren! Mögen unter Mauersbergers Stabführung alte Meister, Bach oder moderne Sachen erklingen, — vergebens wird man nach ausklügelnder Problematik suchen. Alles ersteht gleichsam selbstverständlich aus natürlicher Musizierfreudigkeit. Nur nebenbei sei bemerkt, daß Mauersberger auch die größten Werke stets auswendig dirigiert, was ihm die Möglichkeit zu völlig freier Gestaltung gibt.

Wie sind die jungen Sänger zu beneiden, die durch solch eine musikalische Lehre gehen! Viel Opfer an Zeit und Kraft werden von den Jungen gefordert. In den täglichen Proben hat jeder einzelne intensiv mitzuarbeiten. Mauersberger weiß, was er dem künstlerischen Ruf Dresdens und der ehrwürdigen Tradition seines Chores schuldig ist. Aber er versteht es auch, die Chorarbeit zur Freude zu machen. Da herrscht kein trockener Schematismus, nichts Schulmäßiges, sondern es wird frisch und lebendig musiziert.

So studieren Kantor und Chor gemeinsam die herrlichen Werke unserer deutsch-evangelischen Kirchenmusik und geben das große Kulturgut dankbaren Hörern weiter. Möge die Arbeit des Kreuzchors immer neue reiche Früchte bringen zur Ehre der deutschen Kunst!

Die Kreuzschüler im Himmel.

Von Rudolf Kirsten, Ortmannsdorf.

Wenn man den Dresdner Kreuzchor singen hört, so ist man entzückt von der Süße und Reinheit der Töne, die vom Himmel herabzuschweben scheinen, und meint, die Sänger müßten unschuldig sein wie die leibhaftigen Engel.

Daß dem nicht so ist, beweist die folgende Begebenheit, die sich vor ungefähr hundert Jahren zugetragen hat.

Damals war der Kreuzchor ebenso berühmt wie heute, soll aber noch schöner gesungen haben. Das kam daher, daß ihm acht ganz auserlesene Sänger angehörten, wie sie sich nur unter besonders glücklichen Umständen zusammenfinden. Diese acht bildeten den Kern, oder besser die Krone des Chores, ohne die er gar nicht zu denken war. Sangen sie ein Solo, so blieb kein Auge trocken. Die himmlisch reinen Töne entrückten jeden Hörer in die Gefilde der Seligen und gaben ihm ein wonniges Vorgefühl der Seligkeit, die jeder Gläubige nach seinem Tode erhofft.

Es war kein Wunder, daß der damalige Kreuzkantor alle Hände über seine acht Solisten hielt und sie bei jeder Gelegenheit auszeichnete, die sich bot. Das machte die Bürschlein gewaltig stolz, so daß sie nur noch geringschätzig auf ihre Sangesgenossen herabschauten, deren Neid und Groll von Tag zu Tag wuchs. Zuletzt kam es zu einem erbitterten Streit. Der gesamte Chor erhob sich gegen die acht Engel, wie sie spottweise genannt wurden und erklärte, auch ohne sie auszukommen, ohne daß es dem Kantor, geschweige denn der Gemeinde auffallen würde.

Das war allerdings eine kühne Behauptung, die unbedingt widerlegt werden mußte, und so beschlossen die acht in aller Stille, die Probe aufs Exempel zu machen und bei der Motette am nächsten Sonntag an einer bestimmten schwierigen Stelle nicht einzusetzen. Dies geschah auch pünktlich, aber mit einem viel schlimmeren Erfolge als die Übeltäter erwartet hatten. Der Chor war gewohnt, sich völlig der Führung seiner besten Sänger zu überlassen, und als diese schwiegen, wagte niemand den Einsatz. Es entstand eine peinliche Stille, und als der erschrockene Kantor durch eine energische Bewegung mit dem Taktstock den Gesang wieder in Fluß bringen wollte, setzten nur einige piepsende Stimmen ein, denen die übrigen so zaghaft und unrein folgten, daß die ganze Motette auseinanderfuhr und nicht mit einem Jubilate endete, wie es diesem Sonntage angemessen gewesen wäre, sondern mit einem schrillen Wehegeheul.

Damals stand ganz Dresden auf dem Kopf. Die mehr weltlich gesinnten freuten sich diebisch über den gelungenen Streich, während alle übrigen, voran die Geistlichkeit, entrüstet waren, daß die vielgepriesenen Gesangesengel sich gerade im Gotteshaus als Teufelchen entpuppen mußten. Es folgte ein strenges Strafgericht, in dem sich der Organist besonders hervortat, der die Sänger glühend haßte, weil seine Kunst neben der ihrigen garnicht zur Geltung kam. Er konnte das Vergehen nicht schwarz genug malen, und so sehr sich auch der Kantor seiner Schützlinge annahm, gelang es ihm doch, die Strafe so hoch hinaufzutreiben, daß die Schuldigen eine Woche lang täglich drei Stunden Karzer absitzen mußten.

Nun sollte man meinen, die acht Sünder hätten hinter dem eisernen Gitter ihr Vergehen bitter bereut. Aber weit gefehlt! Ihr ganzer Groll richtete sich jetzt gegen den Organisten, von dessen unheilvoller Rolle in der Strafverhandlung sie gehört hatten. Das durfte nicht ungerächt bleiben, und sie meinten sogar, ihrem geliebten Kantor eine Freude damit zu bereiten, zumal die Rede ging, er habe sich mit dem Organisten entzweit. Wenn aber acht Engel beisammen sitzen und böse Pläne schmieden, so ist der Teufel mitten unter ihnen, und so geschah es, daß sie im Handumdrehen einen herrlichen Anschlag fertig hatten.

Kaum waren am Sonnabend die letzten drei Strafstunden überstanden, so schlichen die acht hinüber in die Kreuzkirche, krochen in die Orgel und versetzten die Pfeifen. Das taten sie so gründlich vom ersten bis zum letzten Register, daß nur wenige an ihrem Platze blieben. Nachdem sie sich noch einmal unverbrüchliches Schweigen gelobt hatten, verschwanden sie un-

bemerkt wie ſie gekommen waren und konnten den Ohrenſchmaus kaum erwarten, wenn der leidige Organiſt das Spiel beginnen würde.

Am Sonntage darauf war die Kirche bis auf den letzten Platz gefüllt, denn der an ſich berühmte Chor mit den noch berühmteren acht Engeln war ſeit dem gelungenen Streich in aller Munde, und ſelbſt aus den umliegenden Dörfern hatten ſich Neugierige eingefunden. Als ſich der Organiſt über die Brüſtung des Chores beugte, flog beim Anblick der verſammelten Menge ein zufriedenes Lächeln über ſein Geſicht, und er gedachte, nachdem der Chor eine Schlappe erlitten, ſich in ſeiner Kunſt ganz beſonders hervorzutun und die andächtig harrende Gemeinde mit einer Flut von Tönen zu überſchütten. Er zog ſämtliche Regiſter, und als das Glockengeläut verklungen war, griff er mit beiden Händen in die Taſten.

Die Wirkung war unbeſchreiblich.

Wie ein gereiztes Ungeheuer brüllte die Orgel auf und ſchnob einen Mißklang daher, ſo grauenhaft, wie ihn noch kein menſchliches Ohr vernommen hatte. Die Gemeinde ſprang erſchrocken von den Plätzen, und der unglückliche Organiſt riß die Hände zurück als habe er in den Rachen eines Löwen gegriffen. Dann ſtieß er in größter Haſt die Regiſter bis auf wenige zurück und begann das Spiel von neuem. Diesmal brauſte kein Geheul hervor, dafür erhob ſich aber ein klägliches Winſeln und Wimmern, ſo mißtönig als jammerten die Teufel um Gnade, nachdem ſie einen ſo greulichen Lärm von ſich gegeben hatten. Aber während noch alles erſtarrt war vor Schreck und Staunen, geſchah etwas Furchtbares, wovon die Chronik wörtlich berichtet:

„Ein achtzackiger Blitzſtrahl fuhr vom Himmel auf den chorum herab, gefolgt von einem erſchrecklichen Donnerſchlag, dermaßen, daß das Gewölbe zitterte und jedermann fürchtete, es müſſe in ſich zuſammenſtürzen. Gottlob geſchah ſolches aber nicht, insgleichen entſtand auch weder Brand noch Schaden an Gebälk und Mauerwerk; aber auf dem choro lagen niedergeſchmettert und entſeelt dieſelbigen acht alumni, welche durch ihre böſe Hantierung an der Orgel den Zorn des Herrn gereizet hatten."

Dem Bericht iſt weiter nichts hinzuzufügen als daß die Spuren an den verſtaubten Pfeifen die Schuldigen genugſam entlarvten. Das Staunen über das offenkundige Gottesgericht verlor ſich bald in der allgemeinen Trauer um die unerſetzlichen Sänger, wenngleich man zugeben mußte, daß die Strafe zwar hart, nicht aber ungerecht geweſen ſei.

Hier wäre nun die Geſchichte zu Ende. Aber Frau Fabula, die ſchelmiſch Lächelnde, der man jedes Wort glaubt, ſchon weil es aus ſo liebreizendem Munde kommt, weiß noch folgendes zu berichten:

Sankt Peter, der Himmelspförtner, hatte von altersher die Gewohnheit, ſich an jedem Sonntagmorgen vor die Himmelstür in ſeinen Lehnſtuhl zu ſetzen und dem Geſange der Kruzianer zu lauſchen. Unter allen Klängen, die von der Erde zu ihm heraufdrangen, gefiel ihm dieſer am beſten, und ſo ſehr hatte er den Kreuzchor ins Herz geſchloſſen, daß er jede Seele ohne Bedenken einließ, ſobald ſie nachweiſen konnte, dieſer auserwählten Sängerſchaft angehört zu haben. Als die bewußten acht Engel damals die ſchöne Motette verdarben, war er ſehr verdrießlich geweſen und hatte ihnen die Übeltat nur verziehen, eben weil ſie Kruzianer waren. Als aber das Wehegeſchrei der verſtümmelten Orgel durch die Wolken drang, war er ſo empört, daß er in jähem Zorn einen achtzackigen Blitz auf die Sünder herabſchleuderte. Damit hatte er ſie zwar beſtraft, aber zugleich waren die ſüßen Kehlen verſtummt, und die Luſt an den irdiſchen Geſängen war ihm für immer vergangen.

Unterdeſſen wanderten die Seelen der acht Kruzianer den beſchwerlichen Himmelsweg entlang. Sie waren ſehr niedergeſchlagen und wagten kaum, im Flüſterton miteinander zu ſprechen. Daß ihnen Sankt Peter keinen freundlichen Empfang bereiten würde, war gewiß, und als ſie die Himmelstür erreicht hatten, klopften ſie mit Zittern und Zagen an. Aber ſie öffnete ſich nur zu einem ganz kleinen Spalt und eine barſche Stimme rief ihnen zu, ſie ſollten ſich ſamt und ſonders zum Teufel ſcheren!

Was blieb den armen Sündern übrig als dieſer unfreundlichen Aufforderung Folge zu lei-

ſten? Noch langſamer als zuvor auf dem ſchmalen Himmelspfade ſchlichen ſie die breite Höllenſtraße entlang, und je deutlicher ihnen das Wehegeheul der verdammten Seelen entgegenklang, deſto mehr ſank ihnen der Mut. Zuletzt blieben ſie vor dem offenen Höllentor ſtehen und warteten, bis der Teufel ſie hereinwinken würde. Der ſchien aber anderswo tätig zu ſein, und ſo gerieten ſie auf den Gedanken, ob ſie nicht durch ihren Geſang die Barmherzigkeit der Hölle erwecken könnten. Sie ſtimmten die ſchönſte Motette an, und ſiehe da: Sogleich verſtummte das Geſchrei der Verdammten, die über den ſüßen Tönen ihre Qual zu vergeſſen ſchienen. Im Augenblick war aber der Teufel zur Stelle, und als er merkte, wie ſeine Opfer ſich an den lieblichen Klängen labten, brüllte er: „Wollt ihr mir etwa das Handwerk verderben mit eurem elenden Gedudel? Schert euch in den Himmel!“ Und krach ſchlug er ihnen das Höllentor vor der Naſe zu.

Dieſer unerwartete Erfolg gab den Sängern neuen Mut und ſie beſchloſſen, wieder umzukehren und es mit einem Konzert vor der Himmelstür zu verſuchen. Sie begannen mit dem zarteſten Pianiſſimo, und indem ſie es zu einem wundervollen Forte anſchwellen ließen, öffnete ſich die Tür. Und wer trat heraus? Johann Sebaſtian Bach und Johann Wolfgang Goethe!

Beide Meiſter waren in der Vorhalle des Himmels in traulichem Geſpräch auf- und niedergewandelt, während ſich Sankt Peter bei Gottvater zu einer Audienz befand. Die unerwarteten Töne, die Bach ſogleich als ſeine Kompoſition erkannte, hatten ſie hinausgelockt, und nun hörten ſie mit inniger Rührung das Werk zu Ende. Die Kreuzſchüler, die die Meiſter ſogleich erkannten, nahmen ſich gewaltig zuſammen und ſangen zuletzt die Fuge ſo vollendet, daß Bach in helle Begeiſterung ausbrach und einen nach dem anderen in ſeine Arme ſchloß. Dieſen günſtigen Augenblick benützten ſie, ihm ihre Not zu klagen und um ſeine Fürſprache zu bitten.

„Hm!“ brummte Bach nachdenklich, „meine Thomaner ſind auch keine Engel geweſen; doch auf ſolche Teufeleien ſind ſie nicht gekommen. Aber ſelbſtverſtändlich werde ich mich Eurer annehmen!“

Da traten plötzlich Beethoven und Schubert heran, die auf der Suche nach Bach geweſen waren, um ſeine Meinung in einer kontrapunktiſchen Streitfrage zu hören. Wiederum nützten die Kruzianer ihren Vorteil und ſtimmten den herrlichen Chor an „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre!“ Dafür ernteten ſie einen ebenſo ſtürmiſchen Dank Beethovens, der auch verſprach, ſein Möglichſtes für die Übeltäter zu tun.

Goethe ſtand ſchweigend beiſeite; aber ſeine großen Jupiteraugen ruhten voll Wohlwollens auf der rührenden Szene, und mit einer gnädigen Handbewegung lud er die Verſammlung ein, ſich in die Räume des Himmels zu begeben. Bei den großen Verdienſten, die ſich die Sänger erworben, ſagte er gütig, werde man keinen Anſtoß nehmen an geringen irdiſchen Verfehlungen, die ebenſo menſchlich wie verzeihlich wären.

Er hatte kaum ausgeſprochen, ſo erſchien mit puterrotem Kopf Sankt Peter unter der Tür. Er hatte die letzten Worte noch gehört und fuhr in gewaltigem Zorne los:

„Herr von Goethe, wer erlaubt Euch in meine Angelegenheiten hineinzureden? Ihr ſeid erſt kurze Zeit im Himmel und ſcheint ſchon vergeſſen zu haben, daß man Euch nur mit knapper Mühe und Not aufgenommen hat. Euer heidniſches Gebaren hat uns nie gefallen, und hättet Ihr Euch nicht am Ende Eures zweiten Fauſt auf die Rettung Eurer Seele beſonnen, ſo ſchmortet Ihr jetzt in der Hölle!“

Goethe ſtand wie angedonnert; aber ſchon brach Beethoven los, den der ſanfte Schubert vergebens zurückzuhalten verſuchte:

„Seid Ihr jeder höheren Regung bar, daß Euch ſolche Klänge nicht rühren? Ein Künſtler mag ſein wie er will, ſobald er nur ſeine Kunſt ernſt nimmt, gehört er in den Himmel! Und wenn Ihr Euch dieſer Einſicht verſchließt, ſo dirigiert künftig die Engelchöre ſelbſt; denn kein Meiſter von Prätorius bis Schubert wird wieder den Taktſtock heben, wenn Ihr Euch an Künſtlern verſündigt!“

„Verſündigt?“ ſchnaubte Petrus, „verſündigt?! Wer erlaubt Euch mir gegenüber ſolch ein Wort? Ihr ſeid nicht viel beſſer als der vielgeprieſene Goethe! Euer grobes Mundwerk hat

von jeher im Himmel Anſtoß erregt und in Eurer berühmten Miſſa ſolemnis befleißigt Ihr Euch durchaus nicht der Demut, die wir von Meiſter Bachs Werken gewohnt ſind . . ."

Hier brach er plötzlich ab, denn wieder ertönten die zarten Stimmen, und ſo überwältigend klang ihr Bitten und Flehen, daß Petrus von einer innigen Rührung ergriffen wurde und der ſchönen Sonntage gedachte, die er den Sängern verdankte. Er hörte andächtig dem Geſange zu und ließ es ohne Widerſtand geſchehen, daß Meiſter Bach den Arm um ſeine Schulter legte und ſeine Hand wie mit einer ſtummen Bitte drückte.

„Gottvater ſoll ſelbſt entſcheiden!" ſprach er, als der Chor verklungen war und winkte den acht Sängern, ihm zu folgen.

Es war ein ſeltſamer Zug, der ſich durch die Räume des Himmels bewegte: Voran Sankt Peter mit Sebaſtian Bach, dicht hinter ihnen die acht Kruzianer, zuletzt Goethe, Beethoven und Schubert. Unterwegs ſchloſſen ſich ihnen die himmliſchen Heerſcharen an, die von allen Seiten herbeieilten, und als der Zug Gottes Thron erreichte, war alles, was der Himmel an Seligen birgt, in unabſehbarer Menge verſammelt. Die Engel ſtimmten das Agnus dei aus Bachs h-moll-Meſſe an, und ſo unwiderſtehlich war die Fürbitte, die aus den unzähligen Stimmen klang, daß Gott den Sündern verzieh und ſie aufnahm in ſein himmliſches Reich.

Seither ſingen ſie in den Chören der Engel.

Wie des Herrn Joh: Seb: Bachen Weihnachts: *Oratorium* entstanden ist.

Eine höchst seltsahme / aber vollständig wahrhafftige*) *historia.*

Auffgezeichnet *di* J: Fr: Müller /
wohnhafft zu Striesen bey Dreßden.

Es ist mitte *Decembris Anno Dom:* 1734. Der Hoch:Berühmte Herr Bach / Großfürstl. Sachsen: Weißenfelser *Capell:*Meister *&* *Direktor musices* / auch *Cantor an der St. Thomae:* Schulen zu Leipzig und *Direktor* des *Chori Musici* daselbst / sitzet in der *Componir:*Stuben seyner Behaußung und *studiret* alte *Chartequen* / so außer etzlichen Cantaten fürnehmlich dieienigen *compositiones* seyn / so er zu Ruhm und Glantze des Churfürstl. Sächs. & Königl. Pohln. Herrscherhaußes in den letzten Monaten geschrieben hat. Auch hat er einen großen Packen sauber *rastrirter* Bogen vor sich liegen.

Zunächst schlägt Herr Bach ein Werck auff / deßen genauer *titel* also lautet:

---

*) Vorſtehende Skizze iſt inbezug auf Rechtſchreibung, Zeichenſetzung und Gedankenausdruck in die Form gebracht, der ſich Bach in der Zeit bediente, da ſein Weihnachtsoratorium entſtand. Titel uſw. ſind ebenfalls in der originalen Form angeführt.

Sämtliche Entlehnungen ſind muſikgeſchichtlich verbürgt. Man vergleiche die Partitur vom Weihnachtsoratorium (Geſamtausgabe der Bachgeſellſchaft, Jahrgang V, 2. Lieferung) mit den drei weltlichen Kantaten (Jahrgang XXXIV)!

Was der Meiſter einfach abgeſchrieben hat, weiſt nicht nur tadelloſe Notenzeichen auf, ſondern iſt auch ſo trefflich angeordnet, als ſei es für den Stich beſtimmt. Arien, die transponiert oder ſonſt verändert wurden, ſind auch noch gut geſchrieben, laſſen aber die Sorgfalt der Raumverteilung vermiſſen. Die neukomponierten Nummern (Vertonungen des Evangelientextes) fallen durch äußerſt flüchtige Schrift auf.

Alle Nummern, von denen man weiß, daß ſie entlehnt ſind, hat Bach ſorgfältig geſchrieben. Nun ſind noch 2 Chöre und 3 Arien, die mit dem Wortlaut der Weihnachtserzählung, wie er ſich in der Heiligen Schrift findet, nichts zu tun haben, ebenfalls ſauber geſchrieben. Hieraus kann man mit Sicherheit folgern, daß auch dieſe 3 Nummern keine Originalkompoſitionen darſtellen.

Der Verfaſſer vermutet, daß ſie Bach nicht verſchiedenen Werken entlehnt hat, ſondern daß, wie bei der Herkulesmuſik, eine Gelegenheitskantate mit ihren wichtigſten Nummern im Weihnachtsoratorium aufgegangen iſt.

DRAMMA PER MUSICA

Welches bey dem Aller:Höchsten Gebuhrts:Feste
Der Allerdurchlauchtigsten und Großmächtigen
Königin in Pohlen und Churfürstin zu Sachsen

in unterthänigster Ehrfurcht
aufgeführet wurde in dem *Collegio Musico*
Durch *J: S: B:*

Herr Bach schreibt den Einleitungs:Chor mit viel Sorgfalt ab / wobey er die *Tact:*Striche säuberlich mit dem Lineal zieht und auch auff gute Raumvertheilung fleißig Achtung hält. Als nach dem Orchester:*Praeambulum* die *voces* einsetzen / versieht er sie dem *texti:* „Thönet ihr Paucken! Erschallet Trompeten. Klingende Sayten . . . ." Ein Bindebogen erinnert ihn plötzlich daran / daß der Chor doch einen anderen *textem* erhalten soll / nehmlich: „J u ch z e t / f r o h l o c k e t / a u f f / p r e i ß e t d i e T a g e !" Er beßert den Schaden aus / versiehet sich iedoch speter nochmahlen. Die drey *Trombi* und die *Timpani* tragen die Schuldt daran. Obwol sie zu dem newen *texti* nicht so gut paßen / wie zu dem alten / leßt sie Herr Bach dennoch stehen.

Das *Da Capo* / so unter den letzten *tact* zu stehen kömmt / ist noch nicht trocken / da beginnt schon die Feder über das *papir* zu eylen / als köne sie dem fluge der Gedancken nicht recht folgen. Dann greifft Herr Bach zu dem *Dramma per Musica* „Hercules am Scheide: Wege" / so für den Geburthstag Sr: Durchlaucht des Chur:Printzen zu Sachsen *componiret* und den 5[ten] *Sept: anno* 1734 auffgeführet worden war.

„Ich will dich nicht hören / ich will dich nicht wissen / verworffene Wollust / ich kenne dich nicht!" Die Noten schreibt er sehr *accurat* ab / giebt ihnen aber den *textem:* „B e r e i t e dich / Z i o n m i t z ä r t l i c h e n T r i e b e n *etc.*" An der Melodey und dem *obligaten* Violin:*Part* wird keine Note geändert / auch nicht / als nach der *Fermata* aus den Worten „Denn die Schlangen / so mich wolten wiegend fangen *etc*" folgendes *Poem* geworden ist: „Deine Wangen müßen heut viel schöner prangen / eyle / den Bräutigam sehnlichst zu lieben!" Erst bey der wiederholung ändert Herr Bach die *obligate* Stimme und den *Basso Continuo.*

Darauff wird die Schrifft wieder flüchtig / wie immer / wenn Herr Bach etwas newes auffschreibet. Gar bald greifft er wieder zur Königin:*Cantata* und *copiret* die glänzende *Aria*: „Cron' und Preiß gecrönter Damen / Königin! mit Deinem Nahmen füll ich diesen Creyß der Welt!" Es kömt ihm für / als paße zu dieser *music* der newe *text* noch beßer: „G r o ß e r H E r r u n d s t a r c k e r K ö n i g *etc.*"

Nachdem noch ein Choral / so alle *instrumenta* / welche zum Einleitungs:Coro verwendet worden seyn / mit kurzen *interludiis* versehen / zu *papir* gebracht / ist die 1[te] *Cantata* vollendet. Frau Anna Magdalena Bachin / Herrn Bachs älteste Söhne / wie auch etzliche *discipuli* / sind bereits mit dem Ergäntzen der alten Stimmen und mit dem Anfertigen newer beschäfftigt. Der *Componist* malt auf einen leeren Bogen:

ORATORIUM

Tempore Nativitatis Christi / Feria I

Jauchzet / Frohlocket / auf preiset;

à 4 Voci / 3 Trombe / Tamburi / 2 Travers: / 2 Hautb: / 2 Violini / Viola e Continuo

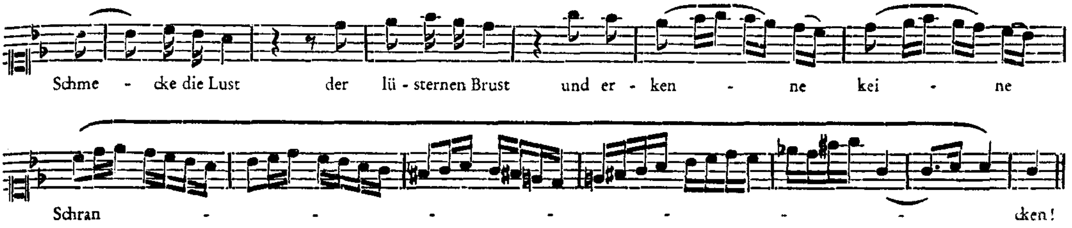
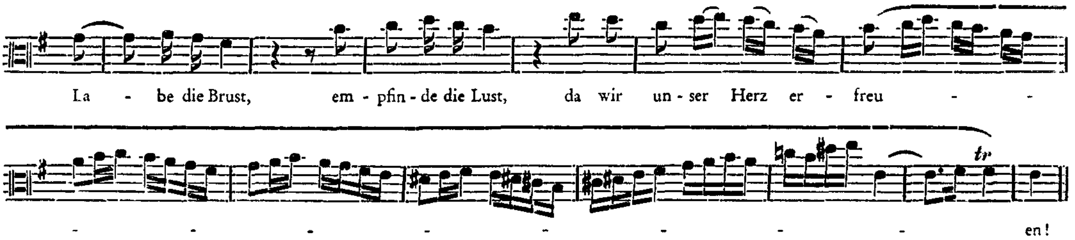
di Joh: Seb: Bach.

Pars 1[mo].

Darauf nimmt Herr Bach 2[dam] *partem* in Angriff. Zunächst *componiret* er eine wundervolle *S i n f o n i a* / so das *Musiciren* der frommen Hirten in der Heiligen Nacht darstellt. Bald schlägt er wiederum die Hercules:*Music* auff. Die *Aria* der *Pallas*/ so da anhebt: „Fromme Musen / meine Glieder *etc.*" wird nach *e-Minor transponiret* / sodaß sie der *Tenoro* singen

kan. Wenn auch die *Tact*zahlen der einzelnen Abschnitt genau beybehalten werden / so ändert doch Herr Bach beym abschreiben hier und da ein wenig an der führung der Stimmen/ da doch nunmehro zu singen ist: „F r o h e H i r t e n / e i l t / a ch e i l e t *etc.*"

Nachdeme er ein paar *tactes Original:Music componiret* / nimmt Herr Bach aus der Hercules: *Partitur* iene *Aria* her / mit welcher die Wollust den iungen *Heros* verführen will. Herr Picander hatte da gedichtet: „Schlaffe / mein Lieber / und pflege der Ruh / folge der Lockung entbrannter Gedancken *etc.*" Der Seelige Herr Reiche / Weyland Erster Stadt:Pfeiffer / hatte seyner Zeit boshafft bemercket / mit solcher *music* köne auch das schönste Weibsbild keynen Mann verführen; und die *Aria* sey eher ein — — W i e g e n l i e d ! Das hatte damahlen den kunstfertigen Herrn Bachen arg verdroßen. Heute aber muß er Herrn Reiche beypflichten. Da kömt ihm ein Gedancke. Er *transponirt* die Nummer nach *G-Major* füget den Streich: *instrumentis* einige Holtz:Bläser zu und dichtet den *textem* also um: „S ch l a f e / m e i n L i e b s t e r / g e n i e ß e d e r R u h ' *etc.*"

Erst / nachdem der Mitteltheil anhebt / *corrigirt* Herr Bach die Stimmführung ein wenig / kehrt aber gegen Schluß desselben zur *Original:*Faßung zurück.

Also buhlte die Wollust. Nunmehro aber singt eine fromme Stimme:

Ietzo regt sich des Meisters Erfinderkrafft. Dieienigen / so da die Stimmen ausschreiben sollen / können die äußerst eylig geschriebenen Noten vom gewaltigen *Coro* „E h r e s e y G O t t i n d e r H ö h e" kaum entziffern. Ein Choral beschließt *„Partem 2. Oratorii"*.

„Feria 3 Nativitatis Christi" bekömt als Einleitung die Schlußnummer der *Musique* zu Ehren der Königin. *Irene / Bellona / Pallas* und *Fama* hatten die Königin also gefeiert: „Blühet ihr Linden in Sachsen wie Cedern *etc.*" Für diese Reimerei erscheint auff einmahl Herrn Bachen die *Composition* zu schwungvoll. Er erfindet Verse / die besser zu der glantzvollen *music* paßen und schreibt in die Stimmen: „H e r r s ch e r d e s H i m m e l s / e r h ö r e d i e ß L a l l e n . . . ."

Bald ist wieder eine *Aria* fällig. Das Cronprintzen:*Dramma* enthält ein *duetto* / in deme Hercules und die Tugend (*sic!*) singen: „Ich bin deine / du bist meine / küsse mich / ich küsse dich!" Herr Bach schreibt diese Nummer nach *A-Major* um / ändert hier und da ein weniges und giebt dem Gantzen folgenden newen *textem:* „H E r r / d e i n M i t l e i d / d e i n E r b a r m e n *etc.*"

Eine *Cantata* / deren Titel wir nicht mehr kennen / liefert das Alt:*Solo* mit *obligater* Violine: „S ch l i e ß e / m e i n H e r z e / d i e s s e e l i g e W u n d e r *etc.*" Zwei Rezitative und Choräle bereiten Herrn Bachen keine Mühe.

Während fleißig Stimmen herausgeschrieben werden / prüfet er / was an Orchester: und Chorstimmen bereiths fertig ist / hier Vortragszeichen eintragend / dort Fehler *corrigirend*. Vor allem

muß er den *Basso Continuo* für den Organisten beziffern. Endlich kan er der wolverdienten Ruh genießen.

Am nächsten Tage geht die Arbeit weiter.

Die Hercules:*Music* muß ihren Eingangs:Chor hergeben. Aus dem Rathschlag der Götter „Laßt uns sorgen / Laßt uns wachen über unsern Götter:Sohn" wird folgender *Chorus:* „Fallt mit Dancken / fallt mit Loben *etc.*" Nach etzlichen *tacten originaler Music copirt* Herr Bach wiederum eine *Aria* aus der Cronprintzen:*Cantata.* Hercules wendet sich daselbst an das Echo: „Treues Echo dieser Orten / solt ich bey den Schmeichel:Worten süßer Leitung irrig seyn? Gieb mir doch zur Antwort: Nein!" Das Echo ertheilt auch die erwünschte Antwort. Der 2te *versus* endet dann: „Ach so sage lieber: Ja!" Wundervoll seyn die Echo:*effecte* / so außer dem Echo:*Alto* die *Oboe d'amore* ausführet. Der *Componist* schreibt das Gantze eine Terz höher / damit die *Aria* von 2 *Sopran:*Stimmen gesungen werden kan / und dichtet dazu einen anderen *textem:* Flößt / mein Heiland / flößt dein Nahmen *etc.*" Die Umdichtung gelingt ihme so fürtrefflich / daß / obwol kein Echo angeredet wird / die Echostimme theils „Nein!" theils „Ja!" antworten kan.

Nun nimmt er noch die *Aria* „Auf meinen Flügeln solst du schweben *etc.*" her. Die *obligate* Oboe überträgt er der Violine I / während die *obligate* Violinstimme die Violine II übernehmen muß. Im *Tenoro* bleibet / von einigen *Coloraturen* nach der *Fermata* abgesehen / alles unverändert. Der newe *text* lautet: „Ich will nur dir zu Ehren leben ..."

Damit hat Herr Bach alle 4 Arien und den Einleitungs:*Chor* der Hercules:*Cantata* in das Weihnachts-*Oratorium* auffgenommen. Ein *Choral* beschließt den 4ten Theil „*Festo Circumcissionsis Christi*".

„*Pars 5 Oratorii*" wird durch den Chor „Ehre sey dir / GOtt / gesungen" sehr wirckungsvoll eingeleitet. Er entstammt gleich dem *Coro* „HErr / wenn die stolzen Feinde *etc.*" so den 6ten *et ultimam partem* eröffnet / iener Cantate / welche die Alt:*Aria* des 3ten Theils hergab / und noch ie eine *Aria* für *Sopran* (Nur ein Winck von seinen Händen) und für *Tenoro* (Nun mögt ihr stolzen Feynde schrecken) liefern muß.

Eine *Composition* hat Herr Bach bishero noch nicht benutzet. Sie trägt den Titel „*Dramma per Musica overo Cantata gratulatoria*". Den herrlichen Eingangs:Chor „Preiße dein Glücke / Gesegnetes Sachsen *etc.*" kann er nicht gut ins *Oratorium* auffnehmen / da er ihn erst kürtzlich zum „*Osanna in exelsis*" seiner Hohen Messe in *h-Minor* umgearbeitet hat. Aber da stehet noch eine *Aria* „Durch die von Eiffer entbrannten Waffen *etc.*" Zum *Sopran* spielen die 2 *Flauti trav. in unisono* eine *obligate* Stimme; und *Violini e Violetto* bilden den *Continuo.* Zunächst wird die *Aria* um eine Quart nach unten *transponiret.* Das Solo muß die *Oboe d'amore exoliren.* Den newen *textem* / so da lautet: „Erleucht auch meine finstre Sinnen *etc.*" singt der *Basso.* Das Mittelstück erfährt gantz wesentliche veränderung.

Was an Rezitativen, Chorälen *et cet.* new zu *componiren* ist / schreibt Herr Bach sehr flüchtig. Bald ist der machtvolle Schluß:*Coral* „Nun seyd ihr wol gerochen" / so vom gesammten *orchestre* mit Trompeten und Paucken begleitet wird / niedergeschrieben / da malt Herr Bach / wie er es bereiths bey den anderen 5 *Cantaten* gethan / in frommer Demuth unter die letzte Zeile:

Fine S. D. Gl. 1734.

Viele Arien und Chöre / so da höchst *profanen* Anläßen ihre entstehung verdanckten / sind nunmehro mit *texten* versehen / die der offt unveränderten *music* einen gantz anderen *Charakter* verleyhen. Erst zur schmeichlerischen verherrlichung eines Königs geschrieben / deßen Ruhm vor dem seines Vaters verblaßen muß / einer Königin / deren Nahmen bald vergeßen seyn wird / und eines Cronprintzen / so ein schwächlichter und lahmer Knabe ist / hat die *music* in der newen fassung Ewigkeits:Werth erhalten; denn sie dienet nunmehr zu Preiß und Anbetung des Himmlischen Königs / der uns seinen Eingeborenen Sohn gab / der Jungfrau *Mariae* und unseres Heilandes *JEsu CHristi.*

SOLI DEO GLORIA!

Hans Wildermann:
Joh. Seb. Bach („Die tiefste Stunde“ — h-moll Messe: „Crucifixus etiam pro nobis“)

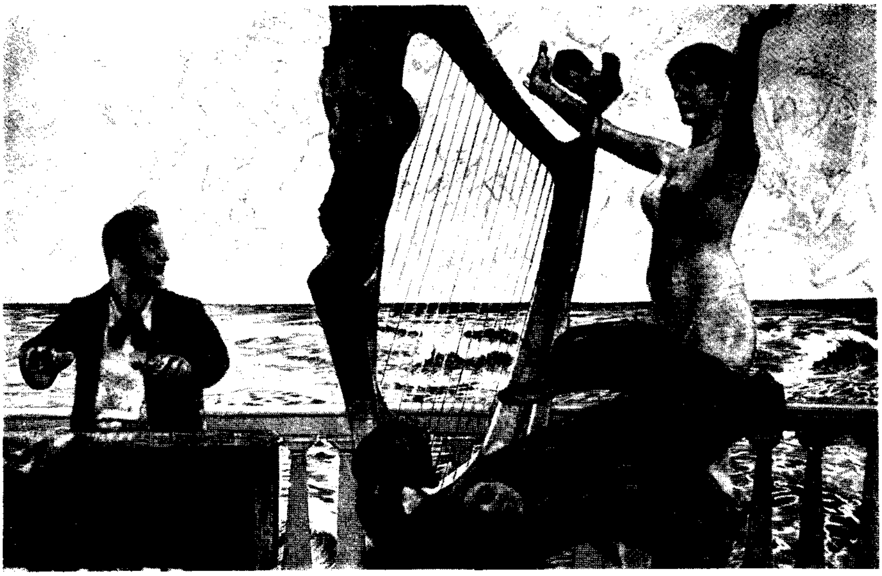
Illustrierte Musik.

Von Traugott Schalcher, Berlin.

Die Grenzen der bildenden Kunst erkennt jeder, wenn er ein Konzert abgebildet sieht und keine Musik hört; noch krasser empfindet man den Zwiespalt, wenn Sänger und Sängerinnen mit offenem Munde dargestellt sind. Das Gefühl des Betrachters kann sich in diesem Falle so weit verwirren, daß er ein zwingendes Unbehagen empfindet. Ähnlich muß einem Tauben zumute sein, der Sänger angestrengt singen sieht und die Zuhörer ekstatisch lauschen. Und doch ist die Musik ein beliebter Gegenstand der bildenden Kunst. Reizt den Künstler vielleicht gerade dieser innere Gegensatz oder hat die Musik trotz alledem Berührungspunkte mit der Malerei? — Es gibt jedenfalls Menschen, die die Töne der Musik farbig empfinden.

> Meine Laute erzittert am Bandelier,
> Und springt ein roter Ton herfür,
> Hell wie Zinnober ...

singt Ludwig Finckh. Solche Beispiele ließen sich noch viele anführen. Etwas anderes bedeutet es zwar, was in der musikalischen Terminologie Tonmalerei und Stimmungsmalerei genannt wird, aber schließlich geht doch aus solchen Ausdrücken und aus der Klangseherei vieler Menschen hervor, daß Musik und bildende Kunst trotz grundlegen-



Max Klinger: Aus der Brahms-Phantaſie

der Verſchiedenheiten auch Verwandtſchaftsbeziehungen haben. Schwind nannte ſeine großen Märchenzyklen „Opern“, eines ſeiner berühmteſten Bilder heißt „Symphonie“; wer ſich in dieſe Bilder und Bilderfolgen verſenkt, findet dieſe Bezeichnungen ſogar ſehr treffend. Wer eben muſikaliſch iſt, wird dies auch bei der Betrachtung bildender Kunſt nicht verleugnen können. Welcher Muſikaliſche fühlt ſich nicht an ein ſchmetterndes Orcheſter von Blasinſtrumenten erinnert beim Anblick üppiger Barockarchitektur? Der Maler Philipp Veit (1793—1877) geſtand: „Wenn ich eine Fuge von Bach höre, ſo iſt es erſt wie ein Nahen und Fernen von allerhand wunderbaren Figuren; nach und nach geſtalten ſich die Formen, Pfeiler ſchießen empor und ſchließen ſich in mächtigen Bogen . . .“ Wer denkt nicht an das deutſche Volkslied, wenn er die Holzſchnitte Ludwig Richters vor ſich hat? Und nicht etwa nur, weil Burgen, Ritter, Handwerksburſchen, Mühlen, Dorflinden, Liebespaare, tanzende Kinder uſw. auf dieſen Bildern vorkommen, ſondern weil die Melodik des Strichs uns an das Volkslied gemahnt, die Einfachheit und Naivität der Linie, die keine impreſſioniſtiſchen Nuancen kennt. Aufſchlußreich iſt in dieſer Hinſicht eine Gegenüberſtellung. Es gibt eine prachtvolle Sammlung „Alte und neue Lieder mit Bildern und Weiſen“ (Leipzig, Inſelverlag). Jedes Bändchen iſt von nur einem Künſtler illuſtriert, Band 1 von Ludwig Richter, Band 2 von Otto Ubbelohde, Band 3 vom Grafen Kalckreuth und Band 4 von Slevogt. Die drei zuletzt genannten Künſtler ſind Richter gegenüber dadurch im Vorteil, daß ihnen eigens die Aufgabe geſtellt wurde, dieſen beſonderen Band zu illuſtrieren, während man

von dem längſt verſtorbenen Ludwig Richter eben nahm, was gerade paßte. Man könnte noch hinzufügen, daß zumindeſt Slevogt und Kalckreuth den guten alten Ludwig Richter an künſtleriſchem Vermögen weit überſtrahlen — aber nun betrachte man die Bilder. Welche Muſikalität bei Richter, wie iſt da überall der Volkston getroffen, das Heimelige, Trauliche, die Schwermut und der naive Humor! Die andern illuſtrieren die Inhalte, Richter lebt ſich in die Melodie ein, in den Stimmungszauber des Liedes. Man hat Richter und ſeiner Gefolgſchaft vorgeworfen, daß ſie nur als Eklektiker das Volkslied nachempfunden hätten, daß die Dichter der alten Volkslieder nicht ſo zahm, ſo fromm und ſo hausbacken geweſen ſeien — lebende Volkslieder würden geſungen, nicht geſammelt. Dem ſei, wie ihm wolle: Tatſache iſt dennoch, daß Volkslieder damals geſungen wurden und auch heute noch geſungen werden, und daß zu Richters Zeiten noch viele unſerer ſchönſten Volkslieder entſtanden ſind. Die romantiſche Periode nach den Befreiungskriegen war eine Zeit der Erneuerung des Volkstums. Was Uhland, Mörike, Hauff, Wilhelm Müller und andere als Dichter, Schubert, Schumann, Lortzing, Weber als Muſiker, Schwind, Richter, Speckter als Graphiker ſchufen, war echtes Volksgut und iſt es zum größten Teil auch heute noch. Jene Zeit hat übrigens mit der heutigen vielleicht mehr Berührungspunkte als wir glauben. Wie die Romantiker greifen auch wir wieder auf die Gotik zurück, auf die Myſtik, auf die germaniſche Vorzeit, und auch das Volkslied findet wieder lebhaftere Gunſt als noch vor kurzem. Wie blutsverwandt die romantiſchen Zeichner dem großen Albrecht Dürer waren, zeigt die Gegen-

Max Klinger:
Aus den Entwürfen
zur Brahmsphantaſie

Max Slevogt: Titel zu Mozarts „Zauberflöte“
(Verlag Piper & Co., München)

überſtellung einer Zeichnung Dürers verwandten Inhalts. Ob Dürer muſikaliſch war, weiß man nicht ſicher, aber in muſizierenden Putten, harfeſpielenden Engeln, flötenden Satyren und tanzenden Bauern zeigt der ſonſt ſo grübleriſche Mann ſkurrile Laune und jenen faſt grimmigen Humor, den man bei ſolchen ernſtangelegten Naturen nicht ſelten trifft. Singende, tanzende und muſikmachende Putten von innigſtem Liebreiz begegnen uns auch im Werk Stephan Lochners, Cranachs, Altdorfers und anderer deutſcher Meiſter. Bei Dürers großem Gegenſpieler in der Kunſt, bei Matthias Grünewald, ſteht die Muſikalität allerdings außer Frage; wer die Farbenorgie des Iſenheimer Altars gemalt hat mit den muſizierenden Engeln unter golden glühendem Baldachin, von dem darf man beinahe annehmen, daß ihm nicht nur die irdiſche, ſondern auch die himmliſche Muſik vertraut geweſen ſei. Es iſt auffallend, wie viele bildende Künſtler in hohem Maße muſikaliſch veranlagt waren. Vaſari lobt Lionardos Lautenſpiel, Salvator Roſa wird ſogar direkt als Tonkünſtler angeführt. Cellini war päpſtlicher Flötiſt; Menzel und Böcklin waren Muſikenthuſiaſten; mehrere Hauptwerke Max Klingers zeugen für ein tiefes Muſikverſtändnis, ſeine Blätter der „Brahmsphantaſie“ ſind „illu-

Hans Wildermann Exlibris Emil Boſſe

Max Slevogt: Ein Volkslied

ſtrietre Muſik“ im beſten Sinne. In der italieniſchen Kunſt, vor allem auch in der holländiſchen Malerei des 17. Jahrhunderts ſpielt die Muſik als Stoffgebiet eine hervorragende Rolle. Es iſt ganz erſtaunlich, wie viele niederländiſche Bilder es gibt, worauf Muſik gemacht wird. Die Muſik iſt die weiblichſte und ſüßeſte der Künſte. Es iſt nicht verwunderlich, daß ſich die geſchickten Modemaler dieſes Thema, das ſich leicht auf ſentimentale Art verwenden läßt, zunutze machten. Die gemalten heiligen Cäcilien rührten zu allen Zeiten von Carlo Dolci bis auf K. Schleibner zarte Herzen durch ihre glatte Schönheit und den frommen Augenauf- oder -niederſchlag. Conrad Kieſels Harfeniſtin „Süßer Wohllaut ſchläft in der Saiten Gold“ bildete das Entzücken unſerer Mütter, Tanten und Großmütter, und Baleſtrieris „Beethoven“ war um die Jahrhundertwende wohl ſo ziemlich das am meiſten reproduzierte Bild der Welt. Überhaupt hat Beethoven unter allen Muſikern die bildenden Künſtler am meiſten angeregt. Schon allein die Beethoven-Bildniſſe ſind Legion. Das Stoffgebiet der Muſik iſt für den bildenden Künſtler ein dankbares Feld. Es liegt im Weſen der menſchlichen Natur, daß geſellſchaftliche Veranſtaltungen, Feſte uſw. mit Muſikbegleitung begangen werden. Die Muſik veranlaßt körperliche Bewegung, Jubel, Rhythmus der Stellungen und Anordnungen; die Muſik beſchwingt Geiſt und Seele und damit auch den Körper. Lionardo malte ſein berühmteſtes Bildnis, die Mona Liſa, unter Muſikbegleitung, damit das zauberhafte Lächeln nicht von den Lippen der Dame ſchwinde. — Eine allgemeine Lehre, die indeſſen nicht als Dogma aufgefaßt zu werden braucht, ergibt ſich aus der Betrachtung illuſtrierter Muſik. Der Künſtler ſoll weniger das Ausüben der Muſik darſtellen als die Wirkung, die die Muſik auf die Menſchen ausübt. Muſik kann in einem Bilde ſein, ohne daß Muſik darauf gemacht wird. Der Volksmund trifft ſchon intuitiv

das Richtige, wenn er von etwas Gelungenem ſagt: Da ſteckt Muſike drin! — In der Gebrauchsgraphik kommt neben der Illuſtration von Liederbüchern und Muſikheften hauptſächlich das Plakat, die Schutzmarke, das Exlibris und als Hauptgebiet illuſtrierter Muſik der Notentitel vor. Das Muſikplakat zerfällt in zwei Gattungen: in das Plakat zur Propagierung von Muſikinſtrumenten und in das Plakat zur Propagierung von Muſikwerken oder Muſikaufführungen. Hans Unger hat mehrere Muſikplakate geſchaffen, die er — wenn wir nicht irren — auch ſelber lithographiert hat. Sie gehören mit den Muſikplakaten von Nikolaus Gyſis zu den vornehmſten Schöpfungen der deutſchen Plakatkunſt. Dieſes edle Pathos iſt uns (leider) in der Reklame verloren gegangen. Durch den Rundfunk hat die Muſikinduſtrie begreiflicherweiſe ſehr gelitten, darum ſind auch heute Muſikplakate ſelten geworden. Beſſer ergeht es immer noch dem Notentitel, aber wahrhaft künſtleriſche Leiſtungen gehören auch hier zu den Ausnahmen. Ludwig Hohlwein hat eine große Anzahl von Notentiteln geſchaffen. Man weiß ja: Hohlwein enttäuſcht ſelten. Doch mit der Muſik, die dieſe Titel ſchmücken, haben

Ludwig Richter: Ein Volkslied

ſie meiſtens nichts gemein. Sie ſind als Reklame gedacht, nicht muſikaliſch empfunden. Auch den Titeln anderer Künſtler merkt man an, daß ſie das zu illuſtrierende Muſikſtück nicht einmal gehört haben. Sie halten ſich im allgemeinen lediglich an die Überſchrift des Tonwerkes. Heißt es „Ungariſche Rhapſodie“, muß etwas Ungariſches herhalten, iſt es ein Tanz, wird ein Tänzerpaar hingeſetzt oder irgendein hübſches Mädchengeſicht. Die „ſchönen Mädchenköpfe“ ſind auch auf dieſem Gebiet „ton“-angebend. Von einem Eingehen in den Geiſt der Muſik merkt man keine Spur. Meiſt wird das vom Künſtler auch gar nicht verlangt. Er ſoll einen werbewirkſamen Blickfang ſchaffen: ein Schaufenſterplakat. Daß dies eine allgemeine Verflachung zur Folge hat, iſt ſelbſtverſtändlich. — Tief in den Geiſt der Muſik eindringende Graphik ſchuf Hans Wildermann in ſeinen Bucheignerzeichen und Illuſtrationen. Innigſte muſikaliſche Beſeelung ſpricht aus den Blättern. Die Schutzmarke iſt in den ſeltenſten Fällen „illuſtrierte Muſik“, ſie hat mehr ſymboliſchen Charakter. Dieſen ſinnbildlichen Charakter nehmen verſchiedene Muſikinſtrumente im öffentlichen Leben ein, ſo z. B. die Trommel, die zugleich als Embleme des Kriegs (Kriegstrommel) und der Reklame (Reklametrommel) figuriert. — Für die eigentliche illuſtrierte Muſik darf man heute wieder hoffen, da die Negermuſik mit Recht in Deutſchland, dem Lande der klaſſiſchen Muſik, in Verruf gekommen und auch die Schlager-Induſtrie abgeſackt iſt. Es findet ſich allmählich wieder Platz für das gute alte deutſche Volkslied und für die Pflege gediegener Hausmuſik. Dieſes Streben nach Läuterung und Verinnerlichung wird auch den graphiſchen Wegbereitern der Muſik, dem Notentitel und der Muſik-Illuſtration hoffentlich recht bald einen neuen Auftrieb geben.

Albrecht Dürer — Dorftanz

Landestagung der Reichsmusikkammer zu Berlin
am 14. November 1934.

Die Tagungen der Reichsmusikkammer, die in allen deutschen Landen während der letzten Wochen abgehalten wurden, fanden mit der Landestagung zu Berlin ihren Abschluß. Wir veröffentlichen die dort gehaltenen Reden, da sie jedem Musiker die grundsätzlichen Absichten der Regierung und der Reichsmusikkammer vermitteln. Diese zu kennen ist für jeden wichtig, wenn anders die gemeinsame Arbeit am Neuaufbau unserer deutschen Musik gelingen soll. Wir teilen dabei nicht die Auffassung, daß die Ein- und Unterordnung der Kultur in das Propagandaministerium die richtige und endgültige Lösung ist, da wir unser deutsches Kulturleben zu hoch stellen, als daß wir „Propaganda und Kulturführung" auf einer Linie zu sehen vermöchten. Aber zunächst mag wohl dieses „Hindurchgehen" durch die propagandistische Weltanschauungsschulung notwendig oder doch für die Schaffung weltanschaulich einheitlicher Volks- und Kunstgemeinschaft gut sein. Die Zeit wird ein Wachsen aller beteiligten Kreise fördern und damit die Frage der Schaffung eines eigenen Kulturministeriums reifen lassen. B.

I. Einheit des deutschen Musiklebens.

Eröffnungsansprache bei der Berliner Landestagung.

Von Pg. Gustav Havemann, Berlin.

Ich eröffne die heutige Landestagung der Reichsmusikerschaft, Gau Berlin-Brandenburg-Grenzmark, und begrüße Herrn Staatssekretär Dr. Funk als Vizepräsident der Reichskulturkammer, Herrn Oberbürgermeister Dr. Sahm, sowie die Vertreter der Reichswehr, der staatlichen und städtischen Behörden, der NSDAP. und ihrer Untergliederungen, des Arbeitsdienstes und alle Vertreter von Kunst und Wissenschaft.

Ich darf Ihnen für Ihr zahlreiches Erscheinen zu der heutigen Tagung danken. Es bringt deutlich zum Ausdruck die Erfüllung des Wunsches unseres Führers Adolf Hitler, im nationalsozialistischen Deutschland solle die deutsche Kunst und mithin die deutsche Musik in weit größerem Maßstabe gefördert werden als bisher.

Durch die Reichsmusikkammer als öffentlich-rechtliche Körperschaft nehmen die deutschen Musiker ihren Kollegen anderer Länder gegenüber eine bevorzugte Stellung ein. Wir können mit großer Befriedigung feststellen, daß das Ausland sich sehr lebhaft für den Aufbau der Reichsmusikkammer interessiert und über deren Organisation bestens informiert sein möchte. Leicht war diese Aufbauarbeit nicht, um so mehr, als sich die deutschen Musiker zuerst schwer daran gewöhnen konnten, Disziplin zu halten. In der Reichsmusikerschaft haben wir über 80 000 Berufsmusiker gesammelt und in Fachschaften gegliedert, Im Verwaltungsrat der Reichsmusikkammer sind die einzelnen Berufssparten zusammengefaßt; der Aufbau jedoch wird nach dem Begriff der Totalität vollzogen.

Wohl besteht seit Jahrhunderten eine deutsche Musikkultur. Diese war allerdings nur das Vorrecht kleiner Kreise. Erst Beethoven wandte sich mit seiner neunten Sinfonie bewußt an das ganze Volk. Seit dieser Zeit beginnt der Aufstieg des öffentlichen Musiklebens, das ohne ein starkes Konzertleben überhaupt nicht zu denken ist. Die Werke unserer großen Meister haben die Achtung der ganzen Welt errungen! Händel, Haydn, Weber haben deutsche Musikkultur nach England getragen. Auch heute wirken lebende deutsche Komponisten außerordentlich anregend auf das musikalische Schaffen im Ausland. Neben Richard Strauß und Pfitzner auch die jüngere Komponistengeneration, besonders der viel umstrittene Paul Hindemith. Weiter sind noch viele deutsche Musiklehrer und Orchestermusiker im Ausland, wie in England, Holland und der Schweiz.

Während im Ausland fast nur in den größeren Städten ein reges Musikleben herrscht, bemühen sich im Gegensatz dazu in Deutschland auch die kleinsten Städte um musikalisch be-

deutende Veranstaltungen. In einer kleinen Masurenstadt zum Beispiel ist *jeder sechste Einwohner Abonnent der Musikvereins-Konzerte.* Man stelle sich eine ähnliche Beteiligung in Berlin vor. Dann wäre alle Not der Musikerschaft dieser Großstadt beendet. Daß in einer so kleinen Stadt dieses rege Musikleben herrscht, ist nicht einem Star zu danken, sondern der Pionierarbeit unserer Musikerzieher, die — von musikliebenden Dilettanten und Hörern unterstützt — besonders in kleinen Städten ein Konzert als ein *festliches Ereignis* ansehen. Sowohl kulturell wie wirtschaftlich sind solche Veranstaltungen von größter Wichtigkeit.

Es war deshalb nötig, daß die Reichsmusikkammer im *Amt für Konzertwesen* diese Konzert- und Musikvereine sammelte, um sie für den Aufbau gleichzuschalten. Denken wir weiter an die vielen Chorvereinigungen, besonders auch an die Arbeiterchöre, an die Singkreise, so kommt man zu der Überzeugung, daß unbedingt alle *gleich wichtig* sind. Es ist deshalb ein grundlegender Irrtum, wenn man meint, daß der Star oder der Prominente allein die deutsche Musikkultur repräsentiert. Es ist weiter ein Irrtum, zu denken, daß durch Sammlung aller Musiker und Musikvereine minderwertige Leistungen in den Vordergrund gebracht werden sollen. Die deutsche Musik lebt aber im ganzen Volk, nicht in der Fingerfertigkeit einiger Virtuosen.

Ausschlaggebend für die Weiterentwicklung der deutschen Musik bleiben aber die großen schöpferischen Kräfte. Die Reichsmusikkammer wird unbedingt ihr Augenmerk darauf richten müssen, daß, falls wirklich ein Genie einmal alte Fesseln sprengt, dieses Genie nicht untergeht in kleinlichem Streit und Hader. Schwer hatte es die junge Generation des letzten Jahrzehnts. Fast in allen führenden Stellen saßen ausländische jüdische Musiker. In den Schulen wurde zumeist alles echte Deutsche ignoriert, alles Fremdartige dagegen bejubelt.

Soll man nun der in dieser Zeit herangewachsenen *Jugend* Vorwürfe machen oder ihren Lehrern und Führern?

Kürzlich sagte ein junger Komponist dieser Zeit zu mir: „Soll ich denn mein ganzes Leben lang dafür diffamiert bleiben, daß ich vor 15 Jahren als junger Mensch eine Dummheit in der Wahl eines Opernstoffes begangen habe? Darf ich nicht auch am Volkserwachen teilhaben? Über den Wert eines Werkes spricht allein die Geschichte ihr Urteil." Es ist auch nicht gelungen, Wagner und Brahms zu unterdrücken, trotzdem sie zu ihren Lebzeiten ausgepfiffen wurden. Ein Genie bricht sich unbedingt Bahn. Es ist wohl die Aufgabe der Reichsmusikkammer wie auch der nachschaffenden Reichsmusikerschaft, der Jugend helfend zur Seite zu stehen und Sorge dafür zu tragen, daß musik-kulturelle Werte nicht verlorengehen. Ferner gilt es auch, den Ensemble- und freistehenden Musiker zu behüten, denn er kommt am stärksten mit dem Volk in Berührung. Er kann kulturpolitisch hervorragend wirken, man muß auch ihm Achtung zollen, wenn er einen Strauß-Walzer spielt. Nur derjenige, der den Einheitsgedanken in der Musik begreift, wird den großen Wert des deutschen Musiklebens erfassen.

Heute muß jeder Berufsmusiker als Träger deutscher Kultur angesehen werden. Er gibt sein Bestes, um seinem Volke zu dienen; auch der deutsche Berufsmusiker ist erwacht! Ihm ist durch Schaffung des Reichskulturkammergesetzes im nationalsozialistischen Deutschland der Platz angewiesen, der ihm seiner Bedeutung nach zukommt. Dafür danken wir unserem Führer *Adolf Hitler!*

II. Ansprache
des Staatssekretärs im Propagandaministerium Pg. Dr. Funk, Berlin.

Meine lieben verehrten Musiker!

Ich überbringe Ihnen zu Ihrer Tagung die besten Grüße und Wünsche der Reichsregierung, insbesondere des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Goebbels, zugleich in seiner Eigenschaft als Präsident der Reichskulturkammer. Ich will die Gelegenheit, die sich mir bietet, öffentlich vor Ihnen zu sprechen, dazu benutzen, um einige, wenn auch nur kurze grundsätzliche Ausführungen über die Kulturkammer zu machen, und zwar

1. aufzuklären, warum die Kunst dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unterstellt ist und
2. welches das Wesen des berufsständischen Kulturaufbaues im nationalsozialistischen Staate ist.

Die nationalsozialistische Kulturpolitik muß von dem Gedanken ausgehen, daß die Kultur, d. h. also die Gesamtheit der geistigen Einwirkungen auf das Volk und des geistigen Wirkens des Volkes selbst eine Einheit der Weltanschauung ist, also im Weltanschaulichen begründet ist. Die Kultur sprießt naturgemäß aus vielen Wurzeln; sie bildet aber schließlich eine organische Einheit und diese Einheit muß mit dem Gedankengut, mit der Weltanschauung des Nationalsozialismus erfüllt sein. Für uns ist deutsche Kultur gleichbedeutend mit nationalsozialistischer Kultur. Wenn man dies weiß und versteht, dann wird man auch erkennen, warum der Führer die Kunstangelegenheiten in das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda gelegt hat und warum er dieses Ministerium mit der Führung der Kunst im Staate beauftragt hat. Zu den Aufgaben der geistigen Einwirkung auf die Nation gehört eben auch die Kunst, denn diese ist für die Staatspolitik ein unentbehrlicher Teil der Propaganda. Durch die Kunst und in der Kunst vollzieht sich eine geistige Beeinflussung des Volkes, die der Staat verankern, formen und mit Inhalt versehen muß, nämlich mit dem Gehalt der nationalsozialistischen Idee. Deshalb ist der Reichspropagandaminister auch der Kulturminister, insoweit die Kulturpolitik in dem geschilderten Sinne zur Propagandapolitik gehört. Propaganda und Kulturführung sind also eine Einheit. Die in der Kulturkammer ständisch zusammengefaßten Menschen sind deshalb dem Reichspropagandaminister in seiner Eigenschaft als Präsident der Reichskulturkammer unterstellt und zur Führung und Betreuung zugewiesen.

Meine Damen und Herren! Diesen nationalsozialistischen Kulturaufbau hat man in Deutschland, wie ich schon heute früh in einem Zeitungsartikel ausgeführt habe, offenbar noch nicht begriffen, oder man will ihn nicht verstehen, denn er bedeutet in der Tat etwas ganz Neues, staatspolitisch sowohl, wie sozial- und kulturpolitisch.

Herr Prof. Havemann hat vorhin von der Totalität des Berufsstandes gesprochen. Ich habe dieses Wort selbst schon früher gebraucht und greife es auch hier auf. Die Totalität des Staates, des autoritären nationalsozialistischen Staates verlangt auch eine Totalität der Berufsstände, denn die Berufsstände bilden schließlich den Staat. Die Berufsstände münden auch nach dem Aufbau der Reichskulturkammer in der Staatsführung, nämlich in einem Reichsministerium. Wir haben die Parteien und die Parteipolitik beseitigt, und im berufsständischen Aufbau beseitigen wir die Interessenorganisationen mitsamt der Interessentenpolitik. Alle Angelegenheiten des Berufs und der Menschen, die ihn ausüben, werden im Berufsstand in den Kammern erfaßt und geregelt, es gibt keine Arbeitgeber und keine Arbeitnehmer mehr, sondern es gibt den Berufsstand als Einheit in seiner Totalität. Die Berufsstände haben von uns im nationalsozialistischen Staat eine ganz neue staatspolitische Verantwortung bekommen. Wir haben dem Berufsstand ein neues Ethos gegeben, wir haben ihm ein besonderes Recht gegeben, abgesehen von den Organisationen, die ja im Aufbau, wie wir ihn vorgenommen haben, auch etwas völlig Neues darstellen. Die Gegensätze werden also nicht mehr wie früher von den einzelnen Interessenten oder Parteien oder Gruppen oder Organisationen, von Arbeitgebern oder Arbeitnehmern, von Musikschaffenden oder Musikverbrauchenden ausgeglichen, sondern sie werden in der Spitze ausgeglichen, d. h. in der Reichsregierung selbst. Das bedeutet die Formulierung, die ich heute morgen gebraucht habe: im Nationalsozialistischen Staate geht die Verantwortung immer nach oben und mündet schließlich in der letzten Spitze, im Führer selbst, aber die Autorität geht nach unten. Wenn also Verhandlungen zwischen dem Propagandaministerium und dem Wirtschaftsministerium, oder Arbeitsministerium oder einem anderen Ministerium stattfinden, so betone ich immer meine Herren, Sie haben die Zeit noch nicht begriffen. Sie reden immer so, als wenn hier das Wirtschaftsministerium mit der Wirtschaftspolitik ein Ding an sich ist, also einen Selbstzweck hat. Diese Aufgaben laufen nicht nur nebeneinander wie früher, sondern sie laufen ineinander, und ich fühle mich genau so verantwortlich für das Propagandaministerium, in diesem Falle für die Kulturkammer, für die wirtschaftlichen und sozialen Dinge, die

in diesen Kammern bearbeitet werden, wie etwa für die kulturellen und kunstpolitischen Angelegenheiten. Aber es ist oft sehr schwierig gewesen, Außenstehenden diese Dinge beizubringen und zu erklären. Allmählich sehen sie es ein und ich muß hier ganz offen sagen, einer von den Herren, die das am ehesten eingesehen haben, war mein Kollege, der Staatssekretär Voß im Wirtschaftsministerium, der sich sehr bald auf derselben Linie mit uns eingefunden hat und nun in der Tat absolut mit uns gemeinsam zieht, sodaß wir also in dieser Hinsicht jetzt zu sehr gutem Erfolge in den einzelnen Regelungen gekommen sind.

Meine Herren! Diese Neuorganisation mit ihrem gewaltigen Apparat hat natürlich eine große Gefahr und das ist die Gefahr, daß zuviel organisiert wird und zuviel reglementiert wird, also sozusagen die Organisation Selbstzweck wird. Wir im Ministerium kennen diese Gefahr ganz genau und Sie können überzeugt sein, daß wir sehr genau aufpassen, daß nach dieser Richtung nichts Übles vorkommt. Wo diese Gefahr sich auch nur zeigt, greifen wir sofort ein. Gerade im Kulturleben müßte eine Überspannung des Organisationsgedankens oder ein Übermaß von Reglementieren sich besonders verheerend auswirken. Im Gegenteil, ich sehe es als eine wichtige Aufgabe der Kulturkammern an, das Eigenleben in der Kunst zu pflegen und zu schützen, denn eine Vielheit des Kunstschaffens und eine Mannigfaltigkeit des Kunstlebens braucht keineswegs gleichbedeutend zu sein mit einer Herabdrückung des Kunstniveaus. Etwas ganz anderes ist es, wenn man individuelle Auswüchse bekämpft, die aus einer überwundenen Periode stammen oder noch vielfach in unsere Zeit hineinreichen. Ich möchte dennoch sagen, daß die Zeit des hemmungslosen, reinen Virtuosentums überwunden ist. Auch das allzugroße Spezialistentum, das sich besonders in der Musik herausgebildet hatte, ist m. E. für unsere heutige Zeit nicht erträglich und muß, weil es nicht aus dem Zeitgeist kommt, den wir pflegen, den wir vertreten, beseitigt werden. Ich erinnere immer bei diesem Thema an die bekannten Vorgänge am kaiserlichen Hof in Petersburg zur Zeit Katharina's. Katharina die Große hatte bekanntlich besondere Virtuosen für Allegrospiele und besondere Virtuosen für Adagiospiele. Oder erinnern Sie sich an die Zeit des Virtuosentums, in der der Geigenspieler besonders gefeiert wurde, der auf seiner Geige beim Spiel die Schnupftabaksdose balanzierte. Diese Auswüchse sind längst überwunden. Aber das Virtuosentum hat noch einen anderen gefährlichen Beigeschmack, den wir gerade von der politischen Seite aus bekämpfen, nämlich das sogenannte Weltbürgertum. Auch mit dem Weltbürgertum in der Kunst müssen wir aufräumen, denn wir wollen in unseren Berufsständen deutsche Kultur haben, die deutsche Kunst pflegen, was natürlich nicht ausschlösse, daß wir die Kunst und die Künstler des Auslandes achten und unserem Volke zugänglich machen. Aber die Musik ist nun einmal die größte Kunst und sie soll es wahrlich für immer bleiben. In diesem Sinne soll die Reichsmusikkammer Kunstpolitik treiben und ihre großen Erziehungsaufgaben erfüllen. Vergessen Sie, meine Herren, über den rein organisatorischen und beruflichen Fragen nicht die kunstpolitischen Fragen. Vergessen Sie über den Künstlern nicht die Kunst. Das letzte Ziel für die Kulturkammer und für die Musikkammer ist die nationalsozialistische Musikgemeinschaft in der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft. Erfüllen Sie, meine Herren Musiker, mit den Ideen dieser Solidarität die Herzen der Künstler und die Seele des Volkes, durch die Musik und in der Musik. Genies und Talente gehen ihren eigenen Weg, aber sie sind immer Kinder ihrer Zeit. Sie sind zeitgebunden und kommen aus einem bestimmten Zeitgeist und aus einer bestimmten Kultursphäre heraus. Sie, meine Herren, haben die Aufgabe dafür zu sorgen, daß dieser Geist und diese Sphäre nationalsozialistisch sind, damit die Genies und Talente, die heranwachsen, auch nationalsozialistisch werden.

Ich habe in dem Artikel, den ich heute früh veröffentlicht habe, noch besonders darauf hingewiesen, daß wir die künstlerischen Regungen, die sich in den Reihen nationalsozialistischer Organisationen zeigen, nämlich in der Arbeitsfront, in der HJ, SA besonders im Arbeitsdienst, mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen müssen, denn hier müßte sich alsbald das neue Kunstempfinden, ein neues Kunstschaffen zur Geltung bringen. Dieses zu pflegen ist eine vornehmliche Aufgabe gerade auch der Reichsmusikkammer. Die Verbindung mit dem Volk zu halten,

die Kunſt an das Volk heranzubringen und das Volk wieder zur Kunſt zu erziehen, wobei ſie ja, wie wir eben von Prof. Havemann gehört haben, ſchon recht ſchöne Erfolge erzielt haben. Auch das Gebiet der Handwerkskunſt müſſen wir im Auge behalten. Auch hier dürften ſich alsbald neue Erſcheinungen bemerkbar machen, auch hier dürfte ſich neues Leben in der Handwerkskunſt zeigen.

Ich möchte, meine Herren Muſiker, daß Sie über Ihr Wirken und Ihr Schaffen und insbeſondere auch in der Reichsmuſikkammer und ihren Verbänden die Worte Friedrich Schiller's ſetzen, des Dichters, der uns zur Zeit nahe iſt und den wir gerade in dieſen Tagen zu ſeinem 175. Geburtstage, als dem großen dichteriſchen Vorkämpfer der nationalſozialiſtiſchen Revolution, gefeiert haben, die Worte:

„Immer ſtrebe zum Ganzen und kannſt Du ſelber kein Ganzes werden,
als dienendes Glied ſchließ' an ein Ganzes Dich an."

III. Anſprache des Präſidialrates der Reichsmuſikkammer Pg. Heinz Ihlert, Berlin.

Liebe deutſche Volksgenoſſen und -genoſſinnen,
liebe Berufskameraden!

Sie haben aus dem Munde unſeres verehrten Staatsſekretärs Pg. Funk gehört, wie die Auffaſſung der Reichsregierung in Bezug auf die Aufgaben der Reichsmuſikkammer und deren Untergliederungen iſt. Ich glaube, Sie Alle ſind mit mir Eins, wenn ich an dieſer Stelle dem Herrn Vizepräſidenten der Reichskulturkammer für ſeine Ausführungen den verbindlichſten und herzlichſten Dank ſage.

Die Reichsmuſikkammer hat ihre ſchweren Aufgaben, die ihr durch die Reichskulturkammergeſetzgebung gegeben ſind, von Anfang an nicht darin geſehen, eine Vielheit von Menſchen zuſammenzufaſſen, eine Vielheit von Menſchen in einzelne Fachſchaften zu preſſen, ſondern vornehmlich darin, dieſer Vielheit von Menſchen in einer Organiſation Leben und Geiſt einzuhauchen. So ſind auch dieſe Tagungen, die nunmehr ihr Ende in der Reichshauptſtadt gefunden haben, zu verſtehen.

Nachdem die Organiſation beendet war, nachdem ſowohl Reichsmuſikerſchaft als auch die Vertreter des Chorweſens und der Volksmuſik, wie die Vertreter der Muſikveranſtalterorganiſationen innerhalb der Reichsmuſikkammer zu einem Ganzen vereint waren, war es notwendig, die Aufgaben, die darüber hinaus der Reichsmuſikkammer nun vornehmlich erwuchſen, einmal im ganzen Reiche bekannt zu machen. Und dieſe Aufgaben ſind in erſter Linie zwei. Einmal handelt es ſich um die Betreuung der der Reichsmuſikkammer angehörenden Mitglieder, d. h. um die Bearbeitung derjenigen Dinge, die man unter wirtſchaftlich und ſozial verſtehen kann, und zum anderen handelt es ſich um die weit ſchwerere Aufgabe, um die Neugeſtaltung des deutſchen Muſiklebens, d. h. Förderung der deutſchen Kunſt zum Wohle des deutſchen Volkes und des ganzen Deutſchen Reiches.

Wenn wir einmal einen Blick zurückwerfen, ſo wird uns klar werden müſſen, daß bereits heute, nach einem Jahr der Reichskulturkammergeſetzgebung hervorragende Leiſtungen im deutſchen Muſikleben feſtzuſtellen ſind. Sie wiſſen alle, daß vor etwa vierzehn Jahren ein Niedergang des deutſchen Muſiklebens begann, wie er im deutſchen Volke vielleicht noch nicht zu verzeichnen geweſen iſt. Auf der einen Seite gab es eine gewiſſe Schicht von Menſchen, die das Konzert als geſellſchaftliches Ereignis anſahen; auf der anderen Seite der große Wunſch einfacher Volksgenoſſen, auch an dieſer Stelle und aus dem Quell dieſer Kunſt ſchöpfen zu können. So ergab ſich folgendes Bild: die Konzertſäle mit den prominenten Künſtlern waren nur von einer gewiſſen Schicht deutſcher Menſchen beſucht. Auf der anderen Seite begannen die Arbeitergeſangvereine ſich im künſtleriſchen Sinne zu betätigen, und es darf hier nicht vergeſſen werden, daß gerade innerhalb dieſer Kreiſe und Vereinigungen der Grundſtock gelegt

worden ist für die volkstümliche Kunst, und daß die seinerzeitigen Regierungen auch das zerstört haben, was die Menschen vielleicht unbewußt haben aufbauen wollen. So ergab es sich, daß das gesamte deutsche Musikwesen zugrunde ging.

Wenn der nationalsozialistische Staat bereits nach einem halben Jahr nach der Machtübernahme imstande war, dem deutschen Volke eine Reichskulturkammergesetzgebung zu geben, so mag daraus ersichtlich sein, wie sehr der Nationalsozialismus mit der Kulturgestaltung selbst verbunden ist. Die Reichsmusikkammer hat deshalb vom Anfang ihrer Tätigkeit an das Augenmerk darauf gerichtet, die Kunst dem ganzen deutschen Volke wieder näherzubringen. Es wäre sonst auch nicht möglich gewesen, die erstere Aufgabe zu erfüllen, nämlich die wirtschaftlichen und sozialen Angelegenheiten der Mitglieder der Reichsmusikkammer zu regeln. Wenn ich hier erfreulicherweise ein paar Zahlen einfügen darf, so kann ich feststellen, daß innerhalb des letzten dreiviertel Jahres auf Grund der Verfügungen und Anordnungen des Präsidenten der Reichsmusikkammer die Erwerbslosenziffer innerhalb der deutschen Berufsmusikerschaft auf durchschnittlich 50% gesunken ist. Ich kann fernerhin bekanntgeben, daß durch Verfügungen der Reichsmusikkammer auch der Solistennachwuchs wie noch nie bisher eine Förderung erfahren hat. Und die Landestagungen innerhalb der Landesmusikerschaften des ganzen Deutschen Reiches hatten nunmehr die Aufgabe, gemeinsam mit den Mitgliedern und Amtswaltern der Reichsmusikerschaft und der Reichsmusikerkammer, den Vertretern der Behörden und Gemeinden Wege und Ziele zu finden, auch den letzten Rest der erwerbslosen Berufsmusiker, ganz gleich ob es sich um Orchestermusiker, Ensemblemusiker, Kirchenmusiker, Solisten, Chormusiker oder Musikerchor handelt, zu beseitigen, und auf der anderen Seite den Versuch zu unternehmen, das gesamte Konzertleben auf eine breitere Basis zu bringen. Dieser Versuch ist gelungen! Man konnte feststellen, daß in einzelnen Städten Deutschlands die Besucherzahl für Konzertveranstaltungen um mehr als 200% gestiegen war, auf Grund von Maßnahmen, die die Reichsmusikkammer im letzten halben Jahr durchgeführt hat. Der Reichsmusikkammer war auch von Anfang an klar, daß diese nicht dazu da ist, um das Kunst- oder Musikleben zu reglementieren, sondern darüber zu wachen, daß Auswüchse vermieden werden und keinesfalls die private Initiative behindert wird.

Aufgabe der Musikbeauftragten der einzelnen Städte, deren es etwa 1000 gibt, ist es, das Durcheinander und Nebeneinander in der Programmgestaltung, Abonnementsgestaltung usw. zu vermeiden und zu verhindern. Sie haben zur Mitarbeit Konzertausschüsse zu berufen, die sich sowohl aus Berufsmusikern, als auch Musikveranstaltern, Musikvereinen, Laienmusikern und Chorvereinigungen zusammensetzen müssen. Auf diese Weise ist eine breitere Basis geschaffen und ich darf an dieser Stelle erklären, daß das gesamte Musikleben Deutschlands, herunter bis in die kleinsten Städte, durch diese Arbeit bereits einen erfreulichen Aufschwung genommen hat. Die Reichsmusikkammer hat darüber hinaus ein reges Interesse daran, daß die lebendige Hausmusik wieder gefördert wird. Sie wird in dieser Angelegenheit zum 20. November (Tag der deutschen Hausmusik) eine entscheidende Propaganda treiben, um dem deutschen Volke wieder in höchstem Maße die Pflege der Hausmusik ans Herz zu legen. Denn gerade hier kann die Resonanz für deutsche Musik im Musikleben des deutschen Volkes wiederhergestellt werden. Es ist notwendig darauf hinzuweisen, daß gerade die Musik imstande ist, ein festes und schönes Band um die einzelnen Mitglieder einer Familie zu knüpfen und damit zur Erhaltung des deutschen Familienlebens beizutragen. Das Wesen der Musik kann man nicht analysieren, kann man nur innerlich verstehen, und was kann besser dazu geeignet sein, als die Pflege der deutschen Hausmusik. Hier erwächst den deutschen Gemeinden eine große Aufgabe. Auch hier ist es der Musikbeauftragte der einzelnen Städte, der mit feinfühliger Hand, weitsichtig und vorsichtig das zarte Pflänzchen, die wieder erstehende Hausmusik, hegen und pflegen muß.

Innerhalb der Landestagungen hat sowohl die Amtswalterschaft der „Reichsmusikerschaft“, haben die Musikbeauftragten der Städte, Vertreter der Laienmusik und des Chorwesens sich zu ernsthafter Mitarbeit an der Neugestaltung des deutschen Musiklebens bereit erklärt, und beweisen hier ihr Vertrauen zur Reichsmusikkammer. Dieses Vertrauen kommt auch zum Aus-

druck in der engen Verbundenheit aller Ortsmusikerschaftsleiter mit der „Reichsmusikerschaft" und wiederum der Leiter aller Verbände mit der Reichsmusikkammer selbst. Dieses Vertrauen wird uns die schwere Arbeit, die wir zu leisten haben, erleichtern. Wir haben als Überschrift über diese Arbeit das Wagnersche Wort „Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit" gesetzt. — Die deutsche Musik auch dem ärmsten und bescheidensten Volksgenossen näherzubringen, wird unsere schönste Aufgabe sein. Ich richte noch einmal an die Vertreter der Behörden und Städte die Bitte um tatkräftige Unterstützung, damit wir zum Wohle des deutschen Volkes das Musikleben und die deutsche Musik in erhöhtem Maße pflegen können.

* * *

Adolf Sandberger.

Zu seinem 70. Geburtstag.

Von Helene Raff, München.

Vor 48 Jahren bescherte ein gutes Geschick mir Adolf Sandbergers persönliche Bekanntschaft. Allerdings bei einem tiefernsten Anlaß: der Bestattung König Ludwigs II.

Der düstere Zug ging durch die Arcisstraße, wo damals die Hinterbliebenen von Peter Cornelius, dem Dichterkomponisten, wohnten. Selbst von München abwesend, hatten sie ein paar Freunden gestattet, von ihren Fenstern aus das Leichengepränge zu sehen. Da stand also neben mir am Fenster ein junger blonder Mann, mit nachdenklichen Augen das Schauspiel umfassend, ohne Zeichen einer Parteinahme. Es war der Blick des Historikers, während zugleich der sensitive Zug in dem hellen Antlitz auf einen Künstler hindeutete. Einmal, als einige im Trauergeleit schreitende Herren unbekümmert zu Bekannten an den Fenstern hinaufgrüßten, sah ich, wie Sandberger die Brauen unwillig zusammenzog. „Der hat Stil", dachte ich.

Er hatte Stil. Den Stil einer nach zwei Richtungen sich reich entfaltenden Musikerpersönlichkeit.

Es wurde bisweilen behauptet: ein schöpferischer Mensch könne und solle nicht Kunstschriftsteller sein! Wer an Schumann, an Richard Wagner, in neuerer Zeit an Hans Pfitzner denkt, wird jenen Satz mit Kopfschütteln aufnehmen. Wenn ein schöpferischer Mensch nicht imstande wäre, höchstes Schöpfertum voll zu empfinden und anderen verständlich zu machen — wer denn sonst?! Adolf Sandberger hat durch seine Vokal- und Instrumentalkompositionen, durch seine Oper „Ludwig der Springer" und seine wunderfeine Kammermusik sich als ein Berufener erwiesen; verdient nicht um so mehr ehrfürchtiges Gehör, was er als Dozent und Musikhistoriker zu geben und zu sagen hat? „Wär' nicht in uns des Gottes eigne Kraft / wie könnte uns das Göttliche entzücken!" heißt ein Dichterwort.

Aus dem weinfrohen Unterfranken ist Sandberger gebürtig, eines Würzburger Hochschullehrers Sohn. Die Musikschule in Würzburg und die Akademie der Tonkunst in München haben ihm sein erstes musikalisches Rüstzeug vermittelt. Die ihn zumeist anregten, zumal die noch verpönten Neuerer, hat er selber sehnenden Herzens aufgesucht. Der junge Musikstudent wollte seine erste größere Reise von erspartem und geschenktem Gelde nach Bayreuth machen, den „Parsifal" sich anhören; aber der gestrenge Vater, von seinem alten Freunde W. H. Riehl beraten, legte ein Veto ein. Er fürchtete: durch die Wagnerei könnte sein Sohn verdorben werden! Damals war es noch Brauch, daß Söhne ihren Vätern folgten; Adolf also, wenngleich ihm schwante, daß Jemand ein bedeutender Naturwissenschaftler sein und doch von der modernen Musik nichts verstehen kann, fügte sich: er machte eine Gebirgsreise. Dagegen empfing er wenig später Unvergeßliches durch einen Aufenthalt bei Franz Liszt in Weimar. Für Peter Cornelius ist er einer der frühesten Vorkämpfer gewesen, ist zutiefst in die köstliche Sonderart des Meisters eingedrungen, dessen Andenken er außerdem seine „Schauspiel-Ouvertüre für großes Orchester" gewidmet hat.

Welch lebendiges Leben ein „würdig Pergamen" auszuströmen vermag, erfuhr Sandberger sowohl auf seinen Studienreisen im Ausland als hernach, da er Conservator an der Hof- und Staatsbibliothek zu München geworden war. Im Jahre 1894 habilitierte sich Sandberger an

der Univerſität München; 1900 ward er Profeſſor daſelbſt, nachdem er mit einem wert- und reizvollen, künſteriſch gearteten Mädchen den glücklichſten Ehebund geſchloſſen, dem drei Kinder entſproſſen ſind. Nur durch zeitweiliges Nervenleiden des Mannes wurde dies Glück getrübt. „Muſik ruiniert die Nerven unfehlbar“ — hörte ich einſt einen Interniſten ſagen. Und zwar tut ſie es um ſo ſicherer, je mehr man ſich ihr hingibt.

Aber das Ergebnis war ſogar der Überanſtrengung wert. Wer kennt nicht Sandbergers monumentale Ausgabe von Orlando di Laſſos Lebenswerk! Wer — dafern er Bayern und die Kunſt liebt — weiß nicht, daß Sandberger der Begründer der „Denkmäler der Tonkunſt in Bayern“ iſt! Noch vor 50 Jahren, als die Schreiberin dieſer Blätter in München heimiſch ward, kannten nur Wenige den Namen Johann Kaſpar Kerll, bis Sandberger die Nachlebenden ihn kennen lehrte. Ähnlich ging es mit dall' Abaco, mit H. I. Haßler und Joh. Pachelbel. Eine ruhmvolle Vergangenheit, von der kaum jemand gewußt, erſtand durch den Weckruf des Münchener Profeſſors, ſeiner Schriften und Katheder-Vorträge. Die Wärme, die Sandbergers Darſtellungsweiſe durchpulſt, tat und tut viel zur Wirkung des Dargeſtellten. Denn um Andere zu ergreifen, muß man ſelbſt ein Ergriffener ſein.

Wie ein gerechter Lohn erſchien es daher, daß gerade Sandberger ein Fund gelang, den ihm jeder Muſikforſcher zu neiden hatte. Nichts Geringeres förderte er ans Licht als einen großen, bis dahin verſchollenen Teil von Joſef Haydns Schöpferwerk. Einmal — es klingt märchenhaft! — 78 unbekannte Haydnſche Symphonien, weiter an 80 andere unbekannte Werke jeder Art.

Wie war das möglich? ſo frugen und fragen Viele.

Dieſe unendliche Bereicherung unſerer Haydn-Kenntnis iſt nicht einem Glücksfall — obſchon zum Finden natürlich immer Glück gehört — zu danken, ſondern einer vierzigjährigen unermüdlichen Forſchertätigkeit. Sandberger, wiſſend um die Fruchtbarkeit der Großmeiſter des 18. Jahrhunderts, hat ſeit 1892 die Spur der verſchollenen Kompoſitionen Haydns verfolgt. In einem einſamen ſchwäbiſchen Schloſſe tat er den erſten Fund; in Schlöſſern, Klöſtern, öſterreichiſchen Adelspalais, ungezählten öffentlichen und privaten Bibliotheken, auch der des Fürſten Nikolaus Eſterhazy, der des British Museum und neuerdings der zu Stockholm förderte er weitere unbekannte Manuſkripte zutage. Es iſt das größte Geſchenk, das dem deutſchen Volke zum Haydnjahr 1932 gemacht werden konnte, daß Sandberger dazu mit ſeinem koſtbaren Fundgut hervortrat.

Weit über Deutſchlands Grenzen hinaus fand ſeine Entdeckung Widerhall. Bedeutete ſie doch nicht einen bloß numeriſchen Zuwachs von Haydnſchen Tonſchöpfungen, ſondern eine vielfältige Umgeſtaltung des Bildes, das die meiſten Muſikfreunde ſich von Joſef Haydn zu machen pflegten. „Leidenſchaftslos“ hatten ihn Goethe und Zelter genannt; als heiter, harmoniſch, unwiderſtehlich liebenswürdig galt auch den Späteren ſeine Kunſt. Obgleich ſchon der eine überwältigende Aufklang in der „Schöpfung“ . . . „und es ward Licht“ . . . nicht weniger als die orcheſtrale Schilderung des „Chaos“ den Hörer von der Tiefe und Gewalt des Tondichters Haydn überzeugen konnte. Nun zeigt uns eine Anzahl der neu aufgefundenen Symphonien, durch deren Hinzukommen die ſchätzungsweiſe Angabe des Haydn-Biographen Pohl von 183 faſt erreicht iſt, ein neues Antlitz: das Antlitz eines Romantikers, ja eines Stürmers und Drängers, eines, der dabei mit Recht von ſich zu Iffland ſagen durfte: „Ich habe viel und hart gearbeitet.“ Die Symphonien in d-moll und B-dur, die erſtere namentlich, wie nahe brachten ſie den Meiſter einer ſtrebenden, ringenden Zeit. Hans Joachim Moſer hat treffend die d-moll Symphonie als „eine der genialſten Schöpfungen der Wiener Muſik“ bezeichnet. Als im März des Jahres der Reichsſender München das Divertimento für Oboen, Hörner und Fagotte, darauf aber eine Partita für kleines Orcheſter — beide unter Geheimrat Sandbergers Leitung — zur Uraufführung brachte, da ſtaunte jeder ob der Gegenſätzlichkeit beider Werke. Der fröhliche Übermut des Divertimento und die ſehnſüchtige Tragik des langſamen Satzes der Partita ſchienen nicht vom gleichen Urheber zu ſtammen. Niemand hätte ſich geweigert, dies Adagio etwa Joh. Seb. Bach zuzuſchreiben. Angeſichts der neu

gefundenen, vor Haydns Reiſe nach England zu datierenden Werke verſagt das Gerede vom „liebenswürdigen Papa Haydn" vollſtändig. Die Unerſchöpflichkeit der Erfindung, die ſich beglückend darin ausſpricht, die Vielgeſtalt des Ausdrucks gebieten eine Ehrfurcht von ganz anderer Art.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß Sandberger ſein Wirken als Haydn-Apoſtel auch dahin erweitert hat, die von ihm aufgefundenen Werke in bedachter Auswahl für die praktiſche Ausführung einzurichten, ſowie ſie ſelbſt zu dirigieren. Beim Mozartfeſt in ſeiner Vaterſtadt Würzburg, bei den Münchener Uraufführungen der d-moll Symphonie, der B-dur Symphonie, der Partita in B-dur u. a. hat er dies getan und durch ſeine einleitenden Worte zugleich den Hörern das Verſtändnis erſchloſſen. Auch iſt er überall, wo er im Ausland ſeine Haydn-Vorträge hielt und den Taktſtock führte, ein Wegebereiter nicht nur für den einen Meiſter, ſondern für deutſche Kunſt und Wiſſenſchaft überhaupt geweſen. Achtung und Liebe empfingen ihn allerorten, zumal bedeutende Schüler von ihm in aller Welt heimiſch geworden ſind.

Nach der Lebensleiſtung, einen großen Tonmeiſter ſeinem deutſchen Volke gewiſſermaßen neu geſchenkt zu haben, iſt der unermüdliche Gelehrte auch Herausgeber des von ihm begründeten und im 5. Jahrgang erſcheinenden „Neuen Beethoven-Jahrbuchs".

Als Forſcher, als Künſtler und als akademiſcher Lehrer ein Vollmenſch, ſo ſteht Adolf Sandberger heute vor uns. Zum deutſchen Menſchen aber gehören außerdem die Weſenszüge, die ihn im Umgang ſo liebenswert machen: ſein ſchalkiſcher Humor, ſeine Offenheit und Überzeugungskraft, ſeine unverbrüchliche Freundestreue. Sei es im Kreiſe der Jagdgenoſſen — denn Sandberger war ein tüchtiger Waidmann — ſei es auf der Lenbach-Kegelbahn, von deren berühmten Teilnehmern, vor allem von Adolf Hengeler, Sandberger koſtbare Andenken beſitzt, oder ſei es an ſeinem gaſtlichen Tiſche: Jeder wird den herzensjugendlichen Mann frohen Auges begrüßen. So wollen auch wir ihn an ſeinem Jubeltage grüßen mit dem einfachen Gruß: „Wir danken Dir! Dein Leben hat das unſrige an Vielem reich gemacht."

„Ein Stückchen Muſikant".

Eine Erzählung von der Uraufführung des „Barbier von Bagdad" zu Weimar.

Zu Peter Cornelius' 110. Geburtstag, 24. Dez.

Von Anna Charlotte Wutzky, Berlin.

Der hohlwangige Komponiſt drückte ſich in den Kuliſſenwinkel und ließ den Wirrwarr der Bühnenvorbereitungen unbeteiligt um ſich her brauſen. Eben kam der Intendant vorüber, der beleibte Mime Franz Dingelſtedt, einen Schritt dem Regiſſeur und Inſpizienten voran, mit ſteifem Nacken, gepreßten Lippen und unfreundlichem Blick. Seine feindſelige Stimmung ſchlug wie eine Woge herüber. Unwillkürlich wich der blaſſe Tonkünſtler tiefer in den Schatten. Zagen befiel ihn, und die phantaſtiſchen Geſtalten, die ringsum aus dem Halbdunkel auftauchten und ebenſo jäh wieder darin untergingen, dünkten ihn fratzenhafte fremde Gebilde.

Aber dann wandelte Liſzt unweit vorbei, mit ſeltſam langen Schritten (als ſei er gewohnt, nur im Talar einherzuſchreiten), das ſtorre weiße Haar langſträhnig aus der eckigen Stirn geworfen, Herrſcher in Miene und Bewegung. An ſeiner Seite ſah Feodor von Milde ſich ſuchend um. Daß der Meiſter und der gute Freund ihn, Peter Cornelius, nur nicht hier entdeckten! Gelobt ſei Allah! Sie gingen ahnungslos weiter. Der Sänger in ſeine Garderobe und — ah! Liſzt traf auf Dingelſtedt. Peter Cornelius ſtrengte die kurzſichtigen Augen an, der Schweiß trat ihm auf die Stirn und gleichzeitig durchrann ihn ein Fröſteln. Seine Brillengläſer erblindeten, aber er erfühlte in ſeinem Schattenwinkel den zuckenden Hohn in dem breiten Geſicht des Intendanten und die eiſig ſtolze Überlegenheit des Meiſters. Cornelius' Hand, die die Augengläſer trocken rieb, bebte leiſe. Zurückgeworfenen Hauptes verſchwand Liſzt in dem ſchräg abfallenden Gang zum Orcheſterraume mit großen gebieteriſchen Schritten. Dingelſtedt ſtand breit

und massiv, die kahle Rundung des Schädels, die einer Tonsur glich, gerötet. Er maß die Umgebung, ehe er den selben absinkenden Gang bis zu den Stufen der Intendantenloge hinunterhastete.

Klingeln rasselten. Die Bühne stand in Bereitschaft. Der Komponist Peter Cornelius blieb in seinem Schattenwinkel. Nein — er konnte jetzt nicht den Logenplatz aufsuchen, der ihm zugedacht war. Mochten die paar Freunde verwundert Umschau halten; die Jüngerscharen Liszts fassungslos raunen; die Gehässigen spötteln. Er konnte in diesem Augenblick kein Glied rühren in der selbstgewählten Verborgenheit, er schreckte vor dem Brodem des Premierenfiebers zurück wie ein Gefahr witterndes Wesen. Ringsum war nach dem Klingelschrillen jeder Laut erstorben. Kurzer Begrüßungsapplaus für Liszt (klang er nicht frostiger als sonst?) — die Ouvertürenmusik drang herauf. Freilich, — manche Feinheit der Wiedergabe, die ihm von den Proben her im Ohre haftete, ging hier oben verloren. Er stand vornübergeneigt und sog jeden Laut in sich hinein, jeden Ton seines Werkes. Und die Unruhe fiel von ihm ab.

Er wußte unter dem Licht der Rampe Liszts eigenwilliges Haupt von spielerischem Schein umgeben, er kannte die kleinste Biegung jener langen ausdrucksvollen Finger, die mit dem silberbeschlagenen Ebenholzstab seine Schöpfung in das Leben führten, allen Gegnern zum Trotz. Sein Herz zuckte auf wie an dem Frühlingstag, da der Meister — Heiterkeit in den Zügen — die Durchsicht der Partitur beendet hatte und alle anfänglichen Bedenken gegen den Opernstoff für überwunden erklärte. Er hielt sein Wort, der gütig-kluge Förderer. Dem Werk der neuen Schule, das ihn von der ersten Note an bezwang, bereitete er den Weg.

Wie frohgemut die h-moll-Ouvertüre ihre Melodik ineinanderrankte! Der Lauschende preßte die Handflächen zusammen und fühlte seine Wangen heiß werden. Dennoch fand er nicht Genüge an diesem Tonbild. Etwas Sprühenderes mußte entstehen, bildhaftere Dichtung. Er nickte vor sich hin. Der laue Beifall sprach für sich. Welchen Hörer bestach allein die vom Meister unterstrichene Beherrschung der Kontrapunktik? Statt freundlichem Farbgewinde galt es funkelndes Mosaik zu setzen.

Eisige Zugluft wehte über ihn hin. Die Gardine hob sich. Welt des Orients tat sich auf. Stahl sich noch eben der rauhe Dezemberwind durch die Spalten des Weimarer Theaters? Morgenröte löste sich aus den Träumen Tausend und einer Nacht.

„Komm, deine Blumen zu begießen, o Margiana!
Laß deines Blickes mich genießen, o Margiana!“

Flamme der Liebe zündete ein Strahlenfeuer über pittoresken Toren.

Peter Cornelius lehnte sich gegen die staubige Kulisse. Sein Herz schlug schnell. Wird diesem Abend voll klingenden Märchenlebens wieder eine leere Nacht folgen und ein grauer Alltag? Er schloß die Augen, denn in das Bühnenbild mit dem liebeskranken Nureddin drängte sich Erinnerung: der hin- und hergerissene halbreife Knabe, das Theaterkind, an Dornenpfaden Leib und Seele früh erhärtend; der Durchbruch musikalischen Wollens im Augenblick tiefsten Sturzes, in Mittellosigkeit versklavend durch den jähen Tod des Vaters; Jahre der Abhängigkeit von Verwandtengunst, neben der Fronarbeit kärglich bezahlten Unterrichtens von zäher Hingabe an schwer erkämpfte Musikstudien erfüllt; hier und da eine Menschenseele voll ahnenden Verstehens.

Er verscheuchte die geisternden Bilder. Fein ziselierter Klang traf sein Ohr. „Wenn zum Gebet vom Minaret um Mittag ladet der Muezzin Rufen ....“ Lag es nun allen empfänglichen Sinnen offen, das uralte Zauberreich, dem eine geheimnisvolle Macht ihn entgegentrieb, unaufhaltsam, bis in die Mitte? Sicher gefügter Bau wuchs aus den Blättern der Partitur. Schmale Turmsäulen, gleißende Kuppeln, und der Himmel darüber blaute in sonnennaher Heiterkeit.

Der Tonschöpfer horchte froh erregt auf. Beifall schloß sich impulsiv den letzten Takten des Duettes an. Da — hört er recht? Das Geprassel der Hände zerteilt Zischen —? Schneidend zerstört es die Ermunterung der Gutgesinnten.

Peter Cornelius war abermals tiefer in den Schatten zurückgewichen. Eine höhnende Maske, die Dingelstedts Züge trug, blickte auf ihn nieder. Er suchte nach einer Stütze. Nein — nicht so! Dort unten, den erbarmungslosen Richtern entgegen steifte der Meister den Nacken . . .

Der Wirbel in seinem Hirn ließ nach. Ein Antlitz, von Kampfspuren tief durchzogen, harten Widerstand in den Augen, schob sich vor die Maske. Er strich sich durch das feucht gewordene Haar. Bestand er je vor dem ärger befehdeten, in wilde Gegenwehr verbissenen Wagner, wenn der erste Feindessturm ihn niederriß? Horch — die tönenden Sonnenräder um Nureddins Glücksgesang weichen dem Nahen Abu Hassan Aly Ebn Becars, des Barbiers von Bagdad. „Mein Sohn, sei Allahs Frieden hier auf Erden stets beschieden dir . . .“ Cornelius' Mienen glätteten sich. Der Humor der dichterischen und musikalischen Zeichnung riß ihn zum Lächeln hin. Die buntgeknüpften Harmonien, die sich in der fortschreitenden Szene um den Alten, den weisheitsbeflissenen Schwätzer breiten, gleichen vielfarbigem Teppich. Er ließ sich hinabgleiten in den blumigen Irrgarten dieses Spiels, ließ sich einfangen von dem tausendfältigen Gespinst der Melodik. Durch wieviele Jahre klomm er über steiniges Geröll zur Höhe, Narbe um Narbe hinnehmend? Er zählte sie längst nicht mehr, er gedachte jetzt nur flüchtig der Öde der Hoffnungslosigkeit, in der er einmal zu verschmachten meinte. Wieder sah er Wagners stählernen Willensblick. Er fühlte noch immer den Händedruck des Geächteten nach dem kurzen Baseler Besuch. Gewaltsam zwang er sich plötzlich zum nüchternen Hinhorchen auf sein Werk.

„Laß dir zu Füßen wonnesam mich liegen, o Margiana!
An deine Hand die Lippe trunken schmiegen, o Margiana!“

Er wagte nicht zu atmen. War er auch wirklich ein Freier geblieben in der Gefolgschaft des erdrückenden Eigenbrödlers? Sein Kopf mit dem langen spärlichen Haar sank ganz tief vor Anspannung. Nach langer Versunkenheit schnellte er in die Höhe. Ja — ja — er durfte die Stirn aufrecht tragen, die Ureigenstes erdachte trotz aller Bekenntnisfreudigkeit zu den Zielen des anderen. „Bin auch so ein Stückchen Dichter, ein Stückchen Musikant!“ Es packte ihn fiebergleich. Von Liszts Stab geführt, spreizte sich die musikalische Köstlichkeit des ersten Finales.

Er war nun schon gefeit gegen das stärker anbrausende Zischen. Nur vor den Vorhang ließ er sich nicht ziehen. Niemand fand ihn in seinem Winkel. Und unten wußte er den Meister flammenden Blickes sich Dingelstedts Kreaturen stellen. Werden sie es schaffen? Wird dem Intendanten der doppelte Schlag gelingen, gegen den verhaßten Abbé, gegen das Werk der verlachten neuen Schule?

Muezzinruf des Zwischenspiels, führe die Gläubigen in Weimars Kunsttempel zu starker Gemeinde zusammen. „Er kommt, er kommt! O Wonne meiner Brust!“ Peter Cornelius krampfte die Hände zu Fäusten und preßte sie gegen seine Brust. Kurzer phantastischer Liebestraum nahm in den Szenen dieses Aktes Gestalt an. Er bemerkte gar nicht den ungestörten Beifall nach dem ersten Terzett, herbsüßes Nacherleben umklammerte ihn mit Blumenketten. Edens Tor stand offen. Eine, die ihn täuschte, ihn fallen ließ, reichte ihm hier die Rose der Erfüllung . . .

Die Verneiner dort unten hielten die Begeisterung der Mitgehenden nieder. Er kam sich zum zweitenmale verraten vor. Aber Abu Hassans Welt zog ihn machtvoll in ihre Heiterkeit sprühenden Zonen. Mochten jene dort speien nach den fremd anmutenden Zinnen seines Baues, die Echtheit, den inneren Reichtum traf ihr Geifer nicht.

„Heil diesem Hause, denn du tratst ein, Salamaleikum!
Heil deiner Gegenwart leuchtendem Schein, Salamaleikum! . . .
Leb in dein tausendstes Jahr hinein! Salamaleikum!“

Geist des Morgenlandes leuchtete magisch. —

Die Freunde Feodor und Rosa von Milde (Kalif und Margiana) zogen den Tonschöpfer vor den Vorhang, in das Tosen des Für und Wider. Vor seinen Augen drehten sich bunte Kreise

und zwischen ihnen sah er Liszt erhobenen Hauptes vor dem Orchester stehen, nachdrücklich applaudierend und die Musikerschar zu gleichem Bekenntnis anfeuernd. „Der Großherzog!" Margiana-von Milde drehte ihn in die Richtung des Beifall spendenden Fürsten. Seine Augen faßten das alles nicht mehr. Die rasende Brandung des durch nichts zu bändigenden Niederzischens spülte die letzten Versuche der Unentwegten, das Werk und mit ihm Liszts Stellung zu retten, in das Nichts. Die Feindschaft obsiegte.

„Verweht? Verklungen? Nein! Nein!" wehrte sich Peter Cornelius mit aller Kraft seiner Wunden gewohnten Seele. „Wer lebt, wird's schauen!"

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Das wichtigste Ereignis war der Versuch, die Oper „Der Moloch" von Max von Schillings im „Deutschen Opernhaus" zu neuem Leben zu erwecken. Gerade heute ist dieses Werk, das in Anlehnung an Hebbels Moloch-Fragment den Einbruch fremdrassiger Strömungen in eine nordische Volksgemeinschaft schildert, von ganz besonderer Bedeutung. Man durfte daher diesem Versuch mit umso größerem Interesse entgegensehen, als es sich infolge einer Umgestaltung des Schlusses sogar um eine Uraufführung handelte. Man entsinnt sich: Der junge Teut läßt sich in seiner Gottessehnsucht von den Verlockungen des heidnischen Moloch gewinnen; zwar findet er nach Erkennung seines Irrtums zur Volksgemeinschaft zurück, aber der Tod, den ihm ein Getreuer seines Stammes bereitet, bestraft ihn für sein Vergehen. In der Aufführung des „Deutschen Opernhauses" bleibt Teut am Leben, um den endgültigen Sieg des Guten über das Böse zu versinnbildlichen. Es bleibt eine offene Frage, ob damit wirklich der Idee des Werkes wesentlich gedient wurde. Held Siegfried stirbt auch — und nicht trotzdem, sondern deswegen gewinnt diese Wagner-Gestalt das Mitgefühl des Hörers. Und nun gar bei Teut, dessen Handlungsweise bei aller Anerkennung seiner guten Absichten doch einen Verrat am Volke bedeutet — wäre sein Sühnetod nicht das einzige Mittel, um den Zuschauer zu versöhnen und die Sympathien für Teut zu erhöhen? Und steigt nicht die Volksgemeinschaft selbst im Wert, wenn sogar aus Irrtum begangene Verbrechen nur mit dem Tode geahndet werden können? — Eine weitere Schwäche des Textbuches liegt in der Unglaubwürdigkeit der inneren Umwandlung des Helden, wenn man die betreffenden Momente der Oper mit Hebbels ausführlichen Angaben in seinem Fragment vergleicht. Trotzdem hat die Oper namentlich in den Chorszenen des ersten Aktes hinreißende Wirkungen. Die Musik Schillings' ist erfindungsreich und charakteristisch in der Prägung melodisch reizvoller Themen, namentlich die Erntefest-Musik überzeugt immer wieder von ihrer unveränderten Frische und Natürlichkeit. Berücksichtigt man, daß die harmonisch so fortschrittliche Partitur vor dreißig Jahren entstanden ist, so muß man die tiefe Tragik im Leben dieses Komponisten beklagen, dessen Ringen um die deutsche Volksoper („Pfeifertag") ein so bescheidenes Ergebnis gezeitigt hat. Die Aufführung selbst war unter Leitung von Franz Reuß mit Hans Reinmar, Gotthelf Pistor, Vilma Fichtmüller und Luise Willer bis auf Kleinigkeiten wohlgelungen.

In der Staatsoper hörten wir als „Erstaufführung" (!) Tschaikowskys „Eugen Onegin". Die erheiternde Sentimentalität des dramatischen Inhaltes tritt hinter den musikalischen Vorzügen zurück, die in Robert Heger einen überzeugenden Anwalt besaßen. Die Inszenierung Rudolf Hartmanns war überaus farbenprächtig und wirkungsvoll. Mit Walter Großmann, Charles Kullmann, Maria Cebotari und Else Tegetthoff kam eine befriedigende Darstellung zustande. — In einer Freischütz-Aufführung, in der Tiana Lemnitz zum ersten Male mit ihrer herben, erfrischend reinen Stimme die Agathe sang, passierte es, daß Furtwängler den Sänger Michael Bohnen im ersten Finale nicht zu einer Tempobeschleunigung zu beflügeln vermochte und außer sich mit dem Taktstock laut auf dem

Pult den Takt markierte, wodurch Bohnen seinerseits so verwirrt wurde, daß er mehrere Takte hindurch schwieg. War diese kapellmeisterliche Herrschergeste wirklich so notwendig?

Ferner sah man den Komponisten Richard Strauß mehrmals am Pult der Staatsoper als Dirigent seiner Opern „Rosenkavalier" und „Ariadne", sowie als Leiter des ersten Staatsopern-Sinfoniekonzertes, das neben eigenen Werken auch Raum ließ für die Jupitersinfonie von Mozart. Es ist erstaunlich, mit welcher Unermüdlichkeit der bejahrte Tonsetzer das anspruchsvolle Programm durchführte. In besonderer Lebendigkeit erklang die nicht bis in letzte Feinheiten ausgefeilte Mozart-Sinfonie, während der Hauptreiz des Konzertes von vier wenig bekannten Orchestergesängen ausging, unter denen der „Hymnus" nach Schiller am erfreulichsten erschien.

Auf dem Konzertpodium erfreute neben einer fesselnden, aber opernmäßig aufgefaßten Aufführung des Verdischen Requiems unter Erich Kleibers Leitung die Wiedergabe des Oratoriums „Ruth" von Georg Schumann unter Leitung des Komponisten mit dem Chor der Singakademie. Es ist doch erstaunlich, wie lebendig dieses Werk auch heute noch wirkt, welch ein Überreichtum an melodischen Schönheiten zu Tage tritt, und wie geschickt Schumann die Chöre behandelt in einer Gewandtheit, die hohe Anerkennung verdient. Ausschlaggebend sind hierbei nicht die gelegentlichen Wagner-Reminiszenzen, sondern die persönliche Art, wie sich Schumann den Zeitströmungen gegenüber zu einer eigenen Gestaltungskraft durchringt. Im zweiten Furtwänglerkonzert bot Walter Gieseking mit seiner ungeheuren Spannweite des Gefühls in der Wiedergabe des Klavierkonzertes Es-dur von Pfitzner ein einzigartiges Erlebnis. Dieses tiefe und sinnige Werk zählt unzweifelhaft zu den schönsten Klavierkonzerten des Jahrhunderts. — Unter den zahlreichen Dirigenten, die uns die volkstümlichen Konzerte der Philharmoniker vorstellten, trafen wir den Grafen Gilberto Gravina, den Urenkel Liszts an, der sich ein ausgewähltes Dante-Programm mit den Sinfonien Tschaikowskys und Liszts und mit Rezitationen von Wüllner zurechtgelegt hatte. Ein kundiger, zuverlässiger Stabführer ohne ausgeprägten Persönlichkeitswert.

Die Berliner Konzertflut erreicht in den Novembertagen ihren gewohnten Höhepunkt. Es gibt Tage, an denen nicht weniger als acht Konzerte zu zählen sind. An solch einem „Großkampftage" besuchte uns der Dresdener Kreuzkirchenchor unter Mauersberger, der ältere und neuere Komponisten in buntem Wechsel vortrug. Es genügte aber ein kurzer Besuch, um festzustellen, daß in diesem Chor erlesenes Stimmenmaterial in sachgemäßer, hochwertiger Erziehung vereinigt ist. — Unter den zahlreichen Solistenkonzerten sind der Kammermusikabend des Leipziger Weitzmann-Trios, die Veranstaltungen des hochbegabten Pianisten Winfrid Wolf, Frederic Lamond besonders anzumerken.

Fragen wir uns zuletzt in allgemeiner Hinsicht nach neuen Strömungen, die für die Entwicklung des Berliner Konzertlebens symptomatisch sind, so fällt zunächst die Veranstaltungsreihe des „Reichsverbandes der gemischten Chöre" auf. Es ist ein ausgezeichneter Gedanke, „Chormusik aus sieben Jahrhunderten" einheitlich zusammenzufassen und die Ausführung verschiedenen leistungsfähigen Kirchenchören zu übertragen, die damit aus der Verborgenheit des Kirchendaseins in den Mittelpunkt des Konzertlebens gerückt werden. Ferner sind es die Musikvesperstunden der Musikhochschule, die letzthin wieder ein unerhört tiefes Erlebnis vermittelten. Im verdunkelten Saal, vor fast 1500 Zuhörern spielten Lehrer und Schüler der Hochschule auf den historischen Instrumenten (mit Einschluß eines monströsen Riesen-Baßpommer) die alten Volksweisen des 16. Jahrhunderts. Auf den Pulten Kerzen, Prof. Lohmann inmitten der Ripienisten, gleichzeitig singend und taktierend, und die Menge in einem atemlosen Schweigen. Ein solches Ereignis, dessen seelische Tiefe einfach unbeschreiblich ist, wiegt hunderte von „repräsentativen" Konzerten auf. Das war es, was Jöde und die Jugendbewegung vergeblich zu verwirklichen suchten, da die guten Ansätze in einem abschreckenden Dilettantismus stecken geblieben sind.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Gewandhaus. Mit steigender Sorge mußte seit 1928, ja eigentlich schon seit 1922 der Leipziger Musikfreund die altberühmte Pflegstätte sinfonischer Musik beobachten. Würde es gelingen, die besondere Eigenart des Gewandhauses, das wöchentliche Konzert, auch in diesen Zeiten der Gärung und des Umbruchs zu erhalten? Denn mit der großen Zahl der Konzerte steht und fällt die Eigenart des Gewandhauses, und nicht die Frage ist das Entscheidende, ob ein Dirigent neunzig- oder hundertprozentig berühmt ist, sondern ob er das wöchentliche Konzert bejaht und seine Hauptkraft dem Institut widmet; kurz: das Gewandhaus muß seinem Betreuer „Herzenssache" sein.

GMD Hermann Abendroth
dirigiert im Gewandhaus.

Nach dem Konzertplan kann man wohl annehmen, daß dies bei dem neuen Kapellmeister Hermann Abendroth der Fall ist. Von zwanzig Konzerten leitet er sechzehn. In den ersten fünf Konzerten kam man auch immer mehr zu der Überzeugung, daß hier der richtige Mann an den richtigen Platz gekommen ist; gerade eine so grundsolide, verschiedensten Stilen der Musik gewachsene Dirigentenpersönlichkeit hat das Gewandhaus heute nötig. Das Orchester spielt unter ihm wieder mit seiner alten Klangschönheit und Schlagfertigkeit; das läßt auf ein künstlerisch, aber sicher auch menschlich enges Verhältnis zwischen beiden schließen. In den Programmen fällt besonders auf: Viel Brahms, mehr Mozart und Haydn als früher und eine für Gewandhausverhältnisse beachtliche Zahl von Neuheiten. Unter den Neuheiten, die Abendroth bringt, sind allerdings die schöpferischen Kräfte unserer sächsischen Heimat kaum vertreten; wir sind aber überzeugt, daß er diese auch berücksichtigen wird, wenn er sich bei uns erst genauer umgesehen hat.

Der erfreulichste Eindruck der ersten Konzerte bestand darin, daß die Brahmstradition des Hauses bei Abendroth in den besten Händen ist; die Auslegungen der zweiten und vierten Sinfonie führten tief in den unendlich reichen Gehalt dieser sinfonischen Spitzenwerke. Das

Gleiche gilt vom B-dur-Konzert; der herrlich spielende Edwin Fischer bereitete im Verein mit Abendroth dem Werk eine wundervolle Wiedergabe. Als eine Glanzleistung wurde auch die Darstellung von Regers Böcklin-Suite empfunden. Wir würden uns freuen, wenn Abendroth seine Fähigkeiten als Regerdirigent in Zukunft auch in den Dienst der Sinfonietta, der Serenade und des Sinfonischen Prologs stellen würde, die in den Gewandhausprogrammen vorläufig noch seltene Gäste waren. Das frische, klare Musizieren bei Beethovens erster Sinfonie war eine Erquickung für die Seele, und auch Bruckners Dritte wurde so eindringlich wiedergegeben, daß man einen tiefen Eindruck mitgenommen hätte, wenn der ärgerliche Strich im letzten Satz nicht gewesen wäre. Wozu das? Etwa um es den Zuhörern leichter zu machen? Die Dritte genießt in Leipzig seit langem Heimatrecht. Man lasse doch die Noten so dastehen, wie es der Komponist durch seine Niederschrift gewünscht hat. Auch mit dem dritten Brandenburgischen Konzert konnte man sich in dieser Massenbesetzung nicht einverstanden erklären; außerdem war das Zeitmaß des letzten Satzes tatsächlich zu schnell. Es ist wirklich keine musikphilologische Nörgelsucht, wenn wir hier das Cembalo und kleine Besetzung für unerläßlich halten, sondern die Sorge um eine künstlerisch einwandfreie Wiedergabe. Wer diese Konzerte in großer und kleiner Besetzung gehört hat, für den kann die Entscheidung nicht schwer sein; Bach hat in Köthen nun einmal aus der Vorstellung des Kammerorchesters heraus geschaffen. Wir hoffen, bei Abendroth, der in einem Divertimento von Mozart einen untrüglichen Instinkt für kammerorchestrales Musizieren bekundete, auch am ersten Verständnis für unseren Standpunkt zu finden. Webers „Oberon"-Ouvertüre und Liszts „Tasso" wurden ausgezeichnet wiedergegeben; mit den Äußerlichkeiten des letzten Werkes kann heute allerdings nur der etwas anfangen, der auf jedes Blechgeschmetter unbesehen hereinfällt.

Unter den Neuheiten war vorläufig noch kein Treffer. Alle Wertschätzung, die auch wir dem Namen eines Joseph Haas entgegenbringen, kann die Einsicht nicht verhindern, daß die „Variationen-Suite über ein altes Rokoko-Thema" keinen geschlossenen Eindruck hinterließ. Am unglücklichsten war wohl der Gedanke, dem kurzen Thema ein langes Vorspiel vorauszuschicken, wodurch dieses regelrecht erdrückt wird. Das Ganze ist keine richtige Variation, aber auch keine richtige Suite; diese Zwiespältigkeit wird vor allem durch die Zwischenspiele in das Ganze getragen. Die Quarten- und Quintenharmonik wird bis zum Überdruß angewendet; alles in allem: wir kennen bessere Werke von Joseph Haas. Hätte man Wilhelm Maler lediglich nach seinem eindruckslos vorüberziehenden „Orchesterspiel" zu beurteilen, so würde man kein günstiges Bild von diesem Komponisten gewinnen können. Die Variationen-Suite für Klavier und Orchester von Walther Lampe wies sich als tüchtige Arbeit aus, die in Einzelheiten, etwa der vierten Variation, zu fesseln vermag; der wirklich große Zug fehlt ihr aber auch, vor allem ist nach unserem Gefühl schon das Thema viel zu weit ausgesponnen, als daß es zur Vorlage für eine Variation dienen könnte. Den Solopart führte der Komponist selbst zuverlässig aus. Abendroth ließ allen drei Werken die größte Sorgfalt angedeihen.

Unter den weiteren solistischen Leistungen vermittelte Maria Müllers Vortrag von Wagners Wesendonckliedern einen unvergleichlichen Genuß. Wenn man von einigen spröden Tönen absieht, gilt das auch von der Arie aus Glucks „Iphigenie in Tauris" sowie der bekannten Arie aus Händels „Josua". Bei Händel fehlte leider das Cembalo; der Cembaloklang trägt zu dem festlichen Glanz dieser Arie nicht unwesentlich bei. Der Meistersprecher Ludwig Wüllner gedachte zunächst Schillers durch den Vortrag der Dichtung „Das Ideal und das Leben" und bot dann „ Hektors Bestattung" mit der Musik von Botho Siegwart. Durch die reife Kunst Wüllners wurden beide Leistungen unvergeßliche Erlebnisse.

Die erste Gewandhaus-Kammermusik brachte das B-dur-Streichquartett op. 67 von Brahms sowie das A-dur-Klavierquintett op. 81 von Dvořak. Die Herren des Gewandhausquartetts, das gegenwärtig aus Edgar Wollgandt, Karl Wolschke, Carl Herrmann und Aug. Eichhorn besteht, spielten kultiviert und in einträchtiger Schönheit, wenn auch manchmal ohne letzte Dämonie. Lubka Kolessa war ein zuverlässiger Klavierpartner und stellte auch in einigen Soloſtücken ihr großes Können heraus. Die etwas aufgedonnerte Bearbeitung eines

Vivaldischen Orgelkonzertes durch August Stradal nahm man allerdings nur mit gemischten Gefühlen zur Kenntnis.

Bühne. Das Neue Theater unterzog Bizets „Carmen" einer durchgreifenden Neugestaltung. Bühnenbilder, Kostüme, Gruppierung und Bewegung gerieten dank der Bemühungen von Wolfram Humperdinck, Karl Jacobs und ihrer Mithelfer überzeugend. (Den deutschen Ausdruck „Neue Bühnengestaltung" statt „Neuinszenierung" eignen auch wir uns sehr gern an.) Für das Vollblutmusikantentum von Paul Schmitz ist diese Partitur das Richtige, er bot eine hervorragende Leistung. Wenn trotzdem kein befriedigender Eindruck zustande kam, so lag das daran, daß die Leistungen der Hauptdarsteller dem prächtigen Rahmen der Neugestaltung nicht entsprachen. Camilla Kallab bemühte sich jedenfalls vergeblich, als Carmen faszinierend zu wirken, und da sie stimmlich völliger Durchschnitt ist, blieb man ungerührt. August Seider scheint — ganz abgesehen von seinem steifen Spiel — ein wirkliches Piano nicht zu kennen. Es ist ja schön, wenn ein Heldentenor keinen Schmalz in der Stimme hat; dagegen ist es weniger schön, wenn er keinen Schmelz hat. Die Micaela fand in Maria Lenz eine gute, in Ellen Winter eine sehr gute Vertreterin. Als Escamillo machte Walther Zimmer einigermaßen wieder gut, was die andere unmögliche Besetzung in dieser Rolle verbrochen hatte. Von den Verkörperern des Zuniga sei die schöne Leistung Ernst Osterkamps anerkennend genannt, desgleichen geben wir Walther Streckfuß und Hans Fleischer als Schmugglern unseren aufrichtigen Beifall. Ein Sonderlob der sauberen Arbeit des Chordirektors Johannes Fritzsche.

Ein Gastspiel von Julius Pölzer-München als Tristan wirkte nicht recht überzeugend. Der Gast hat sicher gutes Material, doch war einmal die Intonation nicht immer so unbedingt sauber, wie das gerade bei der Chromatik der Tristan-Musik unbedingt zu fordern ist. Dann versagte er vielfach im höchsten Affektausdruck. Ob hier durch die ungewohnte Umgebung bedingte Hemmungen vorliegen oder grundsätzliche Mängel, möchten wir nicht ohne weiteres entscheiden. Von den einheimischen Kräften gab Margarethe Bäumer als Isolde eine ausgezeichnete Leistung. (Eine wenigstens teilweise Erneuerung der aus früherer Zeit stammenden Bühnenbilder ist ratsam; das zweite Bild erinnerte lebhaft an die Silos und Schornsteinreihen des Leunawerkes.)

Eine Aufführung des „Fidelio" am 9. November wurde vor allem im ersten Akt zu einem tiefen Erlebnis. Margarethe Bäumer als Fidelio, Walther Zimmer als Pizarro, die unübertreffliche Irma Beilke als Marzelline sowie Hans Fleischer als Jacquino wurden ihrer Aufgabe voll gerecht. Paul Schmitz, den wir immer mehr schätzen lernen, ließ als Dirigent keinen Wunsch offen. Hoffentlich stellt er sein großes Talent einmal in den Dienst einer wertvollen Neuheit.

Eine Angelegenheit ganz eigener Art war ein heiterer Opernabend im entzückenden Goethe-Theaterchen von Bad Lauchstädt bei Merseburg. Mit dem kleinen Ort verbinden sich ja stolze Erinnerungen an die Zeit unserer klassischen Dichtung — Goethe war Jahre hindurch Direktor dieses Theaters und Schiller weilte oft hier — sowie an Richard Wagner, dessen Lauchstädter Wirksamkeit jetzt durch eine Inschrift an der Bühnenwand des Orchesterraumes gedacht wird. Man muß Mozarts Singspiel „Bastien und Bastienne" einmal in einem solchen Miniaturtheater gesehen haben, um den Reiz dieser Schöpfung ganz zu würdigen. Selbst eine Durchschnittsleistung, die allerdings sauber durchgearbeitet sein muß, kann da tief wirken. Wilhelm Ulbricht, Elfriede Hanke und Philipp Göpelt gaben ihr Bestes, Hanns Ludwig Kormann musizierte mit dem Orchester der NS-Kulturgemeinde Leipzig sehr ordentlich, auch in der anfangs gespielten Militärsinfonie Haydns. Ergänzt wurde das Programm durch zwei heitere Szenen Mozarts, „Das Bandel" und „Das gestörte Ständchen", in denen sich Reinhold Gerhardt und Claire Gerhardt-Schultheß ergötzlich betätigten. Wie wäre es, wenn unser Neues Theater einmal einen solchen Ausflug nach Lauchstädt machte?

Nicht ganz einfach ist die heutige Lage der Operette. Nichtarische Autoren sind ausgeschieden, Künneke und Lehar haben ihre besten Zeiten wohl hinter sich; eine gewisse Leere,

eine Verlegenheit um zugkräftige neue Werke ist unverkennbar. Dieser Zustand hat aber das eine Gute, daß vernachlässigte wertvolle Werke des bisherigen Operettenbestandes wieder mehr zur Geltung kommen. Auch im Leipziger Operettentheater, dem man das Zeugnis sauberen Arbeitens ausstellen darf, ist man in diesem Sinne tätig. Nedbals „Polenblut" verdiente dank seiner wirklich reizvollen Musik eine Wiederaufnahme; dann kam Lehars „Paganini" an die Reihe. Lehars beste melodische Einfälle haben nun einmal jenen zündenden Funken, dem man sich nicht entziehen kann. Wieso dem gefeierten Gast des Abends, Hans Heinz Bollmann, ein so großer Ruf vorausgeht, sieht man allerdings nicht recht ein. Die kleine Stimme ist ja gut durchgebildet, aber von einem Operettentenor verlangt man schließlich, daß er auch einmal richtig „schmettert", worauf man den ganzen Abend vergeblich wartete. Die Stimme von Hela Quis-Frankfurt ist nicht übel, nur muß sie sich die Sprödigkeit der hohen Töne abgewöhnen. Die einheimischen Kräfte Hanns Polscher und Erna Orth machten eigentlich den besten Eindruck. Die Spielleitung von Heinz Lingen leistete vor allem zu Beginn des dritten Aktes sehr Gutes; der Dirigent Karl Buchholz wußte die Fühlung mit der Bühne nicht immer zu wahren.

Klavierabende. Unser einheimischer Pianist Anton Rohden bewährte sich in seinen zwei Klavierabenden wieder als vollendeter Spieler romantischer Klaviermusik. Brahms und Schumann sind seine Domäne, der Vortrag von Schuberts D-dur-Sonate op. 53 war eine ganz hervorragende Leistung. Wie eine so grundmusikalische Natur wie Rohden bei Mozart derartig entgleisen konnte, ist allerdings unbegreiflich; überhastete Zeitmaße, unklare Passagen, maßloser Pedalgebrauch: mehr kann man nicht verlangen. Als Uraufführung gab es eine Klaviersonate in D-dur von Sigfrid Walther Müller. Was ist eigentlich mit diesem Komponisten los? Er fing doch so verheißungsvoll an, kann auch viel, und jetzt setzt er uns diese seelenlose Motorik vor und bringt keinen wirklich tragenden langsamen Satz fertig. Wir wollen zu seiner Ehre annehmen, daß er sich in einem Übergangsstadium befindet.

Landeskonservatorium. Erfreuliche Eindrücke vermittelte wieder ein Orchesterkonzert; Walter Davisson bot eine schön durchgearbeitete Wiedergabe von Beethovens Vierter, der Flötist Franz Waloszczyk und die Geigerin Anneliese von Thülen sind auf dem besten Wege, erste Vertreter ihres Faches zu werden.

Kammermusik. Der Rat der Stadt veranstaltet zu dem billigen Preis von 75 Pfennigen Kammermusikabende, von denen bisher zwei stattfanden. Das Schachtebeck-Quartett hatte sich in Bruckners Quintett eine Aufgabe gestellt, der es wohl technisch, nicht aber inhaltlich gewachsen war. Vor allem im letzten Satz wurden die gewaltigen Höhen dieses Werkes nicht überall erklommen. Auch Schubert litt unter einer gewissen Verbürgerlichung. In der zweiten Kammermusik bot das Gewandhaus-Bläserquintett ein anregendes Programm selten zu hörender Werke. Daß man in dem Telemann-Trio mit Klavier arbeitete und nicht mit Cembalo, ist allerdings bedauerlich. Rudi Kempe, der im C-dur-Trio des jugendlichen Beethoven das Klavier betreute, spielte diesmal auch dieses Instrument mit wirklicher Kultur. In Theodor Blumers Quintett fanden die treffenden Vortragsbezeichnungen großen Anklang.

Die durch den Rundfunk bereits gut bekannte Kammermusikvereinigung des Leipziger Sinfonieorchesters hat sich vor allem die Aufgabe gestellt, wenig gespielte Kammermusik in größerer Besetzung zu pflegen. Boccherini, Kreutzer, Onslow bildeten das Programm, dazu kam als Uraufführung eine „Sinfonische Kammermusik in zwei Abteilungen" von Hermann Ambrosius, dessen Fruchtbarkeit allmählich beängstigende Formen annimmt. Mit dem Werk kann ich mich deshalb nicht recht befreunden, weil es den Rahmen des Kammermusikalischen sprengt. Die Streichinstrumente verlangen geradezu nach mehrfacher Besetzung. Ob es sich im ersten Teil um tragische oder Gruselmusik handelt, wurde nicht recht klar, und der zweite Satz ist zu einseitig auf rhythmische Wirkung gestellt. Die Vereinigung verfügt bereits über eine schöne Kultur des Zusammenspiels; wir wünschen ihr das Beste für die weitere Arbeit.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Köln begann die Reihe seiner, in diesem Jahre von Gastdirigenten bestrittenen Gürzenichkonzerte mit einem, von Prof. Hans Knappertsbusch-München geleiteten Konzert, dessen einleitendes Werk dem Gedächtnis Justizrat Dr. Schnitzlers gewidmet war, des langjährigen und verdienstvollen einstigen Vorsitzenden der Konzertgesellschaft: das „Schicksalslied" von Brahms, mit dem den Toten Bande der Freundschaft verknüpften, erklang als Scheidegruß, und in Worten ehrenden Gedenkens rief Oberbürgermeister Dr. Riesen noch einmal die Erinnerung an Dr. Schnitzler wach. Die Haydnsche Londoner D-Dur-Sinfonie und die Dritte von Brahms rundeten, in meisterlicher Wiedergabe die Werkfolge des Abends, der dem Dirigenten, dem Chor und dem Orchester lebhafte Huldigungen des zahlreich erschienenen Auditoriums eintrug. Im Opernhaus erklang als Erstaufführung des Wieners Alex. von Zemlinsky „Kleider machen Leute", dessen hübsche, freilich nicht allzu persönliche Musik unter Meinh. v. Zallingers Leitung günstige Eindrücke hinterließ. Auch die humorvollen Bühnenbilder Reigberts und Bormanns Spielleitung wirkten dazu mit, der, nach Gottfr. Kellers bekannter Novelle gestalteten Handlung Leben zu verleihen. Anläßlich des Gauparteitages brachte die Oper eine Festaufführung des „Lohengrin" unter Fritz Zaun, die wieder von stärkstem Nachhall war. In Luxemburg bot unsere Oper als Gastspiel Jonas „Geisha" und durfte dabei besseren Besuch buchen als die Truppe des Pariser Mogador Theaters, das mit einer französischen Fassung des „Weißen Rößls" sich hatte sehen und hören lassen. Hier war Erich Riede der musikalische Leiter der Kölner Gäste. Im übrigen stand Köln unter dem Zeichen einer Reihe von chorischen Gastdarbietungen: der Sängerbund Saarlouis unter Md. Hoffmann ließ auf dem Neumarkt den Saarspruch von Schrimpf und jenen von H. v. d. Saar erklingen und bewies reiches Können, ebenso wie die Sängervereinigung Eupen unter Nikolaus Theß künstlerische Schulung und hervorragendes stimmliches Material ins Treffen führte. Der Rheinische Sängerbund verzeichnet neuerdings ein erfreuliches Ansteigen seiner Mitgliedsvereine, und der Deutsche Sängerbund richtete nahe bei Köln ein Schulungslager ein. Eine besondere Tätigkeit machte sich auch auf dem Gebiete der Volks- und Hausmusik geltend: so erlebte man im Clarenbachhause eine Beethovenfeierstunde (Mitwirkende der Geiger Kraus, der Cellist Zimmermann und der Pianist Bauermann), und die gleichen jungen Musiker, zusammen mit dem Flötisten Büchel boten uns in der Riehler Kreuzkapelle Kammermusik von Telemann. Der Kölner Frauenklub setzte sich für aufstrebende musikalische Talente ein, darunter die Altistin Lore Paxmann, die Pianistin Frenz. Alte Volkslieder hörte man unter Fegers chorischer Leitung und der Mitwirkung von Lotte zur Linden (Sopran), Berta Färber (Mezzo), G. Bildhauer (Bariton), desgleichen im Rahmen der Lit.-Musik. Gesellschaft, wobei Marga Bäuml sich als gediegene Guitarristin auswies und P. Fischer und W. Arndt als tüchtige Bearbeiter fungierten. Die Arbeitsgemeinschaft der Privatmusiklehrer setzte sich für Lieder von Schumann und Brahms ein, vorgetragen von jugendlichen Sängern und Sängerinnen (Böger, Maus, Lindenberg, Hartmann Billig, Bigge). Regers späteste Geigensonate in c-moll erklang unter Isab. Schmitz' und Ilse Mühlens geschickten Händen, und auch hier warben einführende Worte um Verständnis. Die „Gedok" ließ Werke der genannten Autoren, dazu Pfitzners Violinsonate erklingen (Th. Sarata, Mary Jansen für dieses Werk, Gertr. Beckers, Friedel Frenz für die Lieder), der „Ring" brachte zu Verlesungen aus Meister Eckehart und Hölderlin Kammermusik von Bach (Frl. Heukeshoven und Willy Isselmann), und der Richard Wagnerverband deutscher Frauen stellte Max Reger in den Mittelpunkt eines Abends, über dessen Beziehungen zu Wagner der Unterzeichnete sprach, und dessen Klaviertrio und Violinsonate op. 102 und 103 von Frl. Heukeshoven und Dr. Stauch wie dem Cellisten Schänzler, dazu Lieder von Frau Milli Engelmann dargeboten wurden.

Heinz Lohmann brachte ſich als Debuſſyſpieler erneut in empfehlende Erinnerung. Als hervorragende Vereinigung erwies ſich erneut das Priscaquartett in klaſſiſchen Werken, ebenſo wie das Kunkelquartett zuſammen mit Ed. Erdmann ſich als wertvoller Helfer im einheimiſchen Kammermuſikleben bewährte. Der Reichsſender Köln gab eine Stunde des Köln. Männergeſangvereins unter Richard Trunk mit deſſen vielgeſungener „Feier der neuen Front", eine ſolche des Bonner Madrigalvereins mit Werken von Knab, Anton, Bökeler, eine Gedächtnisfeier für Boieldieu zu deſſen 100. Todestag mit einem Vortrag Paul Gehlys, des Abteilungsleiters, dazu als Neuheiten die Kuckuckslieder von O. Jochum, Geſänge von Fielitz, Kammerklaviermuſik von Graener (Grape), Muſik der Barockzeit (unter H. Haaß' Leitung). Klaviermuſik des aus dem Bergiſchen ſtammenden Ewald Sträſſer bot Friedl Frenz mit feiner Stileinfühlung.

Aachen begann ſeine Opernſpielzeit mit dem „Fidelio", der „Walküre" und der Leharſchen Operette „Eva", Bielefeld mit dem „Rigoletto". Hier bot W. Gößling im 1. Sinfoniekonzert Pillneys Inſtrumentierung der Bachſchen d-moll Toccata, Bruckners Achte und das von Gieſeking geſpielte Mozartſche C-dur Konzert. In Bochum kam unter Prof. Reichwein Beethovens Violinkonzert mit Max Strub als Gaſt zu Gehör, dazu Graeners Sinfonia breve und das von Elly Ney dargebotene c-moll Konzert Beethovens. Die neue Oper von Bonn begann ihre Arbeit mit Flotows kaum mehr bekanntem Einakter „Die Witwe Grapin" und Adams „Nürnberger Puppe", muſikaliſch von Hans Kracht betreut. Düſſeldorf hörte Kulenkampff mit dem Beethovenſchen Konzert unter Balzers Leitung, dazu im Kammerkonzert Ilſe Schneider als ausgezeichnete jugendliche Mozartinterpretin, das Peterquartett in klaſſiſchen und romantiſchen Werken, im Volkskonzert Haydns „Schöpfung" und im Opernhaus Mozarts „Entführung", Wagners „Parſifal" und Verdis „Othello". In Dortmund brachte W. Sieben italieniſche Meiſter mit Vaſa Prihoda als etwas gar zu „zigeuneriſchem" Soliſten, außerdem Stroß als feinſinnigen Interpreten eines Mozartſchen Violinkonzertes. Und Duisburg erlebte unter Volkmann die Erſtaufführung von Orcheſtervariationen Miklos Roſzas und eines Klavierkonzertes von Kurt von Wolfurt von Konrad Hanſen wiedergegeben, von denen das eine Werk viel Temperament, das andere viel Geiſt aufweiſt. Joh. Schüler in Eſſen ließ von Erwin Graewe, dem Landesleiter der Reichsmuſikkammer H. Götzens B-dur Klavierkonzert ſpielen und ſetzte ſich im Opernhaus für Verdis „Falſtaff" ein, ebenſo für Straußens „Roſenkavalier", wie er dieſem Meiſter auch je einen Orcheſter- und Kammerabend einräumte, wobei Poldi Mildner die Burleske und das Folkwangquartett das frühe Klavierquartett nachſchufen. Emmy Küſt trug die neueren Brentanolieder mit gutem Gelingen vor. Gelſenkirchen bot unter Dr. Folkerts im 1. Konzert Werke der „Großen Be's", und Hagen begann unter Herwig mit einem klaſſiſchen Programm. Sein „Volksabonnement" hatte den beſten Erfolg, ſo daß alle Konzerte zweimal gegeben werden können. Hier fand auch die Tagung des Deutſch. Sängerbundes ſtatt, umrahmt von choriſchen und orcheſtralen Darbietungen. Hamm und Paderborn haben ſich unter Heinz Eccarius zu einer Konzertgemeinſchaft zuſammengeſchloſſen, wobei das, aus Arbeitsloſen beſtehende Ruhrlandorcheſter ausgezeichnete Leiſtungen zeigte und Guſtav Havemann zum Beethovenkonzert vortrefflich begleitete. In Koblenz gab Alfred Hoehn einen wohlgelungenen Klavierabend. Die Oper begann unter Martins Leitung mit Verdis „Troubadour", Krefeld mit Lortzings „Wildſchütz" und einem Sinfoniekonzert unter Dr. Meyer-Gieſow mit Willi Stech, dem an der Kölner Hochſchule ausgebildeten jetzigen Leiter einer Abteilung im Deutſchlandſender, als Interpreten des Liſztſchen Es-dur Konzertes. In Münſter dirigierte als Gaſt Eugen Pabſt, der als Nachfolger Jochums gewählte Kandidat und errang ſich dabei ſtärkſten Erfolg. Mülheim begann unter Meißner mit einem Mozart und Strauß gewidmeten Programm, wobei ſich Irma Zucca, ebenfalls in Köln an der Hochſchule herangebildet, neben Meta Hagedorn als ausgezeichnete Pianiſtin erwies. Strauß zugedacht war auch der erſte, von G. L. Jochum in Mainz gegebene Konzertabend, an welchem u. a. das Violinkonzert mit Cecilie Hanſen

als Seltenheit erklang. Osnabrück feierte das 25jährige Bestehen seines Nationaltheaters durch eine Aufführung des „Rosenkavalier" unter der musikalischen Leitung von W. Krauß. In Wuppertal erschien Edwin Fischer mit einem bunten Klavierprogramm, und Schnakenburg begann seine Konzertreihe mit einem Mozartabend unter Mitwirkung der Pianistin Ilse Josten. Neben Wagners „Tristan" trat im Opernhaus die Operette „Clivia" von Nico Dostal als publikumssichere Neuheit. Straußens „Arabella" erschien in Trier unter Paul Walters musikalischer Führung, desgleichen Nicolais „Lustige Weiber", und Wiesbaden erlebte das erfolgreiche Gastspiel Rosalind von Schirachs in Mozarts Arie „Non temer" sowie dasjenige H. Abendroths als Brucknerdirigent und Begleiter Emmi Leisners zu Händelarien und Schubertliedern. Die Oper brachte als Neuheit Verdis „Macbeth". — Von einer planvollen und von dem Geiste des neuen Deutschlands erfüllten Pflege der lebenden deutschen Schaffenden mit Ausnahme der Großen Pfitzner, Strauß und Reger ist freilich auch im Westen des Reiches noch kaum etwas zu spüren!

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

In der Staatsoper war — nach langer Pause — wieder einmal dem Ballett ein ganzer Abend vergönnt. Margarete Wallmann brachte zwei Stücke eigener choreographischer Komposition, eine Ballettpantomime, betitelt „Fanny Elßler" und eine „Österreichische Bauernhochzeit". Wir begrüßen es lebhaft und dankbar, daß unsre Opernleitung endlich fürs Ballett, wenn auch nicht gerade ihr Herz entdeckt, so doch wenigstens ihre Verpflichtung wahrgenommen hat. Es sei auch gleich vorweggenommen, wie verdient sich die Damen Pichler, Krausenecker und Berka, und die Herren Muzzarelli, Nemeth, Rudolf und Willy Fränzl, Birkmeyer, Berlik, Kaiser und Raimund junior um das sehenswerte Gelingen dieser Aufführung gemacht haben. Vom Tanz der Wallmann selber, die sich in dem zweiten Stück die Partie der Braut vorbehalten hatte, kann man freilich nicht viel sagen, da sie ja fast gar nicht tanzt.

Das pantomimische Spiel um „Fanny Elßler" behandelt unter reichem Aufgebot an Personen und unter großer Aufmachung einige Momente aus dem Leben der großen Tänzerin in freier Nachdichtung, wobei der unglücklichen Liebe des jungen Herzogs von Reichstadt (in dessen Verkörperung sich der junge Raimund die ersten, wohlverdienten Lorbeeren holte) und seinen Fieberphantasien ein etwas breiter Raum gegönnt ist; auch kommt der Ausklang der sonst recht hübschen Szenenfolge durch diese, der zeitgenössischen Operette abgeguckte sentimental-resignierende Schlußwendung um die erwartete triumphante Schlußwirkung, wie sie einem Stück, das den berühmten Namen der Elßler trägt, wohl zu wünschen wäre. Auch die Musik von Michael Nádor will ihre Herkunft von der Operette gar nicht ableugnen und geht den mannigfachen Geschehnissen auf der Bühne gefällig fließend nach; die „Geburt des Walzers" freilich kann man sich auch anders, vielleicht überzeugender, vorstellen.

Die Musik zum zweiten Stück hat, unter Benützung von alten Volksmotiven, Franz Salmhofer geschrieben; die einzelnen Teile sind von verschiedenem Wert, manches zu laut und lärmend und ohne wirksame Kontraste, die Variationen oft bloße Wiederholung, — aber hier war ja auch der Erfindungsgabe des Komponisten keine leichte Aufgabe gestellt: die burleske Übertreibung dieser Musik hängt wohl mit der verfehlten Idee dieses Tanzkonglomerats zusammen. Denn obwohl hier wirklich viel, und von den begabten Mitgliedern unseres Ballettensembles auch gut getanzt wird, so konnte man darüber doch nicht recht froh werden unter dem beklemmenden Gefühl, daß von den hier (als einzigen Trägern der „Handlung"!) vorgeführten Volkstänzen viele überhaupt nicht zu einer Hochzeit gehören und die wenigstens davon in ihrer schlichten Echtheit, wie sie im Volk wirklich getanzt werden, verblieben sind. Der „Schustertanz" hat auf einer deutschen (und auch auf einer österreichischen) Bauernhoch-

zeit nichts zu suchen, am wenigsten in so langer, witzloser und abgeschmackter Ausdehnung; auch ein „Fahnenschwingen" gibts dabei nicht; die von der Wallmann geprägten Formen des Bandltanzes, des Reif- und gar des Schwerttanzes sind Verfälschungen, wie sie nur dem Unverständnis gegenüber diesen schönen und wertvollen volkstümlichen Überlieferungen entspringen können. Um wieviel origineller und reicher ist nur z. B. der echte Bandltanz gegenüber der Wallmannschen Appretur! Wer so wenig innere Berührung mit dem Wesen deutschen Volkstanzes hat, wie sie, der sollte wohl besser die Finger davon lassen.

Von den vielen Gastspielen an der Staatsoper zählen wir als besonders bemerkenswert folgende Leistungen auf: Siegfried Tappolet aus Köln als König Heinrich im „Lohengrin" neben Frau Manski als Elsa; Herr Sved als Rigoletto neben Lauri-Volpi als Herzog; endlich Jaro Prohaska, ein gebürtiger Wiener und nun zu längerem Gastspiel eingeladen, trat als „Sprecher" in einer auch sonst aufgefrischten Aufführung der „Zauberflöte" hervor, in der Franz Völker erfreulicherweise der Tamino anvertraut war.

Mit großem Eifer und anerkennenswerten Erfolgen sucht sich die Wiener Volksoper auch weiterhin ein brauchbares und anziehendes Repertoire zu schaffen. So reihte sie die „Butterfly" ein mit einer von Fritz Weidlich geleiteten guten Aufführung, an der neben dem Ensemble (mit Marguerite Kozenn und Norbert Ardelli) insbesondere wieder das Orchester und der Chor mitverdient geworden sind. Ein Gewinn für die Oper scheint Piero Pierotic zu werden, der, als Sharpleß, nicht nur die prächtige Bühnenerscheinung für sich hat, sondern auch in der Stimme die Fülle und den Wohlklang, die ihn fürs Heldenbaritonfach prädestinieren, eine Stimme, die manchmal an Battistini gemahnt; behält die Volksoper diesen trefflichen Sänger im Ensemble, so müßte sie daraus die Konsequenz ziehen und für ihn den „Holländer", „Hans Heiling" und „Vampir" in den Spielplan aufnehmen. Sie dürfte es kaum zu bereuen haben. — Auch die „Tosca" wurde, mit Maria Nezadal (Frankenstein) in der Titelrolle, aufgeführt. Dieser Sängerin war auch die Partie der Herzogin Elena in Verdis verschollener Oper „Die sizilianische Vesper" mit Glück anvertraut. Mit der Hervorholung dieses zu Unrecht vergessenen Werkes hat die Volksoper im Wiener Musikleben von heute Aufsehen gemacht, denn vieles darin, in Arien und Ensembles, ist von packender Inspiration und dramatischer Verve und verfehlt seine Wirkung nicht. Neben Frau Nezadal und ihrem Partner, Vasso Argyris, müssen die beiden Bassisten Jean Ernest und Josef Horn mit an erster Stelle genannt werden. Nur das Ballett in der Volksoper bedarf noch einer stärker durchdringenden Führung. Recht gefällig präsentierte sich endlich das Singspiel „Wiener G'schichten" mit einer aus Motiven von Josef Hellmesberger zusammengestellten Musik von Oskar Jascha.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

Von Fritz von Jan, Hildesheim (Septemberheft).

Aus den seinerzeit aufgeführten Silben waren die nachstehenden Worte zu bilden:

1. Akkord	8. Obuchoff
2. Laute	9. Rudorff
3. Bellini	10. Tarantella
4. Euphonium	11. Zachow
5. Romantisch	12. Irmler
6. Telemann	13. None
7. Lure	14. Gounod

Die Anfangsbuchstaben, von oben nach unten gelesen, ergeben den Namen des Komponisten:

ALBERT LORTZING,

die Endbuchstaben, von unten nach oben, den Namen seiner Oper:

„DER WAFFENSCMIED"

Diesmal führte der Eifer unserer Rätselfreunde wieder zu einer größeren Anzahl richtiger Lösungen, sodaß wir deren insgesamt 114 zählen konnten. Unter diesen entschied das Los:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Musikdirektor Walter König, Schäßburg/Rumänien,

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Marlott Vautz, Unterprimanerin, Kaiserslautern,

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Max Auft, Organist, Detroit, Mich. USA.,

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Hugo Hofmann, Bielsko/Polen — Karl Meinberg, Hannover — Direktor Albert Odermann, Sosnovice-Polen — Bruno Wamsler, Lehrer, Lauscha/Thür.

Im krassen Gegensatz zu Lortzings dornenvollem Lebensweg steht die Melodienfülle seines Lebenswerkes. Schon die überaus stattliche Zahl der Aufführungen seiner Opern beweist, daß er im Volke weiterlebt und der Kreis seiner Verehrer sich keineswegs vermindert hat. Dies sollte eigentlich den Musikmathematikern und anderen trockenen Seelen von heute zu denken geben. —

So gab auch die Lösung des Rätsels willkommenen Anlaß uns mit einer Überfülle von teils sehr ansprechenden Kompositionen und hübschen Gedichten zu bedenken. Es finden sich unter den Einsendungen eine ganze Reihe gleichwertiger.

Zwei erste Sonderpreise im Werte von je Mk. 8.— erhalten Organist Friedrich Franke-Bad Köstritz für eine humorvolle Fughette über ein Lortzingthema und Hauptlehrer Otto Deger, Neustadt-Schwarzwald und KMD Arno Laube-Borna für warm empfundene Verse.

Weiter fallen zwei zweite Preise zu je Mk. 6.— Wert an den viel bewährten KMD Richard Trägner-Chemnitz, dessen rastloser Notenfeder diesmal eine hübsche Klaviersonatine, nach Motiven und Melodien aus Lortzings Oper „Der Waffenschmied" entfloß, und an Rektor R. Gottschalk-Berlin für das nachfolgende Gedicht zum Lobe des Meisters:

Albert Lortzing.

Auch du warst ein Jüngling mit lockigem Haar,
zum Liebling der Musen erkiest;
doch zähltest du nicht zu der glücklichen Schar,
die sorglos das Leben genießt.
Früh plagten dich Kummer und bittere Not,
es fehlte dir oft an dem täglichen Brot;
du kämpftest mit Mißgunst und Neid.
Das war keine köstliche Zeit.

Du wandertest ruhlos von Ort zu Ort
als Tänzer und Komödiant;
du führtest den Takstock bald hier und bald dort,
wo sich nur Gelegenheit fand,
verströmtest die herrlichsten Melodien
in Breslau, in Leipzig, in Köln und in Wien
und auch an den Ufern der Spree.
Doch mit dir ging Elend und Weh.

Wohl wardst du gefeiert im Rampenlicht,
der Beifall umbrauste dich oft;
doch brachten die Schätze des Geistes dir nicht,
was du von der Kunst dir erhofft.
Die spielten mit Zepter, mit Krone und Stern,
sie lauschten den Tönen des Meisters wohl gern,
doch fiel für den Körper nichts ab.
So sankst du verhungert ins Grab.

Wir danken dir heut für den frischen Humor,
der all deine Opern durchzieht.
Du brachtest echt deutsche Gestalten hervor
und schufest manch köstliches Lied.
Als Zimmermann kommt uns der russische Zar,
der Waffenschmied singt uns von lockigem Haar;
man kennt sie in Süd und in Nord.
So lebst du im Liede uns fort.

R. Gottschalk, Berlin.

Zwei dritte Preise im Werte von je Mk 4.— erhalten J. Kautz-Offenbach für eine höchst originelle musikalische Leistung und Frl. E. Borgnis-Königstein/T. für ein ansprechendes Gedichtchen.

Sechs Trostpreise zu je Mk. 2.— stellen wir für die musikalischen Ausschmückungen von: Walter Rau-Chemnitz (Klavierstück), Martin Georgi-Thum (Orchesterskizze) und die Dichtungen von: Maria Horand-Purkersdorf bei Wien, Max Burger-Benediktbeuren, Ernst Lemke-Stralsund und Martha Brendel-Leipheim bereit.

Ferner seien noch lobend erwähnt: Karl Gützold-Chemnitz, Walter Heyneck-Leipzig, Fritz Hoß, Lehrer, Freundau, und Hans Heinrich Unger, die auch ihrerseits sich um die Ausschmückung ihrer richtigen Lösung bemühten.

Wir erwarten gerne die baldigen Wünsche unserer Preisträger und geben nachstehend auch die übrigen Einsender richtiger Lösungen namentlich noch bekannt:

Henry Apelles, Diakon, Stettin — Franz Appel, Freising —

Hans Bartkowski, Jena — Gertrud Beck, Rostock i. M. — Hans Becker, Lehrer, Unterteutschenthal — Margarete Beule, Musiklehrerin, Grevenbruck/Westf. — Milli Biermann-Sulzbacher, Konzertsängerin, Barmen — Herbert Bräcklein, Bautzen — Aloys Breuer, Organist, Essen — Clara Brieger, Musiklehrerin, Züllichau —

Helene Christian, Musiklehrerin, Neisse —

Paul Döge, Borna b. L. —

Immanuel Ebeling, Hannover — Georg Eismann, Zwickau —

Liselotte Facius, Lugau — Dr. W. Friedrich, Lehrer am Schles. Konserv., Breslau —

H. M. Gärtner, Voerde — Karl Gerstenhauer, Hannover — Arthur Görlach, Postinspektor, Waltershausen/Th. — Hans Werner Graf, Oberprimaner, Bad Hersfeld — Günther Grenz, Seminaroberlehrer i. R., Altkemnitz — A. Grosse, Berlin-Lichtenberg —

H. J. Hannemann, Obertertianer, Wesermünde — Margarete Hansen, Assens/Dänemark — Rudolf Haußner, Kapellmeister, Nürnberg — Adolf Heller, Karlsruhe — K. Heßler, Pianist, Gronau — Gerda Hick-Bodenstein, Soengei Bahasa — Karl Hildebrand, Organist, Jever — Hilmar Hofmann, Musiklehrer, Nordhausen — Robert Hug, Grenzach —

Anneliese Kaempffer, Göttingen, — Rudolf Kocéa, Lehrer, Wardt/Xanten — Emma Krenkel, Michelstadt/Odenwald — Dr. Hans Kummer, Köln-Fraunsfeld —

H. Langguth, Musikdirektor, Meiningen — Jeanne Leijser, Klavierlehrerin, Zutphen-Holland — Bruno Leipold, Musikdirektor, Schmalkalden — Hermann Lenz, Musikdirektor, Wernigerode — Karl Liebig, Berlin-Johannisthal — S. Lindedal, Kapellmeister, Göteborg — Fritz Lorberg, Musiklehrer, Cuxhaven —

Dominik Muffeleck, Kapellmeister, Wittlich —

Amadeus Nestler, Leipzig — Rudolf Noack, Organist, Görlitz —

Oberstudienrat Dr. Heinrich Oertel, Schweinfurt —

Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden — Gerda Pelz, Musikstudierende, Hagen — Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover, dessen richtige Lösung der letzten Aufgabe in der Zusammenstellung des Novemberheftes leider übersehen worden war, was wir heute gleichzeitig mit berichtigen — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —

Elfriede Rau, Königsberg — Chr. Recht, Lehrer, Ob.-Sterkrade — Gerd Ridder, stud. theol., Bonn —

Walter Saß, stud. päd., Bad Segeberg — Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — Josephine Schick, Jena — Kantor W. Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Karl Schlegel, Recklinghausen — Heinz Schlott, Stettin — Gustav Schmidt, Nürnberg — Dorothea Schröder, Leipzig — Josef Schuder, Lehrer, Kötzting — Frau Ilse Schultheiß-Gollnisch, Stuttgart — Ernst Schumacher, Emden — Frau A. Schwung, U.-Teutschenthal — Alois Simson, Studienrat, Speyer — Erich Stahl, Cellist, Gröna-Bernburg-Land — Hans Stiffer, Nordhausen — Vera Suter, St. Gallen —

Edwin Telschow, Lehrer, Jabel — Friedel Thomas, cand. mus. et phil., Köln — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —

Herbert Uhlig, Chemnitz — Alfred Umlauf, Radebeul — K. Unger, Augsburg —

Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden — Alois Volk, stud. mus., Köln —

Werner Wahle, cand. phil., München — Elly Walterhöfer, staatl. gepr. Klavierlehrerin, Saarbrücken — Erika Wanderer, Studienreferendarin, Aschersleben — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf-Böhmen — Frau Prof. Frida Weber, Regensburg — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf — Karl Ludolf Weishoff, Konzert-Pianist, München — Otto Wiegand, z. Zt. Berlin — Christel Winzer, staatl. gepr. Klavierlehrerin, Lauenburg — Franz Wöhlke, Berlin —

Fritz Zech, Studienrat, Wiesbaden — Lotte Zimmermann, Schülerin, Bodenheim b. Mainz.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von H. M. Gärtner, Voerde.

Aus den nachfolgenden Silben sind Wörter zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben von oben nach unten gelesen einen humorvollen Spruch ergeben:

ak — ak — an — au — ba — ba — bünd — cha — cha — che — che — chen — ci — co — da — da — da — dam — deg — der — di — do — dow —

du — du — e — e — e — chr — ei — ein — en — en — er — er — es — es — es — ew — fing — for — gan — ge — ge — gel — ger — gi — ha — halb — har — hein — hein — ho — hö — hungs — i — i — in — in — ke — kehr — knab — ko — kord — kuh — lan — land — laus — le — le — le — ler — ler — ler — li — lich — lied — lo — lys — mann — mann — me — me — me — men — men — mes — mit — mo — mus — na — nau — ne — nek — nes — ness — neu — nie — nik — nik — no — no — o — on — ons — pach — pe — pe — pert — prall — pro — que — ral — ras — rat — rau — re — re — rel — rei — ri — rich — rich — rol — rot — ru — rub — sa — schert — schluss — schu — se — se — sen — so — sper — ste — stret — stri — syn — ta — ta — te — ten — ten — ter — ter — ter — ter — ter — ti — ti — tril — ton — tus — um — un — va — vi — vids — vier — vo — von — wi — xos — zel — zei

1. Teil des Klavieres;
2. alte Notenſchrift;
3. ruſſ. Komponiſt;
4. religiöſes Chor- und Orcheſterwerk;
5. Vorzeichen;
6. Klavierkomponiſt u. Mitarbeiter d. ZFM;
7. Geſangsſtück aus einer Oper;
8. Name eines Engels in Chorälen;
9. Vortragsbezeichnung;
10. Komponiſt ſüßlicher Opern;
11. Vorgänger Bachs;
12. Zwiſchenſpiele;
13. Figur aus „Hoffmanns Erzählungen";
14. Abnorme Teilung einer Tonfolge;
15. Franz. Opernkomponiſt;
16. Teil der Orgel;
17. Geigerin;
18. Geſänge aus dem 9. Jahrh.;
19. berühmter Mönch;
20. unruhiges, wogendes Tempo;
21. muſikaliſche Verzierung;
22. Schlußart;
23. deutſcher Klavierpädagoge;
24. deutſcher Liederkomponiſt;
25. Umdeutung von Tonſtufen;
26. Komponiſt eines bekannten Walzers;
27. Mitarbeiter der ZFM;
28. engl. Komponiſt;
29. Figur aus „Die verkaufte Braut";
30. Begründer der ZFM;
31. Mehrzahl einer Kompoſitionsgattung;
32. Kanzelredner, der ſich gegen das Eindringen weltl. Melodien in d. Gottesdienſt wehrte;
33. rhein. Muſikpädagoge;
34. griech. Muſikinſtrument;
35. Form des Kontrapunktes;
36. Zuſammenklang;
37. Vierteltonmuſiker;
38. durch eine Oper bekannte Inſel;
39. Minneſänger;
40. rhythmiſche Verſchiebung;
41. ital. Tonſetzer;
42. Figur aus Lohengrin;
43. Librettiſt einer Spontiniſchen Oper;
44. Anfang eines Soldatenliedes;
45. berühmter Kapellmeiſter des Mittelalters;
46. ſchriftliche Darſtellung der Töne;
47. eine hohe Note;
48. Figur aus „Der Freiſchütz";
49. Altmeiſter der Schulmuſik;
50. Geſtalten zu Nr. 30;
51. Anfang eines Goetheſchen Liedes;
52. Gewandhausdirigent;
53. Stimmlage.

Die Löſungen des vorſtehenden Rätſels ſind bis 10. Februar 1935 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Neue Weihnachtsmusik:

Walter Niemann: „Der Weihnachtsabend". Mk. 1.80. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Peter Cornelius: „Die Hirten". Für Baritonsolo, Frauenfernchor und Kammerorchester, bearbeitet von Otto Jochum, op. 9 Nr. 1. Partitur Mk. 2.50, Orchesterstimmen kpl. Mk. 2.50, Chorstimmen je Mk. —.30, Fritz Müller, Karlsruhe.

Peter Cornelius „Die Könige". Für gem. Chor a cappella bearbeitet von Otto Jochum, op. 9 Nr. 2, Partitur Mk. 1.—, Stimmen à Mk. —.25, Fritz Müller, Karlsruhe.

Hugo Distler: Geistliche Chormusik op. 12 Nr. 4: Motette auf die Weihnacht: Singet frisch und wohlgemut f. 4st. Chor a capp. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Kaspar Roeseling: Kreisspiel von der Geburt Christi. Von Kindern zu singen und darzustellen. Partitur (zugl. Klavierauszug) Mk. 4.—, Chorstimme Mk. —.30, Instrumentalstimmen je Mk. —.60. B. Schotts Söhne, Mainz.

Else Pitsch: Drei altböhmische Weihnachtslieder f. Oberstimmen. Nr. 1 und 2 Singpartitur je Mk. —.15, Nr. 3 Singpartitur Mk. —.20. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Kurt Schubert: Drei geistliche Lieder f. gem. Chor. Singpartitur je Mk. —.15. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

C. Faißt: „Am heiligen Abend". Für vierstimm. Männerchor mit Baritonsolo bearbeitet von Otto Jochum, Partitur Mk. 1.—, Stimmen je Mk. —. 25. Fritz Müller, Karlsruhe.

Alte Weihnachtsmusik f. Klavier, Orgel und andere Tasteninstrumente, herausgegeben von Richard Baum. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

*

Bruno Hinze-Reinhold: 10 Klavierstücke nach Liedern von Hugo Wolf. Mk. 2.50. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

John Julia Scheffler: „Kamerad Deutscher!" (Herbert Scheffler) für vierst. Männerchor. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

John Julia Scheffler: „Das Lied vom neuen Reich" (Claudius) für Volkschor. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Friedrich Gellert: „Deutsches Glockenlied" für Männerchor, Kinderstimmen, Orchester, Orgel u. Glocken (nach Worten von Friedr. Hupp). Klavierauszug Mk. 3.—, Chorstimmen je Mk. —.30. Fritz Müller, Karlsruhe.

Joseph Haydn: „Drei Trios" op. 32, aufgefunden und für den Vortrag eingerichtet von Adolf Sandberger. Mk. 2.20. Collection Litolff, Braunschweig.

Johannes Schupp: „Der verlorene Klang". Eines Geigenbauers Glück und Not. Mk. 3.75. Frz. Eher Nachf., München.

Exzelsior Band IV, fünfzig musikalische Erfolge f. Klavier allein. 160 S. Mk. 4.—. Universal-Edition, Wien.

W. A. Mozart: „Adagio d-moll", bearbeitet von Roderich von Mojsisovics. Mk. 1.50. Fritz Schuberth. jr., Leipzig.

Paul Müller: „Dorisches Stück" f. Violoncello und Klav. op. 23. Mk. 1.20. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Müller von Kulm: „Sonate für Violine und Klavier, op. 31 Nr. 1 und 2 je Mk. 3.20. Kommissionsverlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Müller von Kulm: „Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncell", op. 30. Mk. 5.35. Kommissionsverlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Rudolf Siegel: „Helden-Feier" (Bernh. Vogel), für Männerchor, Orchester und Orgel. Klavierauszug Mk. 4.—, Chorstimmen je Mk. —.30. Fritz Müller, Karlsruhe.

Siegfried Kuhn: „Drei Stücke für Haus- und Schulmusik", Ries und Ehrler, Berlin.

Hugo Kaun: „Heimat-Gebet" (Ernst Krenge), bearbeitet für gem. Chor, von Alfred Vogt. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Erich Sauerstein: „An Deutschland". Drei Männerchöre, op. 10. Fritz Müller, Karlsruhe.

Otto Jochum: „Herr Jörg von Frundsberg", op. 13. Ballade f. Männerchor, Bariton u. Tenorsolo mit Klavierbegl. Partitur Mk. 3.—, Chorstimmen je Mk. —.40. Fritz Müller, Karlsruhe.

Robert Bory: Franz Liszt und Gräfin d'Agoult in der Schweiz. 154 S. Carl Reißner, Dresden.

Hermann Grabner: Gesang zur Sonne, op. 31. Klavierauszug Mk. 3.—. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Karl Gerstenhauer: „Gelöbnis" nach Worten von Paul Boeddinghaus f. eine Singstimme und Kl. oder einst. Chor. Partitur Mk. —.60, Stimme Mk. —.10. Julius Bauer, Braunschweig. Eine schlichte Weise, dem Gedenken Albert Leo Schlageters gewidmet, die sich in ihrer Anspruchslosigkeit gut für Gedenkfeiern der Schulen wie der HJ eignet.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

ARNOLD SCHERING: Beethoven in neuer Deutung. 118 S. Br. Mk. 4.50. Leipzig 1934, Verlag C. F. Kahnt.

Eine große Überraschung bringt dieses neueste Buch Arnold Scherings. Wer auf dem Titelblatt als Untertitel liest: „I. Die Shakespeare-Streichquartette . . ., Die Shakespeare-Klaviersonaten . . ., Die Schiller-Klaviersonate . . .", wer dann im Inhaltsverzeichnis zu den Streichquartetten Op. 74, 95, 127, 130, 131 „Romeo und Julia", „Othello", „Lustige Weiber", „Sommernachtstraum", „Hamlet" zugesetzt findet, zu den Klaviersonaten Op. 27, 1 und 2, 28, 31 1 und 2, 54, 57, 111 „Der Kaufmann von Venedig", „König Lear", „Wintermärchen", „Der Widerspenstigen Zähmung", „Der Sturm", „Viel Lärmen um nichts", „Macbeth", „König Heinrich VIII.", zu der Klaviersonate Op. 106 endlich „Die Jungfrau von Orleans", wer daraufhin in verwunderter Erwartung sogleich etwa die neue Deutung seiner Lieblingssonate überfliegt, die ihm doch längst vertraut schien, der wird sich vor so viel Ungewohntem finden, daß er vielleicht schnellfertig das ganze Buch als Phantasterei ablehnt.

Nun, man muß sich schon etwas gründlicher um dieses Buch bemühen. Zunächst um die Einleitung, in der das Grundsätzliche dargelegt ist, um das es hier geht. Nämlich: daß Beethovens Musik nicht „absolute", vom Menschen und der Welt losgelöste, im luftleeren Raume verschwimmende Musik ist, daß Beethoven andrerseits auch kein Mensch und Musiker gewesen ist, „der nur an sich dachte, immer nur sich darstellte, alles nur auf sich bezog", zu dieser Meinung war man ja schließlich im allgemeinen gekommen, weil man selber beim Musizieren nur sich musizierte und sich den Komponisten nur nach dem eigenen Bilde vorstellen konnte. Demgegenüber wieder nachdrücklich zu betonen, daß Beethoven „mit beiden Füßen auf fester Erde stand", daß „Beethovens Geistigkeit die innere, nicht gegenständliche Welt und die äußere, gegenständliche Welt zugleich umfaßt", das ist das grundlegende Verdienst dieses Buches. Das bleibt bestehen, auch wenn sich nicht jede Einzelheit der weiteren Ausführungen als stichhaltig erweisen sollte.

Daß sich Beethoven mit der Dichtung seiner Zeit und den großen Dichtern der Vergangenheit eindringlich beschäftigte und daß es dabei „Musik absetzte", ist vielfach und unumstößlich bezeugt, auch daß ihm gerade Shakespeare besonders viel bedeutete. (Er kannte und schätzte übrigens keineswegs nur die Eschenburgsche Übersetzung Shakespeares von 1775—77, wie ein von Schering angeführter Bericht seines „Geheimsekretärs" Schindler sagt, sondern mindestens von 1810 ab auch die neue Schlegelsche, denn er schreibt in diesem Jahre einmal an Therese Malfatti: „Haben Sie den von Schlegel übersetzten Shakespeare gelesen? Es wird Ihnen vielleicht angenehm sein, wenn ich Ihnen diese Werke schicke.") Allerdings haben wir von ihm selbst nur einen einzigen bestimmteren Hinweis auf Shakespearisches in seinen Sonaten. Das ist seine Antwort auf Schindlers Frage nach dem Schlüssel zu den Sonaten Op. 31, 2 und 57: „Lesen Sie Shakespeares ‚Sturm'!" Seine Antwort auf die Frage des Hoffschauspielers Anschütz (Sommer 1812), ob er nicht als Seitenstück zum Egmont auch den Macbeth musikalisch illustrieren wolle: „Ich habe mich auch schon damit beschäftigt", bezieht sich wohl zunächst auf die etwa 1808 begonnene, aber nicht vollendete Collinsche Macbeth-Oper nach Shakespeare, schließt aber keineswegs aus, daß etwa eine Klaviersonate unmittelbar von Shakespeares Drama angeregt ist.

Versucht man heute, weiterhin den Einwirkungen Shakespearischer Dichtungen auf Beethovens Musik nachzugehen und im einzelnen zu erkennen, welchen Kompositionen etwa Shakespearische Gestalten oder Szenen zugrunde liegen, so stößt man von vornherein auf eine große Schwierigkeit. Schering weist darauf hin, indem er sagt, die Methode, nach Beziehungen zwischen Dichtung und Musik zu suchen, setze die Deutung der Beethovenschen Affektsprache und darüber hinaus auch seiner musikalischen Bildersprache voraus; eine genaue Analyse der musikalischen Tatsachen sei zu allererst notwendig.

Über diese Grundvoraussetzung der Beethovendeutung will Schering allerdings erst an andrer Stelle sprechen. Deshalb sei hier nur kurz darauf hingewiesen, daß die Schwierigkeit dieser Deutung gewöhnlich unterschätzt wird. Wir brauchen uns nur zu vergegenwärtigen, daß schon zu Beethovens Lebzeiten, in stärkstem Gegensatz zu seinem eigenen Wesen, jene Einebnung, Industrialisierung und Kommunisierung des Tonraums und seiner Kräfte begann, die ihre höchste „Blüte" in den letzten Jahrzehnten erreicht hat und heute nicht im Handumdrehen durch guten Willen allein zu überwinden ist. Nicht weit von Beethovens Quartetten und Klaviersonaten entstanden Czernys Geläufigkeitsetüden, mit denen seither drei Generationen Klavierspieler „erzogen" wurden. Aber auch die Grundbegriffe der Meistermusik dieser Generationen haben sich gewandelt; ein Harmoniewechsel, eine Tonstärkeänderung haben bei Beethoven und etwa Reger, auch wenn sie äußerlich gleich scheinen, verschiedenen Sinn. Zu dem Beethovenschen

Sinn vorzudringen, erfordert alſo für uns beſondere Bemühung, ſo lange uns nicht ein Kundiger den Weg weiſt. Möchte uns daher Schering die angekündigte Darſtellung der Grundlage ſeiner Beethovendeutung bald geben!

Auf Grund jener vorausgegangenen muſikaliſchen Analyſe ſuchte Schering nun in den Beethovenſchen Werken nach einer „Logik der muſikaliſchen Einfälle", d. i. der „bis in die Einzelheiten hinabgreifenden Anlage" des betreffenden Werkes und findet ſie in der Beziehung auf eine dichteriſche Vorlage. Scharfſinnig ſucht er dieſe „Logik" zu ergründen. Das oben angeführte Inhaltsverzeichnis gibt einen Überblick über die bisherigen Ergebniſſe ſeines Suchens. In der Betrachtung der Klavierſonate Op. 31, 2 in d-moll wird aus ihnen der Schluß gezogen: „Beethovens Intereſſe, beſonders wenn er zu dramatiſchen Dichtungen griff, galt immer den Charakteren, den menſchlichen Handlungen, dem ſpannenden, affektdurchfluteten Ereignis. Und es wandte ſich unter dieſen jederzeit nur ſolchen zu, die durch ſich ſelbſt verſtändlich, d. h. einfach und einprägſam waren. Ganze Akte läßt er unberückſichtigt, und Nebenperſonen ſind für ihn nur dann vorhanden, wenn ſie durch ihre ſchlagende Charakteriſtik muſikaliſche Anknüpfung boten." Für jene Sonate, die nach Beethovens eigenem Ausſpruch zu Shakeſpeares „Sturm" in Beziehung ſteht, wird das folgendermaßen näher ausgeführt: „Wer daher in dieſer Sonate nach dem „Sturm" ſucht, nach Proſpero, nach Caliban und den andern Geſtalten zweiten Ranges, muß auf falſche Fährte gelangen. Beethovens Programm iſt auch hier denkbar einfach und hält ſich genau an die Dichtung..:

1. Satz. Largo, Allegro uſw. 1. Akt, 2. Szene. Fernando hört den Lockruf des unſichtbaren Ariel und lauſcht in Ergriffenheit deſſen Ballade vom ertrunkenen Vater.
2. Satz. Adagio. 3. Akt, 1. Szene. Liebesduett zwiſchen Fernando und Miranda.
3. Satz. Allegretto. Charakterbild des Luftgeiſtes Ariel nach deſſen Lied im 5. Akt, 1. Szene."

Auch wer ſolchen Deutungen von vornherein zweifelnd gegenüberſteht, wird der hiermit gegebenen Charakteriſtik wohl wenigſtens im allgemeinen ſich anſchließen können. Demgegenüber verſchlägt es weniger, ob Beethoven zu dieſer oder jener Stelle durch den einen oder den andern das gleiche Grundweſen nur in verſchiedener Weiſe ausdrückenden Vers Shakeſpeares angeregt wurde, jener letzte Sonatenſatz z. B. ſtatt durch jenes Ariel-Lied etwa durch die Ariels Naturweſen kennzeichnenden Worte „wie Wind auf Bergen". Aber es drängen ſich doch angeſichts jenes Programms auch Fragen auf. Vor allem die eine: Ergibt ſolche Zuſammenſtellung von Szenen aus verſchiedenen Akten wirklich eine ſonatenhafte Einheit, wie ſie auch in dieſer Sonate unabhängig von jenem Programm empfunden wird? Müßte die nur ſtofflich loſe durch das Shakeſpeariſche Zauberſtück zuſammengehaltene Programmfolge in der Kompoſition nicht vielmehr eine „Novellette" als eine Sonate ergeben? Wäre Beethoven in dieſen Sonaten und Quartetten wirklich nur ein genialer Illuſtrator einzelner Shakeſpeariſcher Dramenſtellen, ſo daß man, um ein großes Ganze zu haben, doch beſſer gleich zu Shakeſpeare ſelber griffe? Oder hat Beethoven nicht vielmehr aus dem, was in ihm angeregt durch Dichtungen aufging, eigene neue weltanſchauliche und künſtleriſche Einheiten geformt, wie es zu geſchehen pflegt, wenn ein großer Menſch und Künſtler auf der Arbeit eines anderen weiterbaut? Stellen alſo die Analyſen Scherings uns nicht die weitere Aufgabe, das zu finden, was die eigenen Beethovenſchen Sonaten-Einheiten ausmacht?

Schering ſelbſt hat zu dieſem erſten Band ſeiner Beethoven-Deutung einen weiteren verheißen. Ihm ſoll hier keineswegs vorgegriffen werden. Nur einige Hinweiſe ſeien noch angefügt für die, die ſelber auf Grund der Anregungen Scherings weiterſuchen wollen. Auf die Beethovenſche Einheit des „Programms" jener d-moll-Sonate kann wohl am leichteſten die Beobachtung führen, daß auch der Mittelſatz ein für Adagio ungewöhnliches „luftiges" Weſen zeigt: auch hier iſt offenbar der Luftgeiſt Ariel die Hauptmacht des Satzes — war er im erſten der Sturm, der die Leidenſchaften aufwühlt, iſt er im letzten reine Naturmacht — „wie Wind auf Bergen", ſo iſt er hier ſegnende, umfriedende Himmelsmacht — „der Wind, das himmliſche Kind"; und nicht Menſchliches allein wäre Thema dieſer „Ariel-Sonate", ſondern der Menſch unter der Naturmacht, ein Weltbild.

Noch einige Bemerkungen zur Appaſſionata. Schering findet in ihrem erſten Satz die Bankettſzene des vierten Shakeſpeariſchen Macbeth-Aktes bis in Einzelheiten wieder: Macbeth (Hauptthema), die Lady (2. Thema), das Gefolge, Banquos Erſcheinung. Er findet ferner im zweiten Satz die 1. Szene des vierten Akts mit den drei Keſſelerſcheinungen, im dritten Satz die Fortſetzung dieſer Hexenſzene. Auch dieſe Deutung wird wohl auf manchen Widerpruch ſtoßen, in Einzelheiten wie im Ganzen, vom Stofflichen her wie auch vom Geſichtspunkt der Beethovenſchen Sonateneinheit. Warum begänne Beethoven erſt im vierten Akt und brächte eine Nebenſzene wie die des Hexenkeſſels, ließe aber eine Kernſzene wie die des Königsmords zu Beginn des zweiten Akts außer acht? Und wäre die Satzfolge bei dieſer Deutung nicht wiederum mehr eine Novellette, eine grauſige Novellette als eine Sonate, mehr bloße Illuſtration als eigene Beethovenſche Geſtal-

tung des menschlich-schicksalhaften Kernes des Shakespearischen Dramas?

Und doch hat die Deutung dieses Werkes als Macbeth-Sonate überhaupt viel für sich. Darf ich den Lesern der Zeitschrift, so wie es vielleicht Alfred Heuß getan hätte, wenn er noch lebte, eine Aufgabe vorlegen, um sie selber mithelfen zu lassen, über das Für und Wider der Deutungen Klarheit zu gewinnen? Man vergleiche mit der Deutung Scherings folgende andere: der erste Satz = Macbeth in der Szene des Königsmords zu Beginn des zweiten Akts (das Hauptthema sein eigenes Grundwesen, das Seitenthema der König, so wie er in Macbeths Gedanken erscheint); der zweite Satz = der Schlaf,

„. . . der des Grams verworren Gespinst entwirrt,
Der Tod von jedem Lebenstag, das Bad
Der wunden Müh, der Balsam kranker Seelen";

der dritte Satz = Macbeth nach dem Mord:
„Stets rief es: „Schlaft nicht mehr!" durchs ganze Haus;
„Glamis mordet den Schlaf!", und drum wird Cawdor
Nicht schlafen mehr, Macbeth nicht schlafen mehr."

Äußerungen von Beethovens nächsten Vertrauten lassen deutlich erkennen, daß es dem Meister, wenn er „sich bei seinen Kompositionen einen bestimmten Gegenstand dachte", nicht auf das „Kleinliche" des Gegenstandes ankam, sondern auf das Grundwesen. Diese Äußerungen hat auch Schering seinem Buche vorangestellt. Aus ihnen geht aber auch hervor, warum Beethoven sich scheute, solchen Werken Angaben über das „Programm" beizugeben: eben weil ihm der besondere Fall, von dem er ausging, selbst keineswegs schon das Wesentliche war — etwa daß jenes Naturwesen einmal in der Gestalt des Ariel verkörpert wurde und jenes Seelendrama einmal in der Gestalt des Macbeth. Vielmehr kam es ihm an auf den Blick vom besonderen Fall ins Wesentliche des Menschen- und Naturlebens, der Welt überhaupt. Eben deshalb ist ihm ja die Musik „höher als alle Weisheit und Philosophie". Und er wollte lieber den besonderen dem Werk eingeprägten Ausgangspunkt im Verborgenen lassen, als Blickpunkt und Horizontweite in Gefahr bringen, deshalb verborgen zu bleiben, weil die am besonderen Programm haftenden Hörer sich leicht im Kleinlichen und Engen verlieren. Andrerseits aber kann die Kenntnis des besonderen Falles, von dem Beethoven ausging, dem, der jene Gefahr zu meiden weiß, sicherer und eindringlicher Blickpunkt, Sinn und Leben des Werkes erschließen, als es gewöhnlich ohne diese Kenntnis möglich ist. Darin daß sie bemüht sind, diese Hilfe zu geben, liegt der Wert solcher Forschungen wie derjenigen Scherings nicht allein für die Musikwissenschaft, sondern für die Beethovenpflege überhaupt.

Ob die neue Beethovendeutung zu der Erkenntnis führen muß, zu der Schering im Nachwort seines Buches hinstrebt: Beethoven sei bereits Romantiker gewesen, in der Zeithaltung Schumann näher verwandt als Haydn und Mozart, das wird auch von der Entscheidung über jene Frage abhängen: Ist die Sonate Beethovens im Grunde schon ein novellettenartiges Gebilde, dessen Glieder mittelbar stofflich verbunden sind durch die Beziehung auf eine vorbildliche dichterische Einheit, etwa ein Drama, oder ist sie eine unmittelbar lebensmäßige Einheit, die der Komponist aus dem gewählten Stoff heraus selbstverantwortlich neu gestaltet. Schering weist selbst auf Beethovens Festhalten am Reprisenwesen hin, „dessen formaler Wert ihm unersetzbar erschienen sein muß"; da ihm die Form noch nicht zur Formel erstarrt war, muß ihm also auch der ideelle Wert des Reprisenwesens unersetzbar erschienen sein — im Gegensatz zu der Anschauung der Romantiker. Von anderer Seite, doch erst recht vom Grundwesenhaften her, weist Schering selbst mit der Betonung der Tatsache, daß Beethoven „mit beiden Füßen auf fester Erde stand", darauf hin, wie wesentlich er sich von denen unterschied, die der alte Goethe mit seinem außerordentlichen Feingefühl für lebendiges Wesen in seiner sinnfälligen Sprache „Schwebler" nannte. „Schwebler", das sind eben die Romantiker, deren wesentliche Lebensform nicht mehr wie bei den Klassikern der feste Gang auf wohlgegründeter Erde war, sondern das Sichhinüberschwingen in eine Phantasiewelt, in der sich der irdische Gang nur gleichsam fatamorganisch spiegelt.

Hier kann auf all das nicht näher eingegangen werden. Es galt nur zu zeigen, welche Anregungskraft Arnold Scherings neuer Beethoven-Deutung innewohnt und wie weit und bedeutsam der Umkreis der Fragen ist, die sie aufwirft.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

WALTER GERSTENBERG: Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis. Forschungsarbeiten des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig. Band II. 158 S. brosch. Mk. 6.—, Bukram Mk. 8.80. (Dazu: Domenico Scarlatti: 5 Klavierkompositionen. 4°. 22 S. Mk. 3.—.). Gustav Bosse Verlag, Regensburg. 1933.

Die erste und, wie ich gleich betone, die grundlegende und erschöpfende Monographie des großen italienischen Klavierkomponisten (1685 bis 1757). Ihrer streng wissenschaftlichen Fundierung entspricht Anlage und Ausführung: sie ist garnicht für „eilige Leser", für Liebhaber von Musiker-Anekdoten oder schöngeistigen Ästhetisierereien. Man muß, zumal in dem entscheidenden II. Kapitel, das die eigentliche — und zwar meisterliche

— Untersuchung von Form, Stil, Thematik, Technik usw. der Dom. Scarlatti'schen Klaviermusik bringt, tüchtig geistig mitarbeiten, will man dem Autor auf seinen vielverschlungenen Wegen folgen. Aber die Strenge und Klarheit seiner Analysen und die Fülle eingestreuter Notenbeispiele machen diese schwere Mitarbeit, diese rem severam, zu einem wirklichen geistigen Vergnügen, einem verum gaudium. Und wenn man diesen überaus wertvollen Kern des Buches sich erarbeitet hat, dann wird man dem wahrhaft glänzend geschriebenen 6. Abschnitt, der gewissermaßen ein großes Resumé aller Detail-Untersuchungen der Persönlichkeit und Kunst D. Scarlattis und ihrer Stellung im Gesellschafts- und Kulturleben seiner Zeit in faßlichster Form gibt, mit doppeltem Genuß lesen. Was (im I. Kapitel) vorhergeht, ist Quellenkritik, Literaturübersicht — in tabellarischer Anordnung — und biographischer Abriß mit Dom. Scarlattis Musikanschauung — alles von peinlichster Sorgfalt und wissenschaftlichem Ernst diktiert.

Ich müßte eigentlich den ganzen 6. Abschnitt des II. Kapitels ausschreiben, um meiner von Jugend auf leidenschaftlichen Liebe zu D. Scarlatti (meine „Scarlattiana" [Litolff] möge als bescheidenes „Hommage à Scarlatti" betrachtet werden) Genüge zu tun. Das Wunderbare liegt ja darin, daß die Klaviermusik Dom. Scarlattis noch heute nicht, wie so viele alte Musik, veraltet und vertrocknet erscheint, sondern noch im unverwelklichen Glanze ihres immer freudig und leicht bewegten Lebens, ihrer technischen Brillanz und ihres hellen, heiteren Klanges erstrahlt. Noch heute sind seine einsätzigen Sonaten Prüfsteine und Probleme geschliffenster Klaviertechnik und delikatester Klanggestaltung, noch heute sind sie recht eigentlich „schwer" und „problematisch" (Sprünge, Überschlagen der Hände, geteilte Passagen über die ganze Tastatur) und bilden die wohl unterhaltsamsten Aufgaben zur Gewinnung technischer Leichtigkeit, Grazie und Anmut. Freilich — die Zeit der schrecklichen Verballhornungen und „Bearbeitungen", wie sie wohl am schlimmsten aus dem Virtuosenzeitalter des 19. Jahrh. stammen (Bülow, Tausig u. a.) ist nun endgültig vorbei, und wir wollen von nun an den unentstellten, reinen Dom. Scarlatti hören.

Dieser reine, echte D. Scarlatti steht, wie Gerstenberg überzeugend nachweist, auf der Wende des Spätbarock zum galanten Rococo. So ist er, von Deutschland aus gesehen, ebensogut ein „alter" nachbarocker, wie ein „neuer" vorklassischer Meister der Klaviersonate. Es liegt nun an uns, diesen reinen, unentstellten D. Scarlatti aus dem Wust entstellender Modernisierungen, Bearbeitungen und Revisionen in Anthologien und Einzelausgaben alter Klaviermusik herauszuschälen, und dazu kann Gerstenbergs Buch ein niemals enttäuschender Helfer sein!

Die eingehende Untersuchung und Kritik des analytischen, form- und stilgeschichtlichen Kernstückes dieses Buches muß der streng wissenschaftlichen Fachpresse vorbehalten bleiben. Wir begnügen uns mit dem wohlbegründeten Worte „meisterlich" und machen lediglich dazu noch ein paar „Noten am Rande": Für die M, KM, SM möchte ich doch lieber wieder die vollen Worte Motiv-, Kopfmotiv-, Seitenmotivgruppe eingesetzt wissen; es sieht im Text so seltsam aus, hält auf und verärgert, wenn man zur Erklärung auf die S. 45/46 zurückblättern muß. — Den älteren g u t e n Dom. Scarlatti-Neuausgaben im 19./20 Jahrh. sähe ich eigentlich gern noch (S. 37, Anm. 3) folgende hinzugefügt: Klassische Klavierkompositionen (Schletterer) Heft II, Rieter-Biedermann; Klavierstücke (Wilhelmine Szarvády-Clauß) Heft I, III, Senff; Altitalienische Klaviermusik (Lydia Hoffmann-Behrendt), Cotta.

Ich bereite den Schluß mit einigen, von dem englischen Musikforscher Burney authentisch überlieferten Worten des italienischen Meisters vor, die wie nichts andres seine Musikanschauung und sein edles Selbstbewußtsein seiner klaviergeschichtlichen Mission verraten: „... er wisse recht gut, daß er in seinen Klavierstücken alle Regeln der Komposition beiseite gesetzt habe, fragte aber, ob seine Abweichung von diesen Regeln das Ohr beleidigte, und auf die verneinende Antwort fuhr er fort, er glaube, es gäbe fast keine andere Regel, worauf ein Mann von Genie zu achten habe, als diese, dem einzigen Sinne, dessen Gegenstand die Musik ist, nicht zu mißfallen." Wie modern und fortschrittlich, und doch, wie wenig neutönerisch! Auch pflegte Dom. Scarlatti zu sagen, „es bedürfe keines Flügels, um Albertis und verschiedener anderer neuer Komponisten Musik darauf zu spielen, weil solche auf irgend einem anderen Instrument ebenso gut, wo nicht besser ausgedrückt werden könnte; aber, da die Natur ihm zehn Finger gegeben hätte, und sein Instrument für alle Beschäftigung hätte: so sähe er keine Ursache, warum er sie nicht alle zehn gebrauchen sollte".

Ich schließe mit Gerstenbergs „Resumé des Resumés": „Das Charakterstück Rameaus, die Fuge Bachs, die Sonate Scarlattis erscheinen am Ausgang des Barock als gleichzeitige Prägungen, die die nationalen Konstanten betonen: die »Anschaulichkeit« französischer, die »Schwere« deutscher, die »Klarheit« italienischer Musik". Und d i e s e n, durchaus großen und einzigen D. Scarlatti können grade wir „schweren", am liebsten den streng gebundenen, kontrapunktisch-polyphonen Stil als Höchstes der Kunst preisenden Deutschen garnicht genug studieren, um in die seligen Gefilde apollinischer Heiterkeit und Unbeschwertheit einzuziehen! Dr. Walter Niemann.

HANNS NEUPERT: Das Cembalo. Eine geschichtliche und technische Betrachtung der Kielinstrumente. 80 S. Kart. Mk. 2.40. Bärenreiter-Verlag, Kassel. 1933.

Dieses Büchlein bietet eine ausgezeichnete, fachmännische Einführung in Geschichte und Technik des Cembalos und seiner Verwandten, überdies in die Probleme seines Neubaus und die Richtlinien, denen insbesondere das weitbekannte Bamberg-Nürnberger Haus Neupert, dem der Verfasser selbst angehört, bei seinen erfolgreichen Neukonstruktionen folgt. Endlich bringt es noch etwas für Cembalobesitzer und solche, die es werden wollen, sehr wichtiges: Anweisungen für die Behandlung des Instruments. Eine stattliche Reihe guter Abbildungen, größtenteils aus dem Musikhistorischen Museum Neupert in Nürnberg, tut ein Übriges, den Leser angenehm und ersprießlich „ins Bild zu setzen". — Auch eine Anleitung zum Cembalo*spiel* zu geben, geht zwar über das Thema des Buches hinaus, nur zum Schluß werden einige Worte darüber gesagt. Doch käme es gewiß der Pflege der Cembalomusik zu statten, wenn in künftigen Neuauflagen hier noch einige Sätze angefügt würden, die den Hauptunterschied der Cembalotechnik von der heutigen Klaviertechnik noch schärfer kennzeichnen. Denn der heutige Cembalospieler kommt vom Klavier her mit seiner Anschlagstechnik, und auch das Cembalo fordert *Druck*spiel, nicht *Anschlag*. Nur durch die Ausbildung des Fingerspitzengefühls für den Tastendruck, der sich zunächst in Andruck an die Saite und dann in Durchdruck gegen den Saitenwiderstand umsetzt, kann man auf dem Cembalo zu der kantablen Spielweise kommen, welche die Klaviermusik vor allem der alten *deutschen* Meister, eines Kuhnau, eines J. S. Bach in gewissem Gegensatz zu den Cembalowerken der Franzosen und Italiener fordert.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

Musikalien:

für Klavier

WALTER NIEMANN: Der Weihnachtsabend, Op. 137. Edition Breitkopf 5650. Leipzig. 1.80 RM.

In Walter Niemanns Klavierschaffen nimmt die „Weihnachtsmusik" einen nicht unwesentlichen Rang ein. Abgesehen von den bekannten Variationen begegnen wir weihnachtlicher Musik in den zahlreichen Pastoralen, die in seine übrigen Werke eingestreut sind. In diesem Falle handelt es sich um „Kleine Klavierstücke ohne Oktavspannungen", die vorzugsweise für Kinder bestimmt sind. Von den fünf Stücken „Weihnacht wird eingeläutet", „Hirtenmusik", „Die Buben beim Soldatenspiel", „Puppenwalzer für Mädchen" und dem Stück „Zu Bett, zu Bett", möchte ich dem ersten den Vorzug vor allen anderen geben. Alle aber zeichnen sich wieder durch kunstvoll naive Erfindung und Satzweise aus. Die kultivierte Arbeit, die sich auch in diesen einfachsten Kompositionen kund tut, macht sie erzieherischen Zwecken besonders geeignet. db.

ALTE WEIHNACHTSMUSIK für Klavier, Orgel und andere Tasteninstrumente. Choralvorspiele alter Meister, von Advent bis Neujahr. Als Veröffentlichung des Arbeitskreises für Hausmusik herausgegeben von Richard Baum. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel 1934.

Die vorliegende schöne Sammlung will neben anderen schon vorhandenen ähnlichen Sammlungen, die aber stilistisch weniger geschlossen sind, dazu beitragen, „daß in der Advents- und Weihnachtszeit in unseren Häusern wieder *echte* Weihnachtsmusik erklingt; sie will mithelfen den Weg freizumachen für eine Besinnung auf die eigentliche Bedeutung des Festes der Christgeburt." Im Unterschied von anderen Sammlungen enthält sie nur Choralvorspiele, die zwar zunächst für Orgelinstrumente, also auch Portative oder Positive ohne Pedal, bestimmt sind, aber nach dem ausdrücklichen Willen wenigstens eines der aufgenommenen Komponisten auch „allen Hohen und Niederen Liebhabern des Claviers zu einem Privat Vergnügen" dienen sollen; der übliche Weihnachtskitsch fehlt dieser Sammlung. Es tut ihr keinen Eintrag, daß die bekanntesten Weihnachtsstücke von Bach, Buxtehude etc. fehlen, die anderswo zu finden sind. Höchst dankenswert, daß wertvolle Stücke auch solcher Meister aufgenommen sind, die den Organisten nicht eben bekannt sind, z. B. von Johann Heinrich Buttstedt (1666—1727), Organist der Predigerkirche in Erfurt, und Georg Friedrich Kaufmann (1679—1735), Hofkapelldirektor und Organist in Merseburg. Die Schwierigkeit der feinen Stücke entspricht der der dreistimmigen Inventionen von J. S. Bach. Prof. Friedrich Högner.

JOAQUIN TURINA: Im Schusterladen (En la zapateria). Kleine Szenen für Klavier. — Edition Schott, Mainz und Leipzig. 1933. Mk. 2.50.

Das anheimelnde Titelbild zeigt den an einem malerischen Durchgang gelegenen und von einem spanischen Balkongitter überkrönten Schusterladen des Herrn „Jacques Cordonnier" in der „Rue de la musique"; in der Auslage stehen fein aufgereiht die Schuh-Modelle der sieben Stücke: Hans Sachs, der Nürnberger Schuh-Macher und Poet dazu (ein kleines, aus „Meistersinger"-Motiven locker und leicht gewobenes Praeludium), Seidenschuhe der (überaus graziösen) Marquise, derbe Bauernstiefel (im Volkston), Griechische Sandalen, Ballettschuhchen, Schuhe einer hübschen Frau, Schuhe des Toreros. Gewiß eine lustige und originelle Idee nationaler Tanzformen! Es gehört schon die ganze fanatische Einseitigkeit eines modernen Linearikers wie Kurt Herrmann dazu, in solchen und ähnlichen

naiv-harmlosen poetischen Ideen und Vorwürfen in Turinas Tanzformen „programmatische Verzerrungen“ oder gar „Ausschweifungen“ zu entdecken!

Ebenso hübsch und angenehm in Turinas, bei aller klaren und strengen Form leise „impressionistischem“, spanisch-volksmäßig gefärbtem und delikatem „Salonstil“ — wir kennen ihn schon aus seinen zahlreichen Suiten und Zyklen, unter denen ich die beiden „Sevilla“-Suiten immer noch am höchsten stelle — die Musik. Man möchte sagen: Turina ist ein sehr vereinfachter und formal verkleinerter „spanischer Debussy“ (der übrigens am deutlichsten erkennbar in den „Griechischen Sandalen“ vorbeispaziert), aber durchaus eigen in der Art, leicht, farbig, durchsichtig und klangschön ohne alle größere Spannungen und technische Komplizierungen zu schreiben. Alles von feiner Klavierkultur, alles (im Gegensatz zum orchestraleren de Falla) echt klaviermäßig, von zartester Sensibilität und Poesie der Empfindung und Charakteristik: man sieht die verschiedenen Besitzer und Besitzerinnen ja förmlich aus den verschiedenen Schuhpaaren „herauswachsen“! — Kurz: ein dankbarer Zyklus für den Konzertsaal, den aber zugleich auch jeder bessere Liebhaber zu Hause spielen kann. Dr. Walter Niemann.

W. A. MOZART — R. v. MOJSISOVICS: Adagio, d-moll, für Klavier. Verlag Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Roderich v. Mojsisovics hat, wie erinnerlich, vor wenigen Jahren Mozarts verschlossenes Ballett „Die Rekrutierung oder die Liebesprobe“ im Archiv des „Steiermärkischen Musikvereins“ in Graz entdeckt und unter Zugrundelegung einer neuen Handlung nach einer koreanischen Legende neu eingerichtet herausgegeben. Die Anpassung an den neuen Vorwurf machte manche Umstellungen und Erweiterungen von Musiknummern nötig. Unter diesen erweiterten Stücken befindet sich auch ein Adagio in d-moll (Original-Nr. 6), das dem Herausgeber zu einer Bearbeitung für Klaviersolo geeignet erschien. Die anziehende, echt Mozartsche Komposition erhielt durch die Einfügung eines B-dur-Andantes als Mittelteil (Nr. 9 der „Rekrutierung“) eine vergrößerte formale Basis. Die Wiederkehr des ersten Teils erfuhr aus Gründen der Abwechslung und einer gesteigerten Schlußwirkung einige Änderungen und Erweiterungen durch den Bearbeiter. Dabei wurde sehr vorsichtig vorgegangen und eine stilistische Verfälschung nach bestem Können vermieden. So erhielt das Ganze eine hübsche Rundung und eignet sich gut zum selbständigen Vortrag. Dr. Roland Tenschert.

für Kammermusik

MAX REGER: „Lyrisches Andante“. Für zwei Geigen, Bratsche, Violoncello und Kontrabaß (Streichorchester). Verlag P. J. Tonger, Köln. Davon Bearbeitung für Violine und Klavier von Hermann Unger im gleichen Verlag.

Der ursprüngliche Titel dieses jetzt erstmalig im Druck erschienenen Stückes aus Regers Wiesbadener Frühzeit war: „Liebestraum“. Er erklärt sich daraus, daß es sich um eine Gelegenheitskomposition handelt, die Reger seinem Freunde Dr. Willy Gemünd als Hochzeitsgeschenk widmete. (Im letzterschienenen Heft 11 der „Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft“, Verlag Breitkopf und Härtel, hat Herr Dr. Gemünd von seinen Wiesbadener Erinnerungen an Reger anschaulich berichtet). Reger schrieb sie in zwei Fassungen, einmal für Streichorchester und einmal für Klavier. H. Unger hat unter sinnvoller Benutzung der noch nicht zum Drucke gelangten Klavierfassung, die nicht einen Klavierauszug, sondern ein selbständiges Stück darstellt, wo z. B. anstelle der streichermäßigen Tonwiederholungen in den begleitenden Stimmen klaviermäßige Akkordbrechungen sich finden, die Bearbeitung für Violine und Klavier hergestellt. Sehr bemerkenswert ist, daß Reger durch die innere Wärme, mit der er stets Freundschaftsverhältnisse und überhaupt menschliche Beziehungen empfand, in einem solchen Falle eine Tonsprache fand, die mehr auf den späteren, ausgeprägten und vertieften Regerschen Stil hinweist, als so manches der in der gleichen Periode von ihm zur Veröffentlichung gebrachten Klavierstücke. In diesen knüpft er weit stärker an Chopin oder andere romantische Komponisten an, deren Tonsprache ihm für die Ausnutzung der Klaviertechnik Anknüpfungspunkte bot, wodurch sie manchmal fast ein wenig „Salonstil“ bekommen, auch gerade dort, wo an Spieler nur mittlerer Fertigkeit gedacht ist. In den Regerschen frühen Klavierstücken, sogar noch in denen, die jetzt der Verlag Peters vom Verlag Rob. Forberg neben anderen Werken Regers übernommen hat, und die zur Kenntnis der Entwicklung von Regers Klavierstil außerordentlich interessant und lehrreich sind („Six Morceaux“, op. 24), findet sich kaum eines von der Unmittelbarkeit Regerschen Empfindens, wie sie ein besonderes Kennzeichen unseres schlichten Gelegenheitsstückes „Liebestraum“ ist. In den Kammermusik- und Orgelwerken jener Zeit freilich zeigt sich manchmal die „Klaue des Löwen“ schon mit noch größerer Deutlichkeit, besonders dort, wo sich der titanische Reger ankündigt.

Jedenfalls ist es dem Verlag Tonger zu danken, daß er dieses schlichte, innige Stück, das in seinem formalen Aufbau bereits überlegene Sicherheit und Selbstverständlichkeit aufweist, der Öffentlichkeit übermittelt hat. Eine fast kühne Unterbrechung der lyrischen Ausdruckshaltung bildet übrigens ein kleines, in der Mitte des Stückes unvermutet auf-

tretendes und dann meisterhaft dem Flusse des Ganzen zugeführtes Scherzando-Motiv. Fast macht es den Eindruck eines Zitates. Sollte hier ein besonderer Regerscher, in diesem Falle offenbar liebenswürdiger Scherz verborgen sein? Ausgewogen wird, nach einer ins Leidenschaftliche gehenden Steigerung, die Komposition kurz vorm Schlusse nach Form und Stimmung durch eine an sich ganz einfache, aber in der Wirkung fast ins Mystische verklingende Folge gehaltener Akkorde von echt Regerscher Versenkung.

Unsere Dilettanten-Streichorchester finden in der Streicher-Ausgabe ein schön klingendes, dankbares Stück für ihre Zwecke, das eine sehr willkommene Bereicherung der noch immer sehr spärlichen guten und brauchbaren neueren Literatur für Streichorchester darstellt. Die Hausmusik im engeren Sinne kann sehr dankbar sein für die Ungersche Bearbeitung. Vielleicht dürfen die Klavierspieler mittlerer Fertigkeit, besonders solche, die sich an andere Klavierkompositionen Regers noch nicht heranmachen können, und denen kein Geiger zum Zusammenspiel zur Verfügung steht, auf Veröffentlichung der ursprünglichen Klavierfassung hoffen? Dann könnte dieses lyrische Kleinod in noch weitere Kreise getragen werden, als durch die beiden vorliegenden Fassungen es wohl schon geschehen wird. Nicht nur als Zeugnis der Frühzeit Regers und um seines Namens willen, wird sich das Stück verbreiten, sondern weil es sich, im Gegensatze zu so manchem, was heute als „Hausmusik" angeboten wird, um ein Stück Musik handelt, das aus Herz und Gemüt kommend den Weg zum Herzen sucht und findet, und das eine edle und echte Empfindung vermittelt.

Prof. Dr. Karl Hasse.

für Schul- und Hausmusik

ANTIQUA. Eine Sammlung alter Musik. Verlag Schott, Mainz.

Der Ruf der Schulmusiker nach geeigneter Originalliteratur für Schülerorchester und Kammermusikabteilung hat erfreulicher Weise starken Widerhall gefunden. Eine ganze Reihe von Verlagen (Nagel, Litolff, Vieweg, Rahter u. a. m.) hat sich in letzter Zeit bemüht, dieser Forderung nachzukommen, neuerdings auch der Verlag Schott, welcher durch seine Sammlung „Antiqua" Originalwerke für alle Verhältnisse und Besetzungen zu bieten bestrebt ist. Wer aus dem Titel herausliest, daß die Auswahl der Stücke von theoretisch-historischen Gesichtspunkten geleitet war, wird bei näherer Durchsicht erfreut sein über das viele praktisch Verwendbare, das die Sammlung bietet. Die bisher erschienenen 11 Hefte sind mit ganz wenigen Ausnahmen eine wertvolle Bereicherung der nun schon recht ansehnlichen Originalliteratur für Schülerorchester und Hausmusikgruppen, besonders deswegen, weil die Herausgeber sich bemüht haben, noch nicht veröffentlichte Werke zugänglich zu machen. Jedes Heft ist mit einer kurzen sehr instruktiven Einführung versehen, die Stücke selbst sind im Original geboten und mit großer Vorsicht und Sorgfalt ohne jegliche Vergewaltigung mit Stricharten und Vortragszeichen versehen. Die in Partitur und Stimmen eingetragenen Hinweise auf den formalen Aufbau werden sehr viel zum verständnisvollen Vortrag beitragen. Aus der Reihe der vorliegenden Stücke seien besonders hervorgehoben: 2 Kirchensonaten von Corelli a tre, Triosonate in F von Händel, Riccercari a 4 Voci von Palestrina und 2 Triosonaten von Purcell. Man darf der Fortsetzung der Sammlung mit großem Interesse entgegensehen. Prof. A. Walter.

für Orgel

R. TRÄGNER: Choralvorspiele nach Weisen des Deutschen Evangelischen Einheits-Gesangbuches, op. 62, Heft 1. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Aus der Praxis des verdienten Chemnitzer K. M. D. hervorgegangen und für den Gebrauch im Gottesdienst gedacht, werden diese größtenteils leicht ausführbaren, meisterlich geformten und im cantus firmus streng durchgeführten acht Vorspiele eine begrüßenswerte Bereicherung der Choralvorspiel-Literatur bilden. F. Seraph.

für Gesang

E. PITSCH: Altböhmische Weihnachtslieder. 1. „Freu dich, Erd und Sternenzelt", 2. „Die Engel und die Hirten", 3. „Laßt alle Gott uns loben". Kistner u. Siegel, Leipzig.

Eine begrüßenswerte Bearbeitung dieser beliebten Weihnachtslieder für drei Frauenstimmen. Häufiges Übersteigen der Stimmen führt zu schönen Klangwirkungen und gibt dem Satz bei aller Schlichtheit reiche Abwechslung. Der I. Sopran als melodieführend muß im Verhältnis zu den anderen Stimmen stark besetzt werden; da die 2. Stimme häufig die Erste übersteigt, kann sonst leicht die Klarheit leiden. Die Harmonisierung wirkt bei aller Selbständigkeit der Stimmführung schlicht und ist der Weihnachtsstimmung gut angepaßt. Gut ausgearbeitet, werden diese Chöre überall, wo sie zur Weihnachtszeit erklingen, viel Freude bereiten.

Georg Winkler.

WILHELM WEISMANN: Weihnachtslieder. C. F. Peters, Leipzig.

Dichtungen aus sechs Jahrhunderten, die z. Tl. in anderen Vertonungen bereitliegen, wurden in der 8 Lieder umfassenden neuen Sammlung von Weismann mit neuen Weisen in mehrstimmigen Sätzen versehen. Die Sätze sind der zeitlichen Entstehung der Texte angepaßt und erscheinen bald

herb, bald milder, nie aber weichlich-sentimental. Für reiche Gestaltungsmöglichkeit ein und desselben Liedes ist Sorge getragen durch die Bereitstellung vierstimmig gemischter Chorsätze und dreistimm. Sätze (2 Frauen-, 1 Männerstimme), z. Tl. auch reiner drei- oder vierstimm. Frauenchöre. Die Satzanlage eignet sich aber auch zur einstimmigen Wiedergabe mit instrumentaler Begleitung durch Harmonieinstrumente (Orgel, Harmonium, Klavier), teilweise auch durch Melodieinstrumente. Zur Bereicherung des liturgischen Gottesdienstes, für den sich diese Gesänge besonders eignen dürften, bleibt noch die weitere Möglichkeit, die hier angebotenen Sätze im Wechsel mit anderen Vertonungen zu singen. Ein Schatz herrlichster Weihnachtsmusik, die aller Süßlichkeit auch dann entgegentritt, wenn Dichtungen des 19. Jahrhunderts zur Vertonung kommen, liegt hier für Kirchenchöre und Singkreise, aber auch zur Pflege gediegener Hausmusik bereit. Bernhard Scheidler.

HUGO DISTLER: „Singet frisch und wohlgemut", Motette auf die Weihnacht für vierst. Chor. Nr. 4 aus Opus 12: Geistliche Chormusik, Bärenreiter-Ausgabe 754. Partitur Mk. 1.50, Chorpartitur Mk. —.80.

Für den ernsthaften Kirchenmusiker ist es ein Gebot, sich auch mit zeitgenössischer Kirchenmusik zu befassen. Da gilt es nun, sich mit Hugo Distler auseinanderzusetzen. Dazu bietet sich willkommene Gelegenheit, im besonderen auch für den Kirchenmusiker in der Kleinstadt und auf dem Lande: der rührige Bärenreiter-Verlag, Kassel, veröffentlicht eben eine Motette auf die Weihnacht, just zur rechten Zeit, um das wertvolle Stück zum Christfeste erklingen zu lassen. Wer sonst ungewohnte Klänge und Quintengänge scheut, wird hier zugeben müssen, daß sie am rechten Platze durchaus ihre Wirkung tun. Die Motette ist dreisätzig, wohlgeeignet für den Gottesdienst, für Weihnachtsandachten und Aufführungen in Vereinen, höchstens mittelschwer, will aber gut vorgetragen werden. Vor allem wollen die Stärkegrade genau beachtet sein, schreibt Distler doch neben den üblichen Stärkegraden *mp, p, pp* noch ein *menop* (zwischen *p* und *pp*) vor. Wer sich einzufühlen versucht, wird große Freude haben. So kann das interessante Werk mit seiner etwas eigenwilligen, stimmungsreichen Musik (leise Anklänge an das Weihnachtswiegenlied „Joseph, lieber Joseph mein"!) Kirchenchören und Vereinen angelegentlich empfohlen werden. T.

NEUE LIEDER DER JUGEND im Musikverlag Tonger, Köln: Heft 1, Jungvolklied von Hans Lang. — Heft 2, Lenzeserwachen von Gottfried Rüdinger. — Heft 3, Drei neue Marsch- und Feierlieder von Christoph Tucher. Heft 1 u. 2 je Mk. —.80, Heft 3 Mk. 1.—.

Der Verlag hat sich eine große Aufgabe gestellt, die der Lösung Wert ist. Was bis jetzt vorliegt, läßt erkennen, daß der richtige Weg beschritten wird. Alle Melodien sind klar und einfach und von großer Sangbarkeit. Nur dürfte der Klaviersatz die Unterstufe nicht überschreiten, die untere Mittelstufe ist noch annehmbar, schwieriger dürfte sie aber auf keinen Fall werden. In Zukunft muß unbedingt hierauf geachtet werden; denn es sind doch schließlich Jugendliche, die diese Musik spielen sollen. Jeder aufmerksame Beobachter wird erkannt haben, daß die neuen Lieder der Jugend ein eigenes Antlitz tragen, vielleicht ist dies schon der Weg zu einem neuen Stil. Alle diese Melodien lassen jegliche Weichlichkeit vermißen, sie sind herb und streng. Dazu kommt das Merkwürdige: Das Mollgeschlecht wird bevorzugt! Man denke an unsere Jugend, an unsere Schulzeit, wir lernten doch keine Mollmelodien! Kinder können sie nicht singen, das war der Weisheit Lehrsatz, dessen gegenteilige Beweisführung heute jedem jüngsten Pimpf mit frischer Kehle überzeugend gelingt. Wir wollen wünschen, daß der weitere Ausbau dieser Sammlung in der beschrittenen Weise weiter geschieht, dann wird der deutschen Jugend noch viel Schönes geschenkt werden.

H. M. Gärtner.

IM DEUTSCHEN LAND MARSCHIEREN WIR. Ergänzungsheft zum Braunschweiger Schulliederbuch, bearbeitet vom N.S. Lehrerbund, Gau Südhannover/Braunschweig.

Es sind all die bekannten Lieder der H.J., rund 60 an der Zahl. Von ihnen werden nur wenige mehrstimmig geboten. Seinen Zweck wird das kleine Heft voll und ganz erfüllen.

H. M. Gärtner.

für ein Weihnachtsspiel

KASPAR ROESELING: Christspiel von der Geburt Christi, von Kindern zu singen und darzustellen, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz. Preis Mk. 4.—.

Die Zahl der Weihnachtssachen, die für die Kinder geschrieben sind, geht ins Unzählige, aber das Gute darunter ist sehr rar; darum ist diese Neuerscheinung ganz besonders zu begrüßen. Hier sind diesmal keine bekannten Melodien zusammengetragen, mit eigenen Schöpfungen wartet der Komponist auf. Die Melodien sind klar und einfach, fließend, leicht auf das Kinderlied schauend, jedoch von starker persönlicher Note. Handelnde Worte verbinden die einzelnen Musikstücke. Dazu treten Geigen, Flöten, Trommel, Triangel, Laute. Der Satz ist sehr leicht, von Kindern gut spielbar. Wo Klarinette und Oboe vorhanden, können sie zum Reigen mit aufspielen. Das Werk in seiner Gesamtheit ist eine recht zu begrüßende Neuerscheinung und kann selbst von Volksschulen gut bewältigt werden. H. M. Gärtner.

KREUZ UND QUER

Max Fiedler zu seinem 75. Geburtstag am 31. Dezember 1934.

Von Alfred Brasch, Essen.

Mit seinen 75 Jahren dürfte Max Fiedler heute der älteste tätige Dirigent sein. Bis vor eineinhalb Jahren leitete er noch die gesamten Essener Konzerte und verzichtete keineswegs darauf, den Rufen als Gastdirigent an bekannte Konzertstätten zu folgen oder als Konzertbegleiter mit Maria Ivogün zu reisen. Die Leitung des Essener Musiklebens hat nicht er aufgegeben; die Neuordnung der Verhältnisse ließ eine Personalunion zwischen Konzert- und Opernleiter wünschenswert erscheinen, und diese umfangreiche Aufgabe mochte man dem alten Herrn nicht anbieten. Daß Fiedler sie mit jugendlichem Eifer angepackt haben würde, darüber kann kein Zweifel bestehen. Denn so oft er vor dem Orchester steht, beweist er eine erstaunliche Lebendigkeit.

Er ist von seiner Musik durchglüht. Intensiver als er auch heute noch die Sinfonien seines geliebten Brahms gestaltet — für dessen und Regers Werk er viel getan hat — ist eine sinfonische Interpretation kaum denkbar. Um so erschütternder ist dann der Augenblick, wenn er sich in die Wirklichkeit des Konzertsaales zurückbesinnt und sich zusammennimmt, um seinem Publikum für den brausenden Beifall zu danken. In heiterer Selbstironie sagte er einmal, als vom Dirigieren beim Kapellmeister-Unterricht die Rede war, für sich zu Hause könne er das Dirigieren auch nicht mehr, wohl aber vor dem Orchester: „Das macht die Musik!"

Solche körperliche Leistungsfähigkeit, die an sich schon erstaunlich genug ist, findet in einer geistigen Frische ihre Ergänzung, die selbst zum Übermut noch aufgelegt ist. So überraschte er vor fünf Jahren, als sein 70. Geburtstag gefeiert wurde, seine Essener als musikantische Danksagung für alle guten Wünsche mit einer Ouvertüre „Essen": e — es — es — e und einem frechen Schnörkel für den musikalisch unmöglichen letzten Buchstaben. In solchem launigen Einfall offenbart sich ein Temperament, wie es nur in einer Generation gesicherten Besitzes wachsen konnte, in einer Zeit, der das Ethos der Musik eine Selbstverständlichkeit war und nicht eine Aufgabe, die es mit unerschütterlichem Ernst in jeder Stunde neu zu bewältigen galt.

Fiedler gehört zu den Glücklichen, denen so viel an Voraussetzung und Überlegenheit gegeben ist, daß sie leichtfertig sein dürfen. Nicht sein weißes Haar erst hat ihm solche olympische Heiterkeit gegeben; er muß sie, so wie wir ihn seit Jahren kennen, eigentlich immer schon besessen haben. Gewiß hat ihn das neben den problematischen auch wohl einmal wertvolle neue Dinge übersehen lassen. Aber darauf soll es weniger ankommen als auf das Beispiel einer harmonischen Musikerpersönlichkeit, für das wir ihm heute zu seinem Geburtstage danken.

Prof. Dr. Johannes Wolf.

Zu seinem Scheiden aus den öffentlichen Ämtern.

Von Dr. Kurt Taut, Leipzig.

Anläßlich seines 60. und 65. Geburtstages ist das wissenschaftlich hochverdiente Wirken Johannes Wolfs, sind die tiefen Werte seiner ausstrahlenden Persönlichkeit, die lebensvolle Durchdringung und Gestaltung jeder Materie, die er als Forscher anpackte, in reichem Maße gewürdigt worden. Ich verweise besonders auf die 1929 erschienene „Festschrift für Johannes Wolf", — ein Zeugnis dafür, wie der Jubilar einer Generation von Musikforschern Wege und Richtung gab —, auf die Würdigung seiner Persönlichkeit aus der Feder Theodor Kroyers im April-Heft 1934 der ZFM, auf Helmuth Osthoffs Aufsatz in der Deutschen Tonkünstler-Zeitung vom 10. Juni 1934, u. a., die das Bild des hervorragenden Musikwissenschaftlers und Lehrers, des grundlegenden Quellenforschers, des in seiner volkstümlichen Interpretation musikhistorischer Erkenntnisse sich in den Dienst des Volkes Stellenden beleuchten. Wenn ich, ohne sein direkter

Schüler zu sein — fußen wir alle ja auf seinen Forschungen — der Aufforderung, Johannes Wolf beim Scheiden aus seinen öffentlichen Ämtern ein Abschiedswort zu widmen, Folge leiste, so tue ich es besonders im Blick auf sein Wirken an der „Deutschen Musiksammlung" (seit 1915) und auf die Leitung der Musik-Abteilung der Preußischen Staatsbibliothek (seit 1928). Als 1927 der hochverdiente Musikbibliograph Wilh. Altmann in den Ruhestand trat, konnte kein würdigerer Nachfolger gefunden werden, als Johannes Wolf, der in mustergültiger Weise das ihm überkommene Erbe verwaltete. Wem es vergönnt war, auf Musikauktionen mit ihm zusammenzutreffen, dem sprang die zielbewußte Initiative entgegen, mit der auf Grund reichsten Wissens durch Erwerbung musikalischer Kostbarkeiten die Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek erweitert wurde. Erst später erscheinende Kataloge, die er vorbereitet hat, werden klarlegen, was Johannes Wolf für den Ausbau seiner Musikabteilung bedeutet und welch reiches Maß von schöpferischem Aufbauen — schöpferisch und praktisch — im Leben dieses Gelehrten lag und — liegen wird. Denn treu der Überzeugung Johann Gottlieb Fichtes („Über die Bestimmung des Gelehrten"), daß der deutsche Mensch und ganz besonders der Gelehrte „vergesse, was er getan hat, sobald es getan ist, und denke stets nur auf das, was er noch zu tun hat", wird Johannes Wolf auch in Zukunft weiterwirken. Dies ihm und uns zum beglückenden Bewußtsein!

Und noch ein Wort herzlichen Dankes im Namen Ungezählter für die vorbildliche Hilfsbereitschaft, mit der Johannes Wolf, unbemerkt von der breiten Öffentlichkeit, jeden beglückte, der bittend zu ihm kam. Möge ihm noch viel Freude und Kraft beschieden sein zum Segen der deutschen Musikwissenschaft!

Zum 75. Geburtstage Philipp Gretschers am 6. Dezember 1934.

Welchem Frontkämpfer ist nicht das Lied „Heilig Vaterland, vor Gefahren" usw. bekannt, das im Weltkriege allerwärts gesungen wurde und das alle Kriegerherzen und noch viel mehr die Herzen der Daheimgebliebenen zu entflammen vermochte. Kein Sang ist während der Kriegszeit entstanden, der eine ähnliche Wirkung ausgeübt hätte. Nach dem Komponisten fragte allerdings niemand. Und dieser Komponist ist Philipp Gretscher. Ein solches Lied kann mehr zum Siege beitragen als manch tüchtige andere Tat. Philipp Gretscher wurde am 6. 12. 1859 zu Koblenz geboren. Nach abgebrochenem pharmazeutischen Studium wandte er sich der Musik zu, und wirkt seit Beginn des Jahrhunderts als Konzertsänger und Gesangspädagoge, wie auch als Chorleiter in Stettin. Weit über hundert Kompositionen, insbesondere Lieder und Chöre, verbreiteten seinen Namen über alle deutschen Gaue. Fünf von ihnen sind preisgekrönt. Wir wünschen unserem verehrten Stettiner Mitarbeiter und seiner Gattin, in deren Gemeinschaft er in früheren Jahren erfolgreiche Konzerte gab, einen langen ungetrübten Lebensabend. s.

Musiker- und Musikgedenktage im Jahre 1935.

Von Dr. Wilhelm Virneisel, Dresden.

Das Jahr 1935 wird der musikalischen Welt eine stattliche Reihe von Gedenktagen bringen, wie sie in dieser Fülle und von diesem Gewicht nicht allzu häufig sein dürften. Im Mittelpunkt des Interesses und Gedenkens wird zweifellos der Thomaskantor Johann Sebastian Bach stehen, dessen Werk auch im Jahre des 250. Geburtstages seines Schöpfers (21. 3.) von seiner fortwirkenden Kraft nicht nur nichts eingebüßt, sondern durch seine Innerlichkeit und Erhabenheit immer weitere Kreise in seinen Bann gezogen hat. Demgegenüber ist das Werk Händels, des gleichaltrigen Landsmannes (23. 2.), trotz vieler Bemühungen einer gläubigen Gemeinde nicht in dem Maße Allgemeinbesitz geworden, wie es zu sein verdiente. Dagegen ist Heinrich Schütz (8. 10.) auf dem besten Wege, um die Wende seines 350. Geburtstages mit seiner stark innerlichen kirchlichen Kunst sich im Musikbewußtsein unserer Zeit einen festen Platz zu erobern und Spittas Hoffnung von 1885 Wahrheit werden zu lassen. Bachs Sohn

Johann Chriſtian, der „Mailänder" oder „engliſche" Bach (geb. September) und der Librettiſt Giovanni Bertati (10. 7.) beide zu Mozart in Beziehung ſtehend, und der erſte Händelbiograph John Mainwaring entſtammen als 200jährige der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts, während aus der zweiten Hälfte Friedrich Wiecks 150. Geburtstag (18. 8.) Anlaß gibt, ſeiner zu gedenken. Vor 125 Jahren wurden ſein Schwiegerſohn Robert Schumann (8. 6.) und der gleichaltrige Frédéric Chopin (22. 2) geboren, die nicht nur die Klaviermuſik um unvergängliche Werte bereichert, ſondern auch den Klavierſtil entwickelt haben. Von den Hundertjährigen ſei zunächſt Felix Draeſeke (7. 10.) erwähnt, um deſſen Werk heute wieder beſonders ehrlich gerungen wird, dann weiterhin der katholiſche Kirchenmuſiker Peter Piel (12. 8.), Theobald Rehbaum, der Opernlibrettiſt und Komponiſt (7. 8.), Anton Rubinſteins Bruder Nikolaus (2. 6.), der bei uns wohl etwas einſeitig nur nach „Samſon und Delila" beurteilte Camille Saint-Saëns (9. 10.), ferner der Frankfurter Konſervatoriumsdirektor Bernhard Scholz (30. 3.) und Henri Wieniawſki (10. 7.), gleich berühmt als Violinvirtuoſe wie als Komponiſt für ſein Inſtrument. Dem 80jährigen Senior der Muſikwiſſenſchaft Guido Adler (1. 11.), dem ungariſchen Komponiſten Carolus Agghazy (30. 10.), dem Pianiſten Bertrand Roth (22. 2.), Ernſt von Wolzogen, dem Dichter der „Feuersnot" von Rich. Strauß (23. 4.), und dem Komponiſten Paul Zilcher (9. 7.) gilt für ein reiches Lebenswerk der Dank, der dem Celliſten Heinrich Grünfeld (21. 4.), dem Violiniſten Guſtav Hollaender (15. 2.), dem Komponiſten Ferdinand Hummel (6. 9.), Anatolij Ljadow (12. [10.] 5.), dem Schöpfer edler deutſcher geiſtlicher Muſik Arnold Mendelsſohn (26. 12.), ferner Julius Röntgen (9. 5.), Fritz Steinbach (17. 6.) und dem Brucknervorkämpfer Arthur Nikiſch (12. 10.) über das Grab hinaus zu zollen iſt. Zwei gleichaltrige, grundverſchiedene Schöpferperſönlichkeiten haben ſich Weltgeltung verſchafft: Hugo Wolf (13. 3. 1860) und Guſtav Mahler (7. 7. 1860), letzterer auch als genialer nachſchaffender Künſtler unvergeſſen. Neben ihnen darf der nun ſchon etwas dem Gedächtnis entſchwundene Alexander Fielitz (28. 12.) genannt werden und Felix Woyrſch (8. 10.), der als Oratorienkomponiſt weithin bekannte, in Altona wirkende Muſikdirektor. Die 70jährigen ſtellen in den zum Teil nicht mehr unter uns weilenden Männern einen Jahrgang dar, der reich an wertvollen Perſönlichkeiten iſt; darunter ſind zu nennen: Fritz von Boſe (16. 10.), der „Zauberlehrling"-Komponiſt Paul Dukas (1. 10.), der ruſſiſche Symphoniker Alexander Glaſunow (10. 8.), der Violinvirtuoſe und Lehrer einer ganzen Geigergeneration Bram Eldering (8. 7.), der anregende Muſikpädagoge Emile Jaques-Dalcroze (6. 7.), die Komponiſten Paul Ertel (22. 1.), Guſtav Jenner (3. 12.), Robert Kahn (21. 7.), Emil Kronke (29. 11.), Carl A. Nielſen (9. 6.), Jean Sibelius (8. 12.), der Veriſt Niccola Spinelli (29. 7.), der Choralforſcher Peter Wagner (19. 8.) und der Muſikhiſtoriker Arno Werner (22. 11.). Das Jahr 1870 iſt das Geburtsjahr des Symphonikers Paul Büttner (10. 12.), des Sängers Karl Burrian (12. 1.), des Mitherausgebers von Verdis Copialettere Gaetano Ceſari (24. 6.), des Liedmeiſters Hans Hermann (17. 8.) und des vielſeitigen Komponiſten Hermann Hans Wetzler (8. 9.). Unter den 60jährigen gilt der Gruß und der Dank der Fachwelt den Muſikgelehrten Hugo Botſtiber (21. 4.) und Max Schneider (20. 7.), dem Bachkenner Albert Schweitzer (14. 1.), dem Komponiſten-Intendanten Clemens Freiherr von Franckenſtein (14. 7.), den Dirigenten Hans Gelbke (13. 2.), Robert Laugs (21. 2.), Pierre Monteux (4. 4.), Ettore Panizza (12. 8.) und endlich Paul Scheinpflug (10. 9.), dem Komponiſten Reinhold M. Glière (11. 1.), dem Balladenmeiſter Emil Mattieſen (24. 1.), dem in Deutſchland vorzugsweiſe als Opernkomponiſt bekannten Italo Montemezzi (31. 5.), dann Marziano Peroſi (20. 10.), Maurice Ravel (7. 3.) Richard Wetz (26. 2.), weiterhin dem Violinvirtuoſen Fritz Kreisler (2. 2.), dem Sänger Leo Slezak (18. 8.) und dem hervorragenden Bachinterpreten Georg A. Walter (13. 11.). Den 60. Geburtstag zu begehen war nicht vergönnt dem um die Schubertforſchung hochverdienten Moritz Bauer (8. 4.) und dem Schöpfer unvergleichlich ſchöner geiſtlicher Lieder Walter Courvoiſier (7. 2.). Die Totenliſte des Jah-

res 1875 nennt neben dem Violinkomponisten Jean-Baptiste Singélée († 29. 9.) den Schöpfer der unsterblichen „Carmen“: Georges Bizet († 3. 6.). Es folgen nun in alphabetischer Anordnung diejenigen Musiker, die ihren 50. Geburtstag feiern: Alban Berg (9. 2.), Walther Davisson (15. 12.), Franz von Hoeßlin (31. 12.), Oskar Kaul (11. 10.), Oswin Keller (5. 11.), Otto Klemperer (15. 5.), Eduard Künnecke (27. 1.), Hermann Poppen (1. 1.), Artur Rother (12. 10.), Kurt Singer (11. 10.), Erwin Stein (7. 11.), Theodor Veidl (28. 2.), Hans Weisbach (19. 7.), Egon Wellesz (21. 10.) Lothar Windsperger (22. 10.). Vor einem halben Jahrhundert schieden von hier der heute fast vergessene Franz Abt (31. 3.), der italienische Musikschriftsteller Abramo Basevi (November), der berühmte Dirigent Leopold Damrosch (15. 2.), der langjährige Gürzenich-Dirigent Ferdinand Hiller (11. 5.), weiterhin Friedrich Kiel (13. 9.), Gustav Merkel (30. 10.) und K. F. Ludwig Nohl (15. 12.). Zum 30. Male jährt sich der Todestag des namentlich um das katholische Kirchenlied verdienten Wilhelm Bäumker (3. 3.), des Dramaturgen Heinrich Bulthaupt (21. 8.), des verdienstlichen Herausgebers zahlreicher Peters-Bände Alfred Dörffel (21. 1.), Arrey von Dommers (18. 2.), dessen Musikgeschichte in Scherings Neubearbeitung seinen Namen lebendig erhält, des Bibliographen Robert Eitner (2. 2.), des treuen Bayreuthers Julius Kniese (22. 4.), des Komponisten Karl Komzak (23. 4.) und des Hornisten Franz Strauß (31. 5.). 25 Jahre sind dahin seit dem Abscheiden Rudolf Dellingers (24. 9.), Albert Fuchs' (15. 2.) und Franz Xaver Haberls (5. 9.), zwanzig Jahre seit der Stuttgarter Hofkapellmeister Johann Joseph Abert (1. 4.), Karl Goldmark (2. 1.), Michael Haller (4. 1.), Alexander Skrjábin (14. 4.) und Emil Waldteufel (16. 2.) starben und der französische Musikforscher Jules Écorcheville (19. 2.) und der hoffnungsvolle Rudi Stephan (29. 9.) auf den Schlachtfeldern des Weltkrieges fielen. Vor 10 Jahren bereitete der Tod dem Schaffen und Wirken eines Enrico Bossi (20. 2.), Leo Fall (16. 9.), Otto Lohse (5. 5.), Paul Marsop (31. 5.), Andreas Moser (7. 10.) und Friedrich Rösch (29. 10.) ein Ende.

Die Erinnerung an Johann Sebastian Bach ruft die Tatsache ins Gedächtnis zurück, daß der große Thomaskantor vor 200 Jahren sein „Italienisches Konzert“ und die Kantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild“ schuf. 1785 ist nicht nur das Jahr, das uns Haydns „7 Worte des Erlösers am Kreuze“ schenkte, sondern auch Mozarts „Veilchen“ und seine großen Klavierkonzerte (KV 466, 467, 482). Hundertfünfundzwanzig Jahre sind vorübergegangen seit der Entstehung von Beethovens „Egmont“ und Trio op. 97, die gleiche Zeit, seit Weber die „Silvana-Ouvertüre“ und das Klavierkonzert C-dur schrieb und seit dem Erscheinen von Zelters sämtlichen Liedern im Druck. Das Alter von hundert Jahren haben Halévys Opern „Der Blitz“ und „Die Jüdin“ ebenso wie Donizettis „Lucia di Lammermoor“ erreicht, ebenso „Die beiden Schützen“ von Lortzing und einige Goethe-Balladen von Loewe. Ein ergiebiges Jahr der Ernte auf musikalisch-schöpferischem Gebiet war 1865: „Tristan“, Cornelius' „Cid“, Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth“, Meyerbeers „Afrikanerin“, Brahms' „Magelonelieder“, Suppés „Schöne Galathea“ und Verdis Pariser „Macbeth“. Delibes' „Coppélia“ und Wagners „Walküre“ erschienen im gleichen Jahre, 1870, in der Öffentlichkeit und 1875 brachte uns eine „Carmen“ sowie eine „Königin von Saba“ (Goldmark) und „Das goldene Kreuz“ (Brüll). Vor einem halben Jahrhundert wurde Bruckners „Te Deum“ in Wien zum ersten Male (auf 2 Klavieren) aufgeführt, ebenso Brahms' Vierte Symphonie, im gleichen Jahre, in dem der „Mikado“ und „Der Zigeunerbaron“ zum ersten Male auf der Bühne erschienen und die Musikwissenschaft ihr erstes eigentliches Fachorgan begründete: die Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft. Unter den Begründern ist auch Philipp Spitta, der im gleichen Jahre die Gesamtausgabe der Werke Heinrich Schützens begann. Dreißig Jahre schon kennt man nun Strauß' „Salome“, d'Albert' „Flauto solo“, Debussys „La Mer“, Léhars „Lustig Witwe“, Regers „Beethoven-Variationen“, „Sinfonietta“ und „Serenade Opus 95“. Fünfundzwanzig Jahre alt ist Humperdincks Oper „Die Königskinder“, Mahlers „Achte Symphonie“ und Strawinskys „Feuervogel“. Vor 20 Jahren beendete Pfitzner seinen „Palestrina“, erschienen Strauß' „Alpen-

ſinfonie", Schillings' „Mona Liſa" und Regers „Mozart-Variationen". Von Dresden nahm 1925 mit einer Aufführung von Verdis „Die Macht des Schickſals" unter Fritz Buſch die Verdi-Renaiſſance ihren Ausgang. Alban Bergs „Wozzek", Vollerthuns „Island-Saga" und Wetzlers „Aſſiſi" ſind Erſcheinungen des Jahres 1925, das neben dem erſten Kongreß der „Deutſchen Muſik-Geſellſchaft" auch die Gründung der „Neuen Händel-Geſellſchaft" brachte.

„Muſiker im Geſpräch": Hugo Diſtler.

Eine neue Porträt-Skizze von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Es war in Lübeck — anläßlich der Uraufführung der Schjelderup-Oper „Liebesnächte". Bis zum Theaterbeginn iſt noch ein Stündchen Zeit. Man wandert ein wenig durch die Straßen der ſchönen nordiſchen Stadt, in der unzählige Kirchtürme zum Himmel aufragen und Kunde geben von ſeiner großen hiſtoriſchen Vergangenheit. Aus den Fenſtern der Jakobikirche dringt brauſender Orgelklang. Hier amtiert Hugo Diſtler, der junge, hochbegabte Komponiſt, der durch eine Reihe von größeren Aufführungen der „Choralpaſſion", der Motette „Lobe den Herrn", der „Deutſchen Choralmeſſe" uſw. in überraſchend kurzer Zeit den Ruf Lübecks als Komponiſtenſtadt weit durch die deutſchen Lande getragen hat. Wird das Erbe eines Franz Tunder, eines Buxtehude dereinſt auf ihn übergehen?

Über das Kopfſteinpflaſter rings um die Kirche, das einſt ein Friedhof war, fallen die Schatten der frühen Abenddämmerung. Die winzigen Häuschen im Umkreis ſcheinen ſich im nächtlichen Dunkel zu verkriechen. Man taſtet ſich eine lebensgefährliche enge Wendeltreppe hinauf zur Orgelempore. „Herr Hugo Diſtler?" — „Einen Augenblick, ich komme ſofort ..."

Und nun ſitzt man ihm in der kleinen, geſchmackvollen Organiſtenwohnung mit den ſtilechten Bauernmöbeln gegenüber. Ein blonder, nordiſcher Typ, ſtill und einfach, in den klugen Augen ein verträumter Zug, und ſo jung ... „Wie alt ſind Sie eigentlich?" kann ich nicht umhin zu fragen. „Sechsundzwanzig" iſt die Antwort. Mit leiſer Stimme berichtet er von ſeinem Leben. Geboren iſt er in Nürnberg, in Leipzig hat er bei dem Thomaskantor Karl Straube, bei Günther Ramin ſtudiert — „ich bin durch eine ſtrenge geiſtige Schule gegangen ..." Seine wohlüberlegten Worte ruhen auf dem Untergrund eines tiefen Lebensernſtes. Er iſt keiner von denen, die das Leben leicht nehmen — das Leben ebenſowenig wie die Kunſt — denn beides iſt für ihn ein und dasſelbe.

Ich erkundige mich nach ſeinen künſtleriſchen Erfolgen, nach ſeinen weiteren Plänen. „Mein Lübecker Totentanz, der kürzlich hier uraufgeführt wurde, wird in abſehbarer Zeit in Berlin von der Bachvereinigung unter Leitung von Reimann, in Bremen vom Domchor, in Dresden vom Kreuzchor, in Kaſſel und in Wuppertal herausgebracht. Vom Reichsſender Hamburg habe ich den Auftrag erhalten, Schillers Lied von der Glocke zu komponieren. Ich wähle die Form der Kantate mit einem Baritonſolo. Ferner habe ich die Abſicht, ein Singſpiel über den Eulenſpiegelſtoff zu verfaſſen. Und daß ich der Leiter der Kirchenmuſikabteilung im Lübiſchen Staatskonſervatorium geworden bin, wiſſen Sie wohl ſchon?"

Wir plaudern von allerlei zeitgemäßen Fragen, von der Volksmuſik, vom Chorweſen. Diſtler hat geſunde Anſchauungen und iſt über alle aktuellen Fragen unterrichtet, obgleich er ſich perſönlich von allen kulturkämpferiſchen Bewegungen fernhält. „Ich bin froh, daß ich nicht in der Großſtadt wohne, nicht in Berlin bin" — er ſieht mich etwas ungewiß an, ob ich auch nicht gekränkt bin — nein, ganz gewiß nicht, lieber zukünftiger Meiſter — „... abſeits vom Trubel, in der Stille ſchaffen, das iſt meine Aufgabe ..." Gewiß, große Werke reifen nur in der Stille. Und doch wundere ich mich, daß er nicht öfter an bevorzugter Stelle, auf Tonkünſtlerfeſten zu Gehör kommt. „Ja, ich weiß gar nicht, wie man das macht, ſeine Werke einzureichen. Können Sie mir das nicht ſagen?" — Hier offenbart ſich wieder einmal der Kardinalfehler der Tonkünſtlerfeſte, bei denen „ſatzungsgemäß" (welch ſchreckliches Wort!) nur eingereichte Kompoſitionen Berückſichtigung finden können. Selbſt auf die Suche gehen — unter den vorhandenen Werten das Beſte ausſuchen — das wäre ein edles, lohnendes Ziel ....

„Ich bin überzeugt, daß eine Gesundung des Musiklebens nur aus dem Gesang, aus der Chormusik heraus erfolgen kann", fährt Distler fort. „Selbstverständlich können wir in der Kunst nicht allein bei der Gesinnungsmusik stehen bleiben. Sie haben neulich in den Nationalsozialistischen Monatsheften eine Umfrage über Kunstmusik und Volksmusik veranstaltet. Ich bin leider nicht mehr dazugekommen, Ihnen auf Ihre Umfrage zu antworten. Gewiß bin ich auch überzeugt, daß den volkstümlichen Instrumenten wie Zither, Handharmonika usw. die rechten Komponisten erstehen werden. Der Blockflöte stehe ich allerdings fremd gegenüber. Aber das alles ist nicht das Wesentlichste. Ich habe eine Motette geschrieben „Lobe den Herren", die auch von den kleinsten Kirchenchören auf dem Lande ausgeführt werden kann. Und wissen Sie, wieviel Exemplare davon verbreitet sind? Fünfzigtausend! Ist das — das nicht Dienst an der Volkskunst?"

Alles, was Distler hervorbringt, klingt einfach und natürlich. Die größten Probleme wirft er mit einer Handbewegung über den Haufen, so zum Beispiel, als ich ihn nach seiner Einstellung zur neuen Orgelbewegung frage. Gewiß teilt er meine Ansicht, daß zur stilechten Wiedergabe vorklassischer Meister auch historisch echte Instrumente gehören. Aber dann sagt er: „Die Orgelbewegung muß kultisch sein — ihre Erneuerung muß aus christlichem Geist heraus erfolgen." Und dieser Satz steht als Programm wie eine Mauer fest im Raum — da gibt es nichts zu deuteln, nichts zu erwidern.

Endlich aber wird es Zeit, sich für den Opernbesuch vorzubereiten, und ich verabschiede mich schnell unter dem Eindruck, daß dieser junge, stille, gereifte Mensch und die schöne verträumte nordische Kirchenstadt Lübeck eine innige künstlerische Einheit bilden . . .

Und Hindemith?

Von Hermann Wagner, Leipzig.

Das sei von vornherein gesagt: Es handelt sich bei den folgenden Zeilen nicht etwa um eine „Meuterei" auf musikalischem Gebiet, sondern das Folgende ist der Ausdruck unseres jugendlichen Willens für die musikalische Zukunft, unserer Verehrung für Paul Hindemith und unseres absoluten Nichtverstehens der heutigen überstarken Strömung gegen ihn. Wir können einfach nicht zusehen, wie gegenwärtig einer der bedeutendsten und musikantischsten Komponisten verunglimpft wird, wie eine öffentliche Meinung gestaltet wird, die lange nicht mehr die Meinung der jungen musikalischen Front ist. Deshalb und auf Grund der Absetzung Hindemiths vom Programm des Reichssenders Leipzig und vom Programm der Gewandhauskonzerte gehe ich mit diesen Ausführungen nach reiflichem Überlegen an die Öffentlichkeit und glaube mich zum Sprecher von sehr vielen zu machen, die ebenfalls mit Sorge die Mißachtung Hindemiths und seines Schaffens verfolgen.

Als anläßlich des Deutschen Komponistentages im Februar dieses Jahres der Name Hindemith mit auf dem Programm erschien, da gab es außer mir wohl nicht wenige junge Musiker, die dies mit lebhafter Freude begrüßten. Wir Jungen freuten uns, daß Hindemith wieder zu Wort kommen sollte, nachdem er ein Jahr lang zum Schweigen verurteilt war. Wir glaubten, daß nun seinen neuschöpferischen Kräften der Weg geebnet werde. Leider wurden unsere Hoffnungen nicht erfüllt.

Er kam damals in Berlin zu Wort mit einem seiner besten Werke: Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser, das unter Leitung des Komponisten eine hervorragende Aufführung erlebte und das wir mit wahrer Begeisterung aufnahmen, genau so wie das Publikum in der Berliner Philharmonie, das auch den Komponisten stürmisch feierte. Man atmete bei dem Werk eine neue klare Luft voll echten Musikantentums! Und weil wir diese Klarheit und dieses Musikantentum bei Hindemith finden, deshalb ist er für uns der Führer auf dem Weg zu neuer Musik, trotz der mannigfaltigen Bestrebungen, die ihn vollends totschweigen wollen.

Auch wir Jungen haben Hindemith erst mißverstanden, haben ihn verlacht und als zersetzend verschrien. Aber dann kamen Werke wie das Bratschenkonzert und das „Marienleben", mit denen zu befassen und in die einzudringen wir uns die Mühe nahmen. Und wir

sollten auch den Lohn haben, denn durch unser Bemühen um seine Kunst erkannten wir ihn schließlich als den größten deutschen Komponisten der jüngeren Generation. Allerdings waren wir nicht so engstirnig, in seinen Variationen über den bayerschen Avanciermarsch eine gemeine Verzerrung deutscher Militärmusik zu sehen, die wir SA-Leute ja bestimmt auch schätzen gelernt haben. Müßte man dann nicht auch in Max Regers Mozart-Variationen eine Vergewaltigung Mozarts durch Posaunen und Pauken erblicken? Und gerade dieses Werk Regers dürfte wohl über jede kleinliche Kritik erhaben sein. Unsere Verehrung und Dankbarkeit für Hindemith ist nun gefestigt und wir haben durch das Verstehen seiner besten Werke den Glauben an seine Sendung für die deutsche Musik.

Ebenso groß wie unsere Bewunderung für Hindemith ist aber auch unsere Objektivität. Jawohl, wir sind ehrlich genug, zu bekennen, daß manches Werk von ihm besser nicht an die Öffentlichkeit gekommen wäre. Aber hat man denn ganz vergessen, daß jeder Künstler eine Sturm- und Drangzeit zu durchlaufen hat, ehe er geläutert zur Meisterschaft gelangt? Hat man heute vergessen, daß alle unsere großen Meister viele schwache Werke geschrieben haben, ehe sie das vollbracht haben, dem nun unsere Verehrung und Bewunderung gilt? Will man Hindemith wegen einer „Suite 1922" für alle Zeiten als einen Verbrecher an der Musik an den Pranger stellen?

Es muß einmal offen dagegen gesagt werden, daß man bei diesem unbegreiflichen Hindemith-Boykott auf den größten Teil der musikalischen Jugend, vor allem der kompositorisch begabten, nicht zu rechnen hat. Es ist einmal Tatsache, daß die Jugend nie nach rückwärts schaut, sondern immer in die Zukunft! Und schließlich sind wir Jungen größtenteils doch in der Schule des Nationalsozialismus, so daß man getrost Vertrauen haben kann und nicht zu befürchten braucht, wir kämen bald vom rechten Weg ab. Ist es denn so verwunderlich, wenn wir für Paul Hindemith einstehen, von dem wir wissen, daß er nur Eigenes und Starkes schafft? Wir vergessen dabei nie unsere Verehrung für die alten Meister, die Klassiker, die Romantiker, für einen Richard Strauß, Max Reger, Hans Pfitzner u. a., aber schließlich müssen wir doch gestehen, daß wir deren Werke nur in historischer Beziehung schätzen können. Und niemand kann es uns verübeln, wenn wir am zeitgenössischen Schaffen regsten Anteil nehmen. Wie wir überhaupt betonen, daß es nicht unser Ziel ist, eine Hindemithsche Personalpolitik zu erstreben Nein, wir wollen nur, daß man ihn so behandelt, wie alle anderen jüngeren Tonsetzer: Kurt Thomas, J. N. David, Karl Marx usw., denen ja ebenfalls unsere Hochachtung gilt. Nur Gerechtigkeit wollen wir! Bei dieser unserer Einstellung denken wir an die Worte des Führers auf dem Reichsparteitag 1934, mit denen er die Rückwärtse zurechtwies und die uns aus der Seele gesprochen waren. Deshalb können wir nicht glauben, daß es sein Wille ist, wenn einem so eminenten Komponisten wie Hindemith dauernd Ungerechtigkeiten widerfahren.

So sehr wir Richard Strauß — um ein Beispiel zu nennen — als den Komponisten eines „Till Eulenspiegel", einer „Ariadne" verehren, so wenig haben wir Jungen ein Verlangen nach „salomeisch"-dekadenten Liebesszenen und Sexualtemperaturen in der „Josephslegende" von über 100 Grad. Ganz energisch verwahren wir uns aber gegen eine Provokation der nationalsozialistischen Idee, hervorgerufen dadurch, daß Strauß eineinhalb Jahre nach der Revolution noch die Stirn besitzt, uns eine Oper, „Die schweigsame Frau", auf den Text des sattsam bekannten Juden Stefan Zweig vorsetzen zu wollen, Besonders denen von uns, die schon jahrelang vor der Machtübernahme in der SA für ein neues Deutschland gekämpft haben, erscheint diese Tatsache ungeheuerlich! Wir wollen den Heroismus in der Kunst; nichts anderes! Es fällt uns wahrhaft schwer, uns unter diesen Umständen unsere Verehrung für Strauß zu bewahren.

Und Hindemith? Was hat er getan im Gegensatz dazu? Er hat uns ein Werk geschenkt, das alles restlos erfüllt, was wir von der neuen deutschen Musik erwarten: die Sinfonie „Mathis der Maler". Entgegen allem Zetergeschrei der ewig Rückwärtigen, die sich sofort nach dem Komponistentag zu Hütern der deutschen Kunst aufspielten, die nach dem Wiedererscheinen Hindemiths die größten Gefahren für das Seelenheil aller Musikbeflissenen prophezeiten, ist Hindemith über sich selbst hinausgewachsen und hat uns ein Werk geschrieben, dessen Klarheit,

Kraft, Reinheit, Unsinnlichkeit und nicht zuletzt Religiosität uns einfach ergriff. Wir erkannten in dem Werk erneut die überragende Größe Hindemiths in jeder Beziehung. Er hat uns ein Werk gegeben, das ein neues, unserer harten Zeit entsprechendes deutsches Musikschaffen einleitet. Wir sind glücklich und dankbar darüber. Umfassend sei hier nur so viel gesagt: Das Werk ist von unerhörter innerer Größe und Reife; ja, es ist einmalig!

Um so mehr geben wir unserer Verwunderung darüber Ausdruck, daß seit der Uraufführung der Sinfonie aller Rückwärtstuerei in der Presse die Pforten weit mehr geöffnet sind als zuvor, entgegen der Zielsetzung der künftigen Deutschen Kunst, die uns der Führer in Nürnberg gegeben hat. Obgleich die Begeisterung des Publikums jetzt noch viel stärker ist, als nach der Konzertmusik, ist die Presse voll von Schmähungen Hindemiths und seines Schaffens. Einige Ausnahmen verdienen dabei besondere Anerkennung, ebenso wie wir allen denen dankbar sind, die „Mathis der Maler" zum Durchbruch, von dem wir fest überzeugt sind, verhelfen wollen. Warum soll der bedeutendste Vertreter zeitgenössischen Musikschaffens verkleinert oder gar gegen die Wand gedrückt werden? Das können wir nicht fassen, weil wir in Hindemiths Schaffen mit Ausnahme seiner tollsten Sachen nichts Schlechtes oder Zersetzendes erblicken können; schon aus dem Grunde nicht, weil wir glauben, daß der Sohn einer Bauern- und Handwerkerfamilie nicht so wurzellos sein kann, daß er ausschließlich volksfremde Musik schreiben könnte. Soll sich hier wieder einmal Regers Wort bewahrheiten, nach dem man das Schwein und den Künstler erst nach ihrem Tod schätzt?

Es komme uns niemand mit sorgenvollen Blicken entgegen und habe Sorge um unsere „irrigen" künstlerischen Erkenntnisse. Nein, wir sehen ganz klar und tun nichts anderes, als daß wir unseren revolutionären Geist erhalten, der einmal zur Jugend gehört.

Wir haben nur den einen Wunsch: Möchten alle Hindemith-Gegner, vor allem die, welche ihn nicht verstehen wollen, zur gleichen Erkenntnis kommen wie wir, damit ihm endlich der Platz eingeräumt wird, der ihm unter den Deutschen Komponisten zweifellos gebührt.

Und wir warten schon heute auf sein nächstes Werk, von dem wir glauben, daß es die Linie fortsetzen wird, die er mit „Mathis der Maler" begonnen hat. Dann ist uns nicht mehr bange um die Zukunft der Deutschen Musik.

Wir appellieren an die gesamte Deutsche Musikwelt, in der festen Hoffnung, daß sie alles daransetzen wird, Gerechtigkeit walten zu lassen, damit Paul Hindemith die Anerkennung wird, die ihm zukommt: Als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten voll gewertet zu werden!

Wir setzen dabei unser größtes Vertrauen auf den Führer, zu dem gerade wir jungen Musiker mit stärkster Gläubigkeit aufblicken.

Wenn dieser unser herzlicher Wunsch erfüllt sein wird, dann sind wir jeder Sorge enthoben, denn dann wird Hindemith nicht nur bei uns, sondern auch bei der breiteren musikalischen Öffentlichkeit als die musikalische Führerpersönlichkeit gelten, die er tatsächlich ist, als der Wegweiser in die musikalische Zukunft.

Nachwort des Herausgebers: Wir geben dieser Einsendung eines jungen nationalsozialistischen Musikstudenten Raum, da auch wir dafür halten, daß wir unsere deutsche Kultur nicht einfach durch Streichung hervorragender Werke oder Persönlichkeiten aus ihr ärmer machen dürfen. Wir haben uns in der ZFM gegenüber dem Schaffen Paul Hindemiths durch Jahre hindurch größte Zurückhaltung auferlegt, da wir einerseits das große und überragende Talent innerlich wohl anerkennen mußten, aber mit den Wegen, die dieses Talent in der Zeit der jüdisch-marxistischen Herrschaft ging, nicht einverstanden sein konnten. Erst als im vorigen Jahre sich Kräfte geltend machten, die Paul Hindemith im Ganzen verdammen wollten, baten wir einen genauen Kenner des Hindemith'schen Werkes um seine Ausführungen und stellten den Aufsatz Walter Bertens dem Tonkünstlerheft der ZFM voran. Schon damals konnte in diesem Aufsatz auf eine Reihe wertvollster Werke Paul Hindemiths hingewiesen werden, die rein musikalisch gewertet werden wollen. Inzwischen ist Hindemith weiter vor-

wärts geschritten. Er arbeitet an einer Oper, die sich Mathias Grünewald, den Maler des Isenheimer Altars, zum Vorwurf genommen hat, und er hat uns als erste Frucht dieser deutschen Oper die Symphonie „Mathis der Maler" geschenkt. Es ziemt uns das Werk selbst kennen zu lernen und es nicht zu verdammen, weil sein Meister einst die Wege des jüdisch-marxistischen Intellektualismus mitgegangen ist. Der Künstler spricht durch sein Werk zu uns. Genau so, wie wir in früheren Jahren manches Werk Paul Hindemiths bekämpfen mußten, ebenso müssen wir uns zu diesem Werk bekennen. Wir bringen deshalb gerade in diesem Weihnachtsheft der ZFM die Einführung von Alfred Brasch in dieses Werk. Diejenigen, die wegen Vergangenem Paul Hindemith auch hier nicht folgen zu können glauben, möchten wir daran erinnern, daß auch die Größten unserer Musikgeschichte dem Zeitgeschehen nicht entgehen konnten; so widmete Beethoven einst seine III. Symphonie Napoleon Bonaparte und komponierte wenige Jahre später „Die Schlacht von Vittoria", Richard Wagner komponierte einst einen „Philadelphia-Marsch" neben einem „Kaisermarsch" und Richard Strauß — um auch die lebende Generation nicht zu vergessen — komponierte neben seinem „Königsmarsch" auch den „Krämerspiegel" (1918) nach 12 Gedichten des Kommunisten Alfred Kerr, die in dem Verlag von Paul Cassierer, Berlin 1921 erschienen sind. Bekanntlich vereinte das Cassierersche Haus damals die intellektuellen kommunistischen Kreise um sich. Mit Ausnahme der Heroischen Symphonie Beethovens gehören diese Opfer an den Zeitgeist alle der Vergangenheit und der Vergessenheit an. Darum wollen wir Paul Hindemith zubilligen, durch sein neues Werk zu uns sprechen zu dürfen, ohne immer seine Vergangenheit heraufzuzerren. Sein Weg führte ihn in schlimmster Zeit von Frankfurt nach Berlin, was Vieles verstehen läßt. Gustav Bosse.

Vorbericht zum letzten (4.) Band (in 3 Teilen) der autorisierten Biographie Anton Bruckners von August Göllerich — Max Auer.*)

Von Max Morold, Wien.

Mit dem mir in den Korrekturabzügen vorliegenden dreiteiligen Bande ist das Werk von Göllerich—Auer zum Abschlusse gelangt. Schon der Umfang dieses Bandes läßt den Fleiß und die Gewissenhaftigkeit erkennen, die die Arbeit gesegnet haben. Was August Göllerich, der Vielgeplagte, zu rastloser, aufreibender Tätigkeit Verurteilte, mit einer Liebe ohne gleichen begonnen hatte, ohne es vollenden zu können, das hat Max Auer, der Berufenste unter allen, die beim Tode Göllerichs zur engeren Bruckner-Gemeinde zählten, mit einer Liebe ohne gleichen fortgesetzt und vollendet. Es gibt nur ein Werk in unserem Schrifttum, das sich mit dem vorliegenden vergleichen läßt: das von Abert erneuerte Mozart-Werk von Otto Jahn. Wie Göllerich und Auer, so hat auch Jahn gewissermaßen jeden Schritt seines Helden auf dessen Erdenwallen begleitet, aber auch jede Behauptung und Feststellung mit Urkunden belegt und mit der Darstellung des Lebensganges die tiefgründigste Durchleuchtung der Werke zu einer untrennbaren Einheit verknüpft. Wenn man sagen wollte, die Jünger Bruckners hätten es leichter gehabt, da ihnen ihr Held zeitlich näher stand und der Stoff bequemer zugänglich war, so kann dies nur mit starker Einschränkung gelten. Denn in der kaum übersehbaren Fülle der Nachrichten und Aufsätze, Briefe und Amtsschriften, die auf Bruckner Bezug nahmen, als er noch lebte, ging manches zu leicht verloren und die Suche nach diesem, zum Teil sehr wertvollen Dingen, die auch ganz persönliche Anstrengungen erforderte, gestaltete sich nicht selten schwieriger und mühevoller als das eifrige Studium in einem wohlgeordneten Archive. Wer den vorliegenden Band liest, der die Wiener Zeit Bruckners, seinen äußeren Aufstieg, die Kämpfe, die er entfachte, seinen Ruhm, seine Krankheit, seinen Tod und seinen Nachruhm umfaßt, der steht bewundernd vor einer Leistung, die keine wichtige Zei-

*) Dieser in 3 Teilbänden erscheinende Schlußband der großen Brucknerbiographie geht nun seiner Vollendung entgegen, dürfte jedoch — eben wegen seines großen Umfanges — im Fertigdruck nicht mehr vor dem Fest erscheinen, umsomehr aber im neuen Jahr von den zahlreichen Brucknerfreunden freudig begrüßt werden.

tungsstimme, keine Erinnerung eines Freundes oder Bekannten Bruckners außer acht ließ, die aber in ihrer Mitteilung auch auf die sorgsamste Auswahl bedacht war, um nur ein rundes, eindrucksvolles Bild von der Seele des großen Menschen, dem Geiste des großen Tondichters und den oft dunklen Gewalten seines Lebens zu formen; ein Bild, das trotz des Reichtums an Farben und Einzelheiten doch niemals verwirrend oder ermüdend wirkt. Nur wer selbst mit ähnlichen Arbeiten vertraut ist, weiß zur Genüge, wie sehr zur Schöpfung eines solchen Gesamtbildes die gerechte und wirksame Verteilung von Licht und Schatten, die Weglassung des Unwesentlichen, aber auch die Wiederholung bestimmter Züge und die liebevolle Ausmalung fesselnder Kleinigkeiten nötig war und daß dies nur einem Manne gelingen konnte, der fast sein ganzes Leben lang und mit seiner ganzen Seele, mit Aufopferung aller seiner Kräfte den Spuren Bruckners nachging. Auer hat sich auch den Stoff erst erarbeiten müssen, und er schuf ein Kunstwerk, er schrieb sozusagen die Symphonie „Anton Bruckner"; und wie die letzten Sätze der Bruckner'schen Symphonie in der Regel die längsten und bedeutendsten sind, so ist dieser Schlußband nach Inhalt und Umfang und in seinem weitverzweigten, aber sicheren und klaren Aufbau die Krönung des Ganzen. Auch Wagners Leben ist in so gründlicher und hellsichtiger Art durchforscht worden. Doch man muß die Bücher von Glasenapp, Chamberlain, Max Koch und Alfred Lorenz zusammennehmen, um diese Vollständigkeit und Abrundung des Lebens und Schaffens (das ja stets der vornehmste Teil des Lebens bleibt) vor sich zu haben. Von Göllerich sind im Schlußbande die in ihrer Art unübertrefflichen Einführungen zu den Werken enthalten. Sie fügen sich zwanglos in die Darstellung Auers, und wie beide Männer, in manchem verschieden, im wesentlichen eins, ihren Meister sehen und zeigen, das gibt erst jene Ganzheit und Größe, die dem Meister und dem Buche eigen sind. Die vier Bücher dienen nunmehr auch als unentbehrliches Nachschlagewerk für jeden, der sein Wissen um Bruckner, das ihm durch viele kleinere Darstellungen und höchst beachtenswerte Sonderarbeiten, besonders aber durch das von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft herausgegebene Bruckner-Buch Max Auers vermittelt wird, bis ins Kleinste ergänzen möchte. Wer die Familienverhältnisse und die Umwelt Bruckners von der Wiege bis zum Grabe genau kennen lernen will, wer nach der Entstehung und Verbreitung aller Bruckner'schen Werke nach ihrer Form und ihrem Stil und nach ihren Zusammenhängen mit dem Seelenleben des Künstlers fragt, wer zu erfahren wünscht, wie sich Herbeck und Hellmesberger, Hanslick und Kalbeck, die beiden Schalk und Löwe, wie sich Richter, Mahler, Mottl, Muck, Weingartner, der Kaiser von Österreich und das Kaiserhaus, die österreichischen Beamten und Professoren, Verleger und Vereine und die oberösterreichischen Landsleute Bruckners gegen ihn verhalten haben, wer einen Überblick über das einschlägige Schrifttum zu gewinnen sucht, der findet stets die verläßlichste Auskunft und kommt aus dem Staunen nicht heraus. Die beigegebenen Bilder und Wiedergaben von Handschriften, die Notenbeispiele und musikalischen Beilagen, die musterhaft angelegten Verzeichnisse und die schöne Ausstattung loben auch die Opferwilligkeit und den hohen Sinn des Verlegers.

Zum deutschen Opernspielplan

ging der „Deutschen Musikzeitung"-Köln (Dr. G. Tischer) folgende Einsendung zu, die wir ihrer grundsätzlichen Bedeutung wegen unseren Lesern ebenfalls mitteilen möchten. Die D. M. führt aus:

Diese Ausführungen waren bereits im Druck, als uns von einem angesehenen deutschen Opernkomponisten, der ungenannt bleiben möchte, um nicht den Anschein zu erwecken, als ob er für sich persönlich spreche, folgende Zeilen zugingen:

Vor kurzem hatte ich Gelegenheit, die Spielplanentwürfe und Programme für die Spielzeit 1934/35 von 46 reichsdeutschen Opernbühnen durchzusehen. Es interessierte mich in erster Linie, ob und in welchem Umfange die jungen, deutschen Komponisten die Aussicht haben, aufgeführt zu werden. Das Ergebnis ist nicht nur betrübend, sondern geradezu erschreckend. Von

46 reichsdeutschen Opernbühnen führen 18 überhaupt kein einziges Werk eines lebenden Komponisten auf; Strauß und Pfitzner, der übrigens auch nur von 7 Bühnen angekündigt wird, sind hierbei ausgenommen, da sie als überragende, abgeschlossene Künstlerpersönlichkeiten zu den Klassikern gerechnet werden müssen. Diese 18 Bühnen sind nun nicht etwa kleine Theater mit beschränkten Mitteln, sondern in der überwiegenden Anzahl staatliche, große und mittlere Theater mit Etats, die in die Million, jedenfalls in die Hunderttausende gehen. Sollte man nicht gerade von diesen erwarten, daß sie wenigstens einen kleinen Teil der ihnen von der Allgemeinheit zur Verfügung gestellten Mittel dazu benutzten, um auch die lebenden deutschen Komponisten durch Ur- oder Erstaufführungen zu unterstützen und zu fördern? In mehreren Werbeprospekten liest man, daß die Theaterleitung sich an das bewährte Alte halten wird, oder daß „Experimente in der heutigen Zeit nicht gewagt werden können". Damit will man natürlich dem Unbequemen — und das ist immer das Neue — aus dem Wege gehen. Sehr beliebt ist auch die Ausrede, daß man zunächst das alte Opernrepertoire, das unter der früheren Leitung verschlampt sei, „ganz neu" auffrischen müsse. Jeder neue Intendant, Oberregisseur oder Kapellmeister glaubt, die unter seinen Vorgängern aufgeführten Opern in neuer Aufmachung bieten zu müssen, meist weil er sie überhaupt noch nicht inszeniert oder dirigiert hat.

Sicher ist der vielfach zurückgehende Theaterbesuch und vor allem die schwindende Begeisterung für das Theater nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß auf diese Weise dem Publikum jahraus, jahrein dieselben klassischen Opern wieder vorgesetzt werden. Während im Schauspiel die lebende Kunst ausgiebig berücksichtigt wird, und auch in der Operette meist sogar mehrere Novitäten versprochen werden, setzt man dem Publikum in der Oper einen Spielplan vor, wie er vor Jahrzehnten üblich war. Dazu kommt, daß — nicht einmal wenige — Theaterleiter glauben, sich mit Ausgrabungen vergessener alter, schon zu Lebzeiten der Komponisten durchgefallener Opern ein besonderes künstlerisches Verdienst zu erwerben; hierher gehören auch die neuerdings so beliebten „Bearbeitungen" alter Opern durch Kapellmeister und Regisseure, die schnell wieder in der Versenkung verschwinden, aber den lebenden Komponisten natürlich den Boden entziehen.

Die gewaltigen Ziffern des Auslandrepertoires der deutschen Bühnen mit den dahinter stehenden Tantiemebeträgen, die aus Deutschland abfließen, seien mit im Vorübergehen gestreift. Beschränken wir uns im Augenblick auf neue zeitgenössische Literatur.

Unter den von 46 reichsdeutschen Opernbühnen angekündigten Ur- oder Erstaufführungen neuer Opern befinden sich 20 deutsche lebende Komponisten mit 47 Annahmen, und zwar Bodard (2×), Ehrenberg (1×), von Franckenstein (1×), Gerster (7×), Graener (7×), Grimm (3×), Heger (1×), Hindemith (4×), Höffer (1×), Kempff (5×), Kormann (1×), Kusterer (1×), Mraczek (1×), Reznicek (2×), Richter (1×), Riedel (1×), Sehlbach (1×), Vollerthun (4×), Wartisch (1×), Weismann (2×).

Demgegenüber stehen 15 nicht reichsdeutsche lebende Komponisten mit 28 Annahmen, und zwar:

Atterberg (2×), Bittner (1×), De Falla (3×), Franchetti (1×), Gianini (1×), Hubay (2×), Malipieri (1×), Respighi (1×), Richter (1×), Schjelderup (1×), Strawinsky (2×), Tscherepnin (3×), Wagner-Regeny (2×), Wolf-Ferrari (6×), Zandonai (1×).

Außerdem werden aber auch deutsche Uraufführungen von Opern von Poncielli († 1886), Moniuszko († 1872), Dvořak († 1904), Rimsky-Korssakow († 1908) versprochen. Diese Ziffern sprechen für sich. Bei einer vollständigen Bestandsaufnahme dürfte sich das Verhältnis kaum ändern.

So darf es nicht weiter gehen! Die Organisation der Reichskulturkammer mit ihren Machtmitteln könnte leicht Abhilfe schaffen, ohne die Initiative der Bühnenleiter ungebührlich einzuengen. Es müßte freilich, damit die Sache nicht auf dem Papier stehen bleibt, die Regelung unabdingbar und verbindlich sein.

Wir jungen Komponisten verlangen jedenfalls, daß wir — unabhängig von dem persönlichen Geschmack der Bühnenleiter und Dirigenten — mit unseren neuen Werken zur Diskussion gestellt werden. Im Interesse des Fortschritts unserer deutschen Musikkultur glauben wir, dies auch mit vollem Recht beanspruchen zu können.

So ist unsere Mindestforderung folgende:

1. Jede deutsche Opernbühne soll verpflichtet sein, den Spielplan so festzulegen, daß unter den in einer Spielzeit aufgeführten Opern wenigstens 10% auf Ur- oder Erstaufführungen von neuen Opern lebender deutscher Komponisten entfällt — Richard Strauß, der ohnehin mit mehreren Werken im Spielplan vertreten ist und sein muß, ausgenommen. Wenn also z. B. eine Opernbühne in neunmonatiger Spielzeit 20 Opern herausbringt, müßten sich darunter wenigstens 2 neue Werke lebender deutscher Komponisten befinden.

2. Zur Prüfung einverlangte Werke sollten unbedingt auch wirklich mit Gewissenhaftigkeit geprüft werden, nicht nur vom Dramaturgen, der meist frisch von der Universität herkommt oder kein Musiker ist, sondern auch vom Kapellmeister, Opernspielleiter und Intendanten selbst. Eine Ablehnung müßte ausführlich begründet werden, nicht nur weil sie die wirkliche Prüfung dokumentiert, sondern auch, weil die ablehnende Begründung für den Komponisten immer von förderndem Wert ist. X.

Deutsche und nordische Musik.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Man spricht heutzutage mehr denn je von „nordischer" Musik. In Artikeln, in Musikkritiken taucht der Begriff des Nordischen auf. Jeder fühlt sich heute dazu berufen, die Leistungen einer Sängerin, den Charakter einer neuen Komposition als „nordisch" zu bezeichnen, ohne in den meisten Fällen mit dem Ausdruck mehr zu verbinden als eine unklare Gefühlsvorstellung.

Einerseits ist die wachsende Vorliebe für nordisches Wesen in der Kunst ein erfreuliches Anzeichen für das Streben nach neuen Idealen, die für die Volkserziehung von vorbildlichem Wert sind. Andererseits muß aber verhütet werden, daß dieser Begriff zu einem Schlagwort herabgewürdigt wird, das gedankenlos und ohne tieferen Sinn zu jeder Gelegenheit gebraucht wird.

Wenn ich schon vor Jahren in einem Aufsatz ein „nordisches Zeitalter" angekündigt habe, das auf die klassische und romantische Epoche folgt, so ist diese Vorhersage aus der Beobachtung der verschiedenen Geistesrichtungen entstanden, die geradlinig fortschreitend sich in einem Zielpunkt treffen. Die Kunst als der eine Faktor entwickelt sich in völliger Abkehr von den Anschauungen der marxistischen Zeit zu einer Verinnerlichung und Vertiefung ihres Wesens. An den gleichen Aufgaben arbeitet die Rassenkunde, die von ihrem Standpunkt aus das nordische Ideal in die Kunst hineinträgt. Die Staatspolitik ihrerseits gelangt in der ethischen Auffassung ihrer sozialen Bestrebungen zu ähnlichen Ergebnissen. Während sie unmittelbar die praktischen Folgerungen aus dem Geist unserer Zeit zieht, fördert sie mittelbar die nordischen Bestrebungen des Kunstlebens und der Rassenkunde. Somit ist das „nordische Wesen" unserer Zeit eine Summe von Einzelergebnissen. Die veränderten kunstpolitischen Strömungen, die Gesamthaltung der völkischen Erziehung mit ihrer besonderen Beachtung des Seelenlebens, die immer weiter um sich greifende Popularisierung der Rassenkunde, schließlich das innere Verständnis für die staatspolitischen Vorgänge — das alles zusammen ergibt mit all' seinen Folgerungen jene Art des „Nordischen", das uns heute wieder als erstrebenswert erscheint in Verbindung mit den vielen geschichtlichen Forschungsergebnissen, die den nordischen Charakter des Germanentums nachweisen.

Daraus folgt aber, daß nur derjenige berechtigt ist, ein Urteil über nordisches Wesen abzugeben, der sich die geistigen und seelischen Voraussetzungen zu eigen gemacht hat. Das eine durch Erarbeitung jener Quellen, die ihm die Rassenkunde in den Werken von Günther, Clauß, Schultze-Naumburg u. a. erschließt; das andere durch seine eigene rassische Veranlagung,

die ihn selbst auf den Weg des Nordischen führt. Es wäre absurd, wenn sich ein Angehöriger des jüdischen Rassegemischs herausnehmen wollte, Richtlinien in Fragen nordischer Kunstbewertung zu geben. An dem eigenen innerlichen Abstand zu volksfremden Rassen ermißt man die Ernsthaftigkeit der Bemühungen, die jeder Einzelne bei der Auseinandersetzung mit nordischem Wesen an den Tag legt.

Bedenkliche Worte Alfred Rollers.

Unter dieser Überschrift veröffentlichten wir in unserem Juliheft die von ernster und ehrlicher Besorgnis um Bayreuth getragenen Ausführungen von Herrn Hofrat Millenkovich-Morold. Diese Äußerungen riefen zwei Entgegnungen von Frau Winifred Wagner und Herrn Dr. Otto Strobel hervor. Alles dies spielte sich vor den Festspielen ab. Die Fachkritik gab dann nach den Aufführungen den Besorgnissen des Herrn Hofrat Millenkovich-Morold vielfach recht. Nun erhalten wir von einer dem alten Bayreuth nahestehenden Seite die folgende Einsendung, die die Richtigkeit des s. Zt. in Abrede gestellten Interviews bestätigt:

In Ihrer Juli-Nummer, Seite 768, steht ein Artikel des Herrn Hofrat M. Millenkovich-Morold über „Bedenkliche Worte Alfred Rollers" bezugnehmend auf ein Interview eines Mitarbeiters der „Wiener Neuesten Nachrichten" vom 30. Mai dieses Jahres mit Herrn Hofrat Roller in Wien. In der Augustnummer, Seite 866, beschweren sich daraufhin Frau Winifred Wagner und Herr Dr. Strobel, beide in Bayreuth, über diese Bekanntgabe, sowohl über das Interview, als auch über den Kommentar des Herrn Millenkovich. Beide Einsendungen behaupten, jenes Interview hätte überhaupt nicht stattgefunden, sei also gänzlich aus der Luft gegriffen, Herr Roller hätte niemand ein solches gewährt! Das erschien mir nun doch nicht so ohne weiteres glaubhaft zu sein und ich habe mich daher mit der betr. Zeitung in Verbindung gesetzt. Deren Mitteilungen gebe ich hier bekannt:

> . . . Auf Ihr Schreiben vom 11. ds. M. kann ich Ihnen mitteilen, daß das umstrittene Interview mit Hofrat Roller, das am 30. Mai in den W. N. N. erschienen ist, selbstverständlich stattgefunden hat, und soweit ich informiert bin, hat Hofrat Roller alle die Äußerungen, die unser Berichterstatter angeführt hat, tatsächlich getan. Jener Mitarbeiter, der damals das Interview gemacht hat, ist augenblicklich nicht in Wien, kann also von mir augenblicklich nicht zur Verantwortung gezogen werden. Ich habe mich aber bereits brieflich an ihn gewendet und ihn um eine Erklärung ersucht, in der er die Authenzität der von ihm angeführten Aussprüche Rollers bestätigt. Ich werde Ihnen, sehr geehrter Herr, diese Erklärung unseres Mitarbeiters, den ich bisher als einen sehr gewissenhaften Menschen kenne und von dem ich kaum annehmen kann, daß er irgend etwas aus Eigenem dazu getan hat, in den nächsten Tagen schicken, bitte Sie also mit eventuellen Schritten zuzuwarten, bis auch dieser letzte Beweis von unserer Seite erbracht ist.
>
> Mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung
>
> Feuilleton-Redaktion der Wiener Neuesten Nachrichten.

Das in diesem Brief in Aussicht gestellte fernere Schreiben ist einige Tage später eingetroffen und hat folgenden Wortlaut:

> . . . Hofrat Roller machte mir am Abend des 28. Mai, vor seiner Abreise nach Bayreuth, telefonisch die in dem am 30. Mai erschienenen Interview enthaltenen Mitteilungen. Die durch die damalige Rekonvaleszenz und die bevorstehende Abreise Hofrat Rollers bedingte Eile verhinderte eine stenographische Aufnahme des Gesprächs, so daß die in dem Interview enthaltenen Erklärungen Hofrat Rollers dem Sinne nach zu verstehen sind, jedoch den Mitteilungen Hofrat Rollers wahrheitsgetreu entsprechen.

Aus dieser Zuschrift geht mit aller Deutlichkeit hervor, daß das, was Herr Millenkovich in seinem Artikel vorgebracht hat, nicht aus den Fingern gesogen ist und daß jene Äußerungen

des Korrespondenten der W. N. N. auf Tatsachen beruhen. Es ist also nichts damit, daß Herr Hofrat Roller überhaupt kein Interview gegeben habe. Ob ein solches nun telefonisch oder Aug' in Auge stattfand, spielt keine Rolle, und die Tatsache, daß der Inhalt jenes Zwiegespräches den Mitteilungen im Blatte entsprach, kann wohl nicht mehr bestritten werden.

F. G.

Zur Frage des einhalbstündlichen wöchentlichen Klavierunterrichts.

Von Clementine Sandhage, Hamm (Westf.).

Wir Deutschen sprechen von einer ganzen oder einer halben Unterrichtsstunde. Das ist nach meiner Ansicht nicht ganz präzis. Wir sind doch keine Maurer! Die französische und die englische Sprache benennen jede Unterrichtszeit, ob sie nun 30, 40, 50 oder 60 Minuten währt, — une leçon, — a lesson. Niemand wird leugnen wollen, daß eine Lektion von 30 Minuten oft fördernder und anregender auf einen Schüler wirken kann, als sechs Lektionen von 60 Minuten Dauer. Das hängt doch ganz von Lehrer und Schüler ab. Und nicht nur für die Fortgeschrittenen kann eine halbe Stunde von Nutzen sein (und für die Anfänger genügt nach meiner Ansicht auch ein zweimaliger wöchentlicher Unterricht noch nicht). Heute, wo Schule, Hitlerjugend und B. d. M. die Jungens und Mädels fast ganz mit Beschlag belegen, finden viele von ihnen kaum die Zeit, um für einen halbstündigen Unterricht das nötige Material zusammenzubringen, geschweige denn für eine volle Stunde. Soll man ihnen nun nicht lieber entgegenkommen durch eine Lektion von 30 Minuten wöchentlich, um sie wenigstens bei der Stange zu halten, damit sie vielleicht nach Ablauf einiger Jahre sich wieder intensiver mit der Musik beschäftigen können! Jeder Pädagoge weiß, daß in den meisten Fällen der ganze Klavierunterricht für die Katz war, wenn der Schüler den Unterricht aufgibt, ehe er eine gewisse technische und musikalische Reife erlangt hat. Auch der Konzertsaal verliert dann später einen verständnisvollen Zuhörer. Von der pekuniären Seite der Frage braucht man gar nicht erst zu reden. Musiklehrer, die trachten werden, ihre Kollegen zu unterbieten, wird es immer geben, und Hintertüren durch die sie schlüpfen können, finden sich auch genügend. Mit solchen Schädlingen muß doch jeder freie Beruf rechnen. Übrigens gibt es ein prächtiges Mittel, um zu erreichen, daß auch das Publikum lerne, Spreu vom Weizen zu unterscheiden. Man lege doch jedem, der Reichsmusikkammer angeschlossenen Privatmusiklehrer, die Verpflichtung auf, wenigstens *einmal* jährlich, seine *sämtlichen* Schüler der Öffentlichkeit vorzuführen. Die Städte könnten ja dazu das Lokal kostenlos stellen. Ich glaube, man würde sehr bald die fähigen Pädagogen von unfähigen unterscheiden lernen- — auch in einer ferneren Zeit, in der vielleicht nur noch „staatlich Geprüfte" am Werk sein werden. Denn kein Examen der Welt kann beweisen, ob der Prüfling nun auch wirklich ein guter Pädagoge ist. — Das können nun einmal nur — und einzig und allein — seine Schüler beweisen. *Also die Schüler prüfen* und nicht die Lehrer!

Kulturpolitische Reaktion um Paul Hindemith.

Alfred Brasch, Essen, schreibt in der „Rheinisch-Westfälischen Zeitung":

Hunderteinprozentige Kulturkämpfer, für deren Mut es bezeichnend ist, daß sie ihren Namen nicht nennen, haben neuerdings den Kampf gegen Paul Hindemith wieder aufgenommen. Was von des Komponisten heutigem Schaffen zu halten ist, haben wir in unserer Sonderveröffentlichung über die Sinfonie „Mathis der Maler" eingehend dargetan; wir glauben, daß dieses Werk entscheidend ist und berufen, einen neuen, für das Musikerleben des Volkes fruchtbaren Abschnitt einzuleiten. Wir haben auch Hindemiths Entwicklung bis zu diesem Werk im Umriß verständlich gemacht; auf einen Einwand, den man immer wieder hören kann, sei noch kurz eingegangen. Man möchte diese Sinfonie, nachdem man sie überall einhellig anerkannt hat, jetzt nachträglich gerne als Konjunkturprodukt hinstellen. Man denke nur: Paul Hindemith und einer der deutschesten Köpfe der Kunstgeschichte, Mathias Grünewald! Wenn aber

der ungenannte Verfasser des Artikels „P. H., kulturpolitisch nicht tragbar“ im Novemberheft der „Musik“ Hindemiths Werk kennen würde, so müßte er wissen, daß in dem durch keinerlei Programm festgelegten oder als deutsch äußerlich gekennzeichneten „Streichtrio 1933“ wichtige Elemente dieser unverkennbar deutschen Mathis-Musik schon enthalten sind. Der dritte Satz ist geradezu eine Vorstudie zur Sinfonie, das Verhältnis beider vergleichbar dem der Wesendoncklieder Wagners zum „Tristan“. Als Kuriosum sei noch erwähnt, daß drei Seiten vor dem genannten Artikel desselben Heftes der „Musik“ der Satz steht: „Der einmütige Erfolg etwa, den das wichtigste der in diesem Jahr herausgekommenen neuen Musikwerke, Hindemiths Mathis-Sinfonie, allerorts bisher erzielt hat, wird hoffentlich im kommenden Konzertwinter zu stärkerer Initiative ermutigen; denn vor aller großen Vergangenheit geht es gerade im neuen Deutschland um die Gegenwart und ihre lebendig wirkenden Kräfte.“ Dem haben wir nichts hinzuzufügen.

Weihnachtsoperette?

Man traut seinen Augen nicht, wenn man liest, daß es dergleichen gibt. Noch gibt! Wie manchesmal haben wir uns während des vergangenen Systems darüber beschwert, daß „ausgerechnet“ die hohen germanisch-christlichen Feste im Theater dazu herhalten mußten, irgendwelches belanglose oder gar niederziehende Zeug herauszubringen. Natürlich ohne Erfolg. Und jetzt ist die Sache noch immer so. Ja, ich möchte fast sagen: sie ist jetzt betrübender. Denn es hat stets geheißen, daß in dieser Beziehung Abhilfe geschaffen, daß aus einem neuen Geiste heraus auch eine neue Ordnung der Dinge eintreten würde usw. usw. Tatsächlich hat der neue Geist manches Große bereits vollbracht. Aber auf kulturellem Gebiete findet er anscheinend Widerstände, mit denen er nicht gerechnet hatte. Nicht selten wird die mangelnde Auswirkung des neuen Geistes auch an der Unzulänglichkeit im allereigensten Lager liegen. Denn was mir die Anregung zu diesen Anmerkungen gibt, ist nicht die Mitteilung irgendeines (vielleicht „gleichgeschalteten“) Unternehmens, sondern sind die „Nachrichten des deutschen Bühnenvertriebes“ im Zentralverlag der NSDAP. vom 26. 10. 1934. Dort heißt es von der neuen Operette „Venezia“ von Vetterling wörtlich, daß sie an einer großen Bühne des deutschen Ostens „als Weihnachtsoperette am 25. 12. 34 herauskommen soll“.

Ich finde, daß in einem Zeitalter, das uns den alten herrlichen Sinn unserer Großfeste wieder lehren, das Ehrfurcht und Würde wieder in die Menschen hineinpflanzen will, eine „Weihnachtsoperette“ so fehl am Platze wie nur möglich ist. Ganz abgesehen von der Geschmacklosigkeit, Weihnachten und Operette als etwas wie selbstverständliches Zusammengehöriges in ein Wort zusammenzuziehen... R. Zimmermann.

Kulturkritische Umschau.

Die Ausgestaltung des Chorwesens an der Münchener Akademie. Prof. Richard Trunk, der aus dem Männerchorgesang hervorgegangene neue Präsident der Münchener „Akademie der Tonkunst“, wird dem Chorwesen seine ganz besondere Aufmerksamkeit widmen. Er hat einen großzügigen Plan in Angriff genommen, der auch für andere musikalische Bildungsanstalten vorbildlich erscheint. Zunächst wird der große Chor der Akademie neu aufgestellt und zu mehreren großen Konzerten herangezogen. Gegen eine geringe Gebühr kann jeder beliebige Freund des Gesanges in den Chor eintreten. Eine Chorschule ermöglicht ihm die Erlernung der für den Chorgesang nötigen Elementarkenntnisse. Daneben wird die Opern-Chorschule neu organisiert, die nach dreijährigem Lehrgang den Zugang zum Opernchor ermöglicht. Drittens wird Prof. Trunk eine von ihm selbst geleitete Chormeisterschule ins Leben rufen, die nicht nur Chordirigenten in ihrem Spezialgebiet methodisch heranbildet, sondern ihm auch musikalische Allgemeinbildung wie Theorie, Gehörbildung, Musikgeschichte, Pädagogik vermittelt. Für Künstler aller Art, Klavierspieler, Geiger, Sänger ergeben sich hier Umschulungsmöglichkeiten zu Chordirigenten. Die Chormeisterkurse umfassen einen

Lehrgang von zwei Jahren. Prof. Trunk erhofft mit der Betonung des chorischen Elementes wieder eine engere und innigere Berührung der Kunst mit dem Volke zu erreichen, damit die Kunst wieder zu einem Allgemeingut aller deutschen Menschen wird.

China und Haydns „Schöpfung". So gänzlich verschieden das chinesische Tonsystem von dem deutschen ist, so vermag sich aber selbst der Chinese nicht des gewaltigen Eindrucks zu entziehen, den die deutsche Tonkunst auf hn ausübt. Ein Chinese, der in Tsingtau die „Schöpfung" hörte, sprach sich in einer dortigen Zeitung folgendermaßen aus: „Ich erwachte wie aus einem Schlafe, alle unedlen Gedanken schwiegen in mir, und der Frieden zog in mein Herz. So erklang die heilige Musik bei den Opferfeiern. Alles hat seine Töne und Lieder auf Erden, die Vögel singen, die Tiere schreien und mit dumpfem Rauschen fließt der Gelbe Fluß dem Meere zu, dem Urton aller Musik. Wie ein Träumender ging ich nach Haus. Das sind Töne eines mächtig aufwärts steigenden Volkes. Nie ist mein Herz so bewegt worden ..." Gerade die „Schöpfung" muß in einem Lande eine ganz eigene Wirkung auslösen, dessen Musikphilosophie völlig auf die Natur eingestellt ist. Jeder Ton, jeder Klang hat eine besondere Bedeutung in der Natur. Der Grundton, der „Große" oder „Gelbe" Ton hat die Bezeichnung der „Erdentsprungene" und beweist die innige Verbindung der Klangwelt mit den ewigen Lauten der Natur.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

Lortzing: „Die kleine Stadt", Oper nach „Hans Sachs" (Rostock).

Wilhelm Kempff: „Familie Gozzi" (Uraufführung der Neufassung in Remscheid, 1. Nov.).

Hans Ludwig Kormann: „Der Meister von Palmyra", Oper (Altenburg, 18. Nov.).

Vittorio Giannini: „Lucedia" Oper (München).

Konzertwerke:

Walter Niemann: „Venezianische Gärten", ein Dramolet in 2 Bildern nach Worten aus Schillers „Geisterseher"' für Klavier, op. 132, in Hamburg (Klavierabend Hans Hermanns).

Richard Trunk: „5 Lieder der Arbeit" op. 66 (Kölner Männergesangverein, 1. Dez.)

Willi Czwoydzinski: „An die Freude", Kantate f. Tenorsolo, gem. Chor und gr. Orch. (Lesegesellschaft, Köln).

Wilhelm Meister: „Volk ans Gewehr", Variationen und Doppelfuge über „Siehst du im Osten das Morgenrot" f. gr. Orch. (Reichssender München, 9. Nov.).

Hermann Ambrosius: „Cembalokonzert". (Reichssender Leipzig, Solist Fritz Weitzmann, 7. Nov.).

Joseph Stadler: Das Lied vom deutschen Vaterland (Männerchorwerk a cappella). und

Ludwig Baumann: Deutsche Strom-Hymne (Männerchorwerk a cappella, am 29. Nov. in Säckingen, unter MD Kurt Layher).

Franciscus Nagler: Erntefest-Kantate (Säckingen, unter MD Kurt Layher).

Eugen Zador: Rondo für Orchester (Wiesbaden).

Hanns Berenkoven: Kantate „Heinrich Frauenlob" (Duisburg).

Ernst Gernot Klußmann: Hymne (nach Hölderlin — Duisburg).

Sigfrid Walther Müller: Klaviersonate op. 41 (Leipzig).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Paul Höffer: „Der falsche Waldemar" nach dem gleichnamigen Volksroman von Willibald Alexis (Württ. Staatstheater unter GMD Prof. Leonhardt, 1. Dez.).

Dsershinski: „Der stille Don" (Leningrad).

Ernst Richter: Taras Bulba (Stettin, 26. Jan.).

Konzertwerke:

Kurt Beythien: Streichsextett,

Rudolf Dost: Septett für Harfe und Bläser, und

Curt Roth: Cellosonate (Dresdner Tonkünstlerverein).

Hansheinrich Dransmann: „Einer baut einen Dom", Oratorium (Düsseldorf, unter Balzer).

Hans Wedig: Musik für Streichorchester (Wiesbaden unter GMD Elmendorff, 4. Dez.).

Julius Klaas: Sinfonie A-dur f. gr. Orch., op. 47 (Grenzlandorchester Waldenburg i. Schl. unter MD Max Kaden, 11. Dez.).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

NEUE DEUTSCHE VOLKSMUSIK IN DONAUESCHINGEN

am 13. und 14. Oktober 1934.

Von Karl August Maierheuser, Kehl.

Die kleine freundliche Stadt Donaueschingen im badischen Schwarzwald schaut auf eine musikalische Kultur und Überlieferung, dank eines kunstliebenden Fürstenhauses, zurück. die über Jahrhunderte hinwegreicht. Hier wirkte schon Mozart, später Konradin Kreutzer, Kalliwoda und manch anderer Musikergeist von Rang und Stand. Die reichen Musikschätze der Fürstenbergschen Schloßbibliothek sind noch lange nicht alle gehoben und der Allgemeinheit zugänglich gemacht. In den Jahren der Donaueschinger Musikfeste vor der Machtergreifung durch den Führer wäre es klüger und kulturell bedeutsamer gewesen, dieses ungehobene deutsche Musikgut aus seinem Dörnrösleinschlaf zu erwecken. als die oft unerquicklichen Verzerrungen der Musik und ein bolschewistisches Musikgebaren in den Brennspiegel der Wertung zu stellen.

Nun wagte Donaueschingen, nachdem seine einst so glänzenden Musikfeste mit dem Jahre 1928 ein unrühmliches Ende genommen hatten, in diesem Jahre erneut den Versuch der Abhaltung von Musikfesten: erneut in jeder Hinsicht: Anstelle von Artist.k und Isolierung ward da der Weg gesucht und gefunden hin zum Volk. Ein Anfang, bei dem nicht alles klappte und aus dem so mancherlei für die Zukunft zu lernen ist, aber immerhin ein sehr verheißungsvoller Anfang, für welchen denjenigen, die ihn wagten, höchste Anerkennung gebührt. Und das ist vor allem die musikalische Gesamtleitung durch den Komponisten Hugo Herrmann und die organisatorische Leitung durch Erich Höll und Hermann Kanitz. In einen würdigen Rahmen wurde deutsche Musik eingebaut, die aus vergangenen Jahrhunderten einen Weg zeigt zu einer neuen, volkstümlichen Klassizität aus den Formen der deutschen Tanzmusik und des Volksliedes mit Einbeziehung des Marschliedes, wie es die SA und die HJ heute pflegt, Musik, die die Forderung nach der einfachen und klaren Form erfüllt, die die Allgemeinheit begreift und versteht, und die mehr ist als eine problematische Angelegenheit von Spezialisten.

Neue Musik für die Jugend.

Die erste Nachmittagsveranstaltung unter Leitung von Karl Hinterschiedt, dem Musiklehrer am Fürstenberg-Gymnasium, brachte eine frische und anmutige Kinderoper: „Johann, der muntere Seifensieder", dessen Lebenselement das Singen-müssen ist. Um sein volksliedartiges Seifensiederlied rankt sich die einfache und abwechslungsvolle, kindhafte Darstellung. Der Schulchor und das Schulorchester setzten sich mit sichtbarer Freude für dieses Werkchen von Paul Höffer ein, das in eine Schulveranstaltung gut hineinpaßt. Neue Ansätze einer gesund volksverbundenen Musik zeigte auch die „Straßenkantate" für zwei gemischte Stimmen mit Instrumenten und Sprecher von Karl Thieme, bei der allerdings der musikalische Ausdruck der Texte aus Reden nationalsozialistischer Führer nicht durchweg überzeugt und packt. Der gesuchte Zeitstil von zwei Marschliedern „Die Fahne" und „Das Trum, Trum, Trum" von Alfons Schmid ließ kalt. — Sehr bedauerlich war es, daß die Aufführung der HJ-Lagermusik des jungen Reutlinger Komponisten Franz König, die auf die Schulmusikstunde folgen sollte, aus angeblich technischen Gründen ausfallen mußte und dadurch dem anwesenden Komponisten die erhoffte Wertung durch die Öffentlichkeit versagt blieb.

Neue Hausmusik

vermittelte die Abendveranstaltung des ersten Festtages. Am wertvollsten waren da die alten Kinderreime für zwei Solostimmen und zwei Geigen von Armin Knab. Wie beglückend Armin Knab den guten Volkston trifft, erwies sich in diesen Kinderreimen und in dem darauf folgenden Streichquartett mit Variationen über ein eigenes Kinderlied Knabs. Ebenbürtig ist der Zyklus „Frauen singen Kindern" aus „Des Knaben Wunderhorn" für 3 Frauenstimmen von Hugo Herrmann. Hier tut sich wirklich ein Wunderborn auf, und Weisen erklingen, die aus den Schächten der Volksseele aufsteigen und sich in ihrer religiösen Innigkeit in der Volksseele festwurzeln. Bei Gustav Kneips Opus „Drei Stücke für Violine, Klarinette und Gitarre herrscht d.e Klarinette zu sehr vor, als daß von einem einheitlich schönen Musizieren mit Überzeugung gesprochen werden könnte. — „Neue deutsche Volkslieder" (von Vollenbrück, Wehnke, Glötzner, Wanrich, Engels, Stolzing) sprachen durchweg gut an, nicht zuletzt dank der ganz meisterlichen Darbietung. In der Spielmusik zum Märchen „Rapunzel" trifft Gerhard Meyer den richtigen Märchenton. Wenn die Lönslieder aus Werk 71 von Paul Graener deutlicher gesungen worden wären, hätten sie zweifellos etwas mehr und besser gewirkt. Vielfach malt der Klavierklang etwas zu dick und nicht im ganz richtigen Verhältnis zur stark sentimental gefärbt einfachen Singstimme. Aus der kleinen Tanzsuite von Alphons Schmid ist das Rondo am besten geraten. Der Liedzyklus von H. Herrmann wurde durch den des schwäbi-

schen Singkreises unter Leitung von Hans Grischkat-Reutlingen so ausgefeilt zu Gehör gebracht, daß der stürmische Beifall nicht enden wollte.

Neue Gemeinschaftsmusik.

Die Höhepunkte des Festes waren zum Teil in dem Hausmusik-Abend, ganz besonders aber in der Sonntag-Vormittagsfeier gegeben, die neue Gemeinschaftsmusik mit durchweg starker Wirkung bescherte. Da war die Sing- und Spielmusik für gemischten Chor mit Streichorchester und Flöten von Wilhelm Maler. Die Variationen daraus über das Lied: „Nach grüner Farb mein Herz verlangt" sind von sakraler Wirkung, die Musik zu dem Volkslied „Es freit ein wilder Wassermann" ist zwar etwas lang gesponnen, ermüdet aber nicht, dank ihrer vorzüglichen Gestaltung. Mit verhältnismäßig einfachen Mitteln, geschickter Fugenverwendung und durchdachter Steigerung beweist der Komponist, daß man weder zu technisch noch sonstig übersteigerten Mitteln unbedingt greifen muß, um die Seele im Tiefsten zu erfassen. Wie ein reines Wunder erklang die Sing- und Spielmusik desselben Komponisten zu dem Lied „Der Tag vertreibt die finstre Nacht" unter Hans Grischkat, dem ganz hervorragenden Leiter des Schwäbischen Singkreises, der Hugo Herrmanns Tagwerkgesänge für 5stimmigen Chor und Baritonsolo (insonderheit „Keiner lebt für immer" und „Der Tag ist noch nicht um") und die weltlichen Kantate „An die Natur" (Werk 9) für gemischten Chor, Solosopran, Streichorchester und Klavier von Hugo Distler, ein ebenfalls eigenpersönliches Werk, gleich meisterlich bot. Zwischen die Chöre hineingestellt war eine erstaunlich aufgebaute und gekonnte „Musik für Streichorchester 1934" des jungen Freiburger Komponisten Eberhard Ludwig Wittmer, die zweifellos ihren Weg machen wird. — Eine „Offene Singstunde" hielt Hans Grischkat sonntags, die sich guten Besuchs und freudigen Mitgehens erfreute, und bei der Kanons und Lieder mit den Entstehungsjahren ab 1930 von Ernst Lothar von Knorr, Ludwig Weber, Herbert Fromm, Heinrich Spitta und Jörgen Bentzon geübt und gesungen wurden.

Anschließend an die offene Volkssingstunde fand ein Vortrag über „Neue deutsche Volksmusik" von Rudolf Sonner-Freiburg statt, in dem das Wollen der jungen Musikergeneration gedanklich erfaßt und auseinandergesetzt wurde. Als Abschluß folgte

Neue Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik.

Auch hier wies Hugo Herrmann neue Wege auf der Grundlage vorbachischen Ausdrucksempfindens mit seinen „Spielmusiken für Handharmonika allein". Eine „Harlekinade" und „Wie ein Präludium" waren hieraus besonders geistvoll. Unter der Leitung des Komponisten sang der gemischte Chor der Liedertafel Donaueschingen zwei klangprächtige Volkslieder von Karl Hinterschiedt, neue Marschmusik im alten Stil von Heinz Trezger, Blasmusik für Orchester von Kayser, Husadel und Kanitz, neue Mundharmonikamusik von Haag, Kanitz und Schittenhelm, Mandolinen- und Gitarremusik von Köhler wechselten als neue Gebrauchsmusik in unterhaltungsgemäßer Weise, nicht immer mit neuen Ausdrucksmitteln, aber gut volkstümlich.

Im Ganzen gesehen sind die Absichten dieses Festes durchaus gelungen. Vielleicht stellt man im Wiederholungsfalle noch mehr ganz junge und zukunftverheißende Talente heraus als diesmal, vielleicht kann man sie an Stelle von Namen setzen, deren ernstliche Berufung für die wirkliche musikalische Kunst als fraglich erscheinen muß. Das Erhebendste am ganzen Fest war mit die Uneigennützigkeit, mit der sich eine Anzahl von Künstlern in wahrem Gemeinschaftsgeist für die Sache zur Verfügung gestellt haben. Die hoffnungsfreudige Erkenntnis nahm man mit nach Hause, daß der Geist der Zersetzung überwunden ist, daß eine neue volksgemäße Kunst im Werden ist.

LUDWIGSBURGER SCHLOSS-KONZERTE.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Dank behördlichem Entgegenkommen hat vorigen Sommer Wilhelm Krämer den Ordenssaal des Ludwigsburger Schlosses für eine edle Musikpflege einrichten lassen, die von einem Ausschuß betreut wird, in dem auch das Kultusministerium vertreten ist. Aus einem Rittersaal hatte der württembergische König Friedrich jenen Raum umgebaut, der ein festliches Gepräge von stimmungsvoller Ruhe trägt; gern sammelt sich hier das Gemüt zur Aufnahme echter Kunst. Der große Erfolg des vorigen Jahres ermunterte zu weiteren (acht) Darbietungen, die sich auf die Monate Juni bis Oktober verteilten. Vor allem gab Mozart den Ton an. Drei Abende waren ihm gewidmet. Das herrliche Wendling-Quartett brachte nicht bloß anerkannte Meisterwerke, sondern auch unverdient selten gehörtes Gut. Im Freien vor dem Schlosse wurden „Bastien und Bastienne" und „Les petits riens" aufgeführt; Generalintendant Prof. Otto Krauß hatte die Kräfte des Staatstheaters zur Verfügung gestellt. Im Ordenssaal hinwiederum erprobte sich mit klassischer Kammermusik das erfolgreich aufstrebende Salzburger Streichquartett. Zwei geschichtliche Abende riefen die Zeiten zurück, da Ludwigsburg in ganz Deutsch-

land, ja durch ganz Europa einen musikalischen Ruf genoß. Das einemal wurden wieder lebendig solche einst hochangesehene Tonsetzer, die dem Erbauer des Schlosses in den Jahren 1698—1733 als Oberkapellmeister gedient haben. Johann Sigmund Kusser, Brescianello und Johann Christoph Petz. Das anderemal hörten wir von Holles Madrigalvereinigung in der alten, stilrein erhaltenen Schloßkirche Werke von Daniel Schubart und Niccolo Jommelli, die unsere Begriffe vom 18. Jahrhundert lebendig bereicherten. Dem neunzehnten galt ein literarisch-musikalischer Doppelabend mit Mörike und Hugo Wolf; als Wolfsängerin zeichnete sich die Altistin Gertrude Hepp aus. Endlich gedenken wir noch einer im Einvernehmen mit dem Württ. Brucknerbund veranstalteten Morgenfeier, die nach dem gesanglichen Teil die VI. Symphonie Bruckners an zwei Klavieren vorführte; den Peters-Auszug spielten eindrucksvoll Prof. Leonhardt und Walter Aign.

SCHÜTZ-HÄNDEL-FEST IN MÜNCHEN.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Die Reihe der für diesen Konzertwinter geplanten großen Münchener Musikfeste eröffnete, im Gedächtnis an den 350. und 250. Geburtstag der Meister, ein Schütz-Händel-Fest, an dem fast alle wesentlichen Musikfaktoren unserer Stadt tätigen Anteil nahmen: Staatsorchester, Philharmoniker, das Süddeutsche Kammerorchester, das Kammerorchester Schmid-Lindner, Bachverein, Lehrergesangverein, Philharmonischer Chor, die Akademie der Tonkunst und die Trapp'sche Musikschule.

Es war der Vorzug der infolge enger Zusammenarbeit der einzelnen Veranstalter sorgsam aufeinander abgestimmten Vortragsfolgen, daß sie die beiden deutschen Meister nicht nur im eigenen Werk, sondern auch im Spiegel der ihre Entwicklung beeinflussenden italienischen Musik zeigten. Als Lehrmeister von Heinrich Schütz wurde Claudio Monteverdi ein stattlicher Raum im Programm zugebilligt. Man hörte von ihm den einst vielbewunderten „Kampf zwischen Tankred und Clorinde", in der Tat ein fundamentales Zeugnis musikalischer Ausdruckskunst, das im Gesanglichen in freier rezitativischer Führung dahinströmt mit einer herrlichen Sicherheit der Deklamation, während das Orchester in kurzen Zwischenspielen der tonmalerischen Schilderung der Handlungsvorgänge dient. Neue und für die damalige Zeit unerhörte Ausdrucksmittel hat der Komponist dabei ins Gefecht geführt. Es mag für die Hörer des 1624 zum ersten Male dargestellten Stückes ein uns Späteren kaum mehr mit gleicher Intensität nachzulebender Eindruck gewesen sein, als hier die noch ungekannten Instrumentalwunder des „Pizzicato" und gar des „Tremolo" erklangen. Indes, das Stück wendet sich keineswegs nur an das musikgeschichtliche Interesse; als Schöpfung eines musikdramatischen Genies spricht es voll erstaunlicher Unmittelbarkeit und Frische, und beim Tode Clorindes ergreifen uns Töne der Verklärung, wie wir ihnen in ähnlicher Reine nur mehr auf den Gipfelpunkten des Verdischen Schaffens, etwa in dem situationsverwandten Ausklang von „Macht des Schicksals" begegnen. Bedeutender noch sprach Monteverdis „Orfeo" in der Bearbeitung von Carl Orff an, die bereits aus Anlaß ihrer vor Jahren erfolgten Münchener Erstaufführung an dieser Stelle eingehend gewürdigt worden ist. Um die Ausführung machten sich der Münchener Bachverein unter Orffs Führung, als Solisten Felicie Hüni-Mihascek, Traute Börner, Max Meili, Josef Greindl und E. K. Haase verdient. — Auch Arcangelo Corelli, der einige Zeit Händels Leitstern gewesen, fand mit dem „Concerto grosso" in D-dur Op. 6 Nr. 1 Berücksichtigung.

Freilich ist nun Heinrich Schütz über Monteverdi entschieden etwas zu kurz gekommen. Lediglich ein Abend und selbst dieser nur mit seiner zweiten Hälfte war ihm gewidmet. Wenn auch keine Möglichkeit bestand, eines seiner großen Werke, etwa eine der Passionen zur Aufführung zu bringen, auf ein Kleinod wie „Die sieben Worte Christi am Kreuz" ließ sich nur schwer verzichten. Immerhin vermochten die Großartigkeit seiner Konzeption drei deutsche Madrigale für Singstimmen und Instrumente, darunter das einzigartige „Ach wie soll ich doch in Freuden leben", sowie das deutsche Konzert „Es ging ein Sämann" überzeugend darzutun. Jedes wenn auch noch so verhärtete Vorurteil gegen „alte Musik" mußte, vom Urodem solcher musikalischen Ausdruckskraft und Empfindungstiefe angeweht, beschämt und überwunden die Waffen strecken. Denn hier suchte nicht eine geschäftige Bildungsabsicht dem Hörer etwas aufzudrängen, was lediglich ein Ohrenschmaus für musikphilologische Genießer wäre — hier erschütterte ein Klang, dem sich niemand verschließen kann, dem deutsche Musik Lebensbedürfnis bedeutet. Schützens Werk darf nicht nur wenigen „Kennern", sie muß wieder allen gehören, sonst würde der Vorwurf, daß wir ein köstliches künstlerisches Erbe nicht zu besitzen verstehen, mit vollem Recht erhoben!

Von Händel waren mit Ausnahme der Oper so gut wie alle Schaffensgebiete vertreten. Man

hörte die herrliche C-dur Sonate für Viola da Gamba und Cembalo, von Meister Christian Döbereiner und Johannes Hobohm in prächtigem Stil und voll Musikblütigkeit gespielt, als Erstaufführung für München in der Deutung durch das Döbereiner-Trio das Trio in g-moll, eine strichlose Aufführung der „Wassermusik" durch das Süddeutsche Kammerorchester Jakob Trapp, das Oboenkonzert in g-moll (Josef Seidl), Chaconne für Cembalo (Li Stadelmann), mehrere Concerti grossi, in deren Leitung sich Trapp, Döbereiner und Knappe teilten, und das Hornpipe-Konzert in F-dur. Zur Wiedergabe hatten sich außer den bereits Genannten beste Interpreten alter Musik vereint, so Anton Huber und Jost Raba als Violinisten, Joseph Disclez und Folkmar Längin am Violoncello, als Cembalisten Anna Speckner und Hermann Kloth, Alois Schellhorn (Flöte), Hans Noeth (Horn) und Hermann Sagerer (Orgel).

In der Zusammenstellung von glücklichster Hand geformt war das Händel-Festkonzert unter Siegmund von Hausegger. Das eröffnende Orgelkonzert in d-moll hatte in Matthäus Reisch einen stilbewußten, in der Kunst des Registrierens vorbildlichen Deuter gefunden. Wundervoll hatte Hausegger Geist und Form des Concerto grosso in h-moll (Nr. 23) und des rassigen F-dur Konzerts für zwei Bläserchöre und Streichorchester erfaßt. Die Gesetze Händelschen Gesangs- und Vortragsstils lehrte uns ein Meistersänger wie Paul Bender mit Arien aus „Deborah" und „Messias" wieder erkennen. Daß sie im Bewußtsein der heutigen Sängergeneration bereits verloren gegangen sind, bestätigten einige der Solisten im „Messias", mit dem musikalische Akademie und Lehrergesangverein ihre Beisteuer zum Feste erlegten. Zu derart handgreiflichen Erleichterungen, wie sie sich hier der Vertreter der Baßpartie, ein sonst hervorragendes Mitglied der Staatsoper erlaubte, darf man doch wohl schon aus Gründen künstlerischen Verantwortungsgefühls nicht greifen! Damit rollt sich eine weitere, heute sehr vordringliche Frage auf: müssen es unbedingt immer Bühnensänger sein, die man zu den Aufgaben des so ganz anders gearteten Oratoriengesanges heranzieht!? Gewiß sind, wie das Beispiel Patzaks an diesem Abend bewies, manche unter ihnen auch den Anforderungen dieser Gattung vollauf gewachsen; wo dies aber nicht der Fall ist, sollte man jedenfalls dem heute schwer ringenden reinen Konzertsänger den Vorzug geben. Außer dieser Ausstellung war die Aufführung des „Messias" unter der musikalischen Leitung von Eugen Pabst ganz hervorragend, teilweise, vor allem durch die großartige Chorleistung, geradezu hinreißend. — Dem bewußt vom Handlungsmäßigen weg- und mehr dem Empfindungsmäßigen zudrängenden „Messias" war mit dem ausgesprochen dramatischer Behandlungsweise unterliegenden „Belsazar" ein denkbar wirkungsvoller Gegensatz gegenübergestellt worden. Hier gewann der neugegründete „Philharmonische Chor" einen im allgemeinen recht zufriedenstellenden Start. Adolf Mennerich, unterstützt durch hervorragende Solisten wie Amalie Merz-Tunner, Irma Drummer, Traute Börner, Karl Erb und Anton Gruber-Bauer, hielt den Gesamtapparat in sicheren Händen; nur sollte sich der Dirigent vor der Gefahr hüten, rhythmisch Vieles zu sehr über einen Leisten zu schlagen.

Der Besuch des Festes war im allgemeinen zufriedenstellend, schien jedoch zum Schluß (Belsazar) durch die lange Dauer von mehr als zwei Wochen etwas beeinträchtigt. Jedenfalls darf man die künstlerisch auf achtungsvoller Höhe stehende Veranstaltung als gutes Vorzeichen für das im Frühjahr 1935 zu erwartende große Bach-Fest nehmen!

VII. NORDISCHES MUSIKFEST IN OSLO.

Von Professor Dr. Hans Engel, Greifswald.

Die Geschichte der nordischen Musikfeste geht zurück bis zum Jahre 1888, wo das erste bei Gelegenheit der Ausstellung in Kopenhagen stattfand. Das nächste fand 1897 in Stockholm bei gleicher Gelegenheit statt, dann dauerte es bis 1919, wo in Kopenhagen sich diesmal die Finnen anschlossen. Helsingfors (1921), Stockholm (1927) und wieder Helsingfors (1932) folgten.

Für das Musikleben der vier nordischen Länder, Dänemark, Schweden und Norwegen als der drei skandinavischen, und als viertem „nordischen" Land Finnland, bedeuten diese Musikfeste viel. Sie dienen der Annäherung der Musiker aus diesen Ländern, sie bringen eine Zusammenstellung des Besten, was in diesen Ländern geschrieben wird. Natürlich ist eine solche Zusammenstellung nicht ganz leicht, wenn wir an die Kluft denken, die zwischen der Generation der Vorkriegs- und Nachkriegszeit klafft, zwischen der Strauß- und der Hindemithgeneration nach deutschen Verhältnissen. Die nicht leichte Zusammenstellung führte zunächst einmal zu langen Programmen, unter denen das Fest doch etwas litt.

Im allgemeinen sind die Skandinavier konservative Naturen, die heftige Schwankungen des Geschmackes und Stiles nicht so ohne weiteres mitmachen. Am tiefsten war die Kluft zwischen Jung und Alt bei den Dänen. Die Nähe Deutschlands ist daran nicht schuldlos. Die Schweden sind unter den Skandinaviern wieder die konservativsten

und eleganteſten. Das zeigte ſich auch in ihrer Muſik. Vorwiegend nur elegant war ihr erfolgreichſtes Stück, Variationen und Fuge für Klavier und Orcheſter von Gunnar de Frumeric, einem brillanten Pianiſten aus Cortots Schule. Gemäßigte Moderne vertreten Roſenberg (Sinfonia da chiesa) und Göſta Nyſtroem in einer — etwas langen — Sinfonia breve. Das ſtärkſte ſchwediſche Werk war entſchieden das Streichquartett des älteren 1927 verſtorbenen Wilhelm Stenhammar (op. 18, 3), welches das Stockholmer Barkel-Quartett virtuos vortrug. Erheblich ſchärfer zeigten ſich, wie geſagt, die Generationsgegenſätze bei den Dänen. Von deren älterer Generation ſteht als Komponiſt natürlich Carl Nielſen († 1931), der mit ſeinem ſchönen Saga-Traum zur Geltung kam, weit voran; iſt er doch zweifellos nach Grieg der bedeutendſte nordiſche Komponiſt überhaupt, ja an Ethos dieſem überlegen. Fini Henriques, Hakon Bocressen und Louis Hass vertreten mit gediegen gearbeiteten Werken den Stil zwiſchen Strauß und Debuſſy. Die junge Generation ſteht erheblich weiter im Lager der Neumoderne. Knudage Riisager brachte ein hübſches, aber doch nicht ſchwerwiegendes Concertino für Trompete und Streichorcheſter, op. 29 zur Aufführung, das im ſentimentalen Mittelſatz etwas herausfällt aus dem Stilrahmen der Eckſätze, die in munterer modern-barocker Motorik verlaufen. Herm. Koppel bewährte ſich in einem etwas farbloſen Klavierkonzert im Strawinſky-Stil wenigſtens als ausgezeichneter Pianiſt, während Fine Höffding und Jargen Bentzon beſtes Dänentum vertreten, erſterer in einer Symphonie Nr. 3, op. 12 (1928) in einem gemäßigten Stil Strawinſkyſcher Rhythmik, letzterer mit einer kurzen ſinfoniſchen Dichtung „Photomontage“ benannt, welche die bewegten und ſchickſalsſchwangeren Zeitläufte 1934 malen ſoll. Doch geſchieht dies nicht etwa in einem kraſſen, illuſtratoriſchen Stil, ſondern in durchaus muſikaliſch und motiviſch gebauter Arbeit. Echt däniſche Milde waltet in dieſen kaum materiellen Programmſchilderungen.

Ein anderes Geſicht als Muſiker zeigen die raſſiſch anders gearteten Finnen. Ähnlich wie die ihnen verwandten Magyaren neigen ſie mehr zum Klanghaft-Sinnlichen in der Muſik, zur Farbe, ja zum Klangrauſch, der ihnen oft gefährlich wird. Stiliſtiſch ſind ſie allzu problemlos und zeitfern. Nicht befriedigte ein Klavierquintett von Raitio. Yrjö Kilpinen hatte es da nicht ſchwer, ſich mit ſeinen ſehr ſangbaren, aber doch nicht eben tiefen, auch in Deutſchland bekannt gewordenen Liedern einen glänzenden Erfolg zu ſichern, den er dem liebenswürdigen Vortrag ſeiner Interpretin Eſter Ingman mitverdankt. Stärkeren Eindruck hinterließen Werke des finniſchen Orcheſterkonzertes, das mit der 7. Sinfonie von Jean Sibelius mächtig eröffnet wurde. Uuno Klami und Sulho Ranta ſind begabte Komponiſten und Leevi Madetoja verſteht farbige Orcheſtermuſik (Ballet Okon Fuoco) zu ſchreiben. Auch das Präludium mit Fuge von Aare Merikanto (über ein Thema von Robert Kajanus) iſt ein gediegen gearbeitetes Werk. Allzu glatt und amerikaniſch-ſüß klingt dagegen das 4. Klavierkonzert von Selim Palmgreen, vom finniſchen Pianiſten Ilmari Hannikainen mit ſalonglatter Virtuoſität gebracht.

Erſtaunlich, wieviel Talente das kleine Norwegen unter ſeinen $2^1/_2$ Millionen Einwohnern hat! Nicht nur in Literatur (um nur Hamſun und die Undſet zu nennen) und bildender Kunſt (Maler Edv. Munch und Bildhauer Ad. Viklund), ſondern auch in der Muſik. Ein bedeutendes Stück iſt da die Paſſacaglia Ludvig Irgens-Jenſens. Es iſt im Stile gemäßigter Moderne, von Brahms nicht unbeeinflußt, gehalten und ebenſo ernſt, wie kontrapunktiſch gut gearbeitet. Es wird ſicherlich weithin Erfolg haben. Auch Sparre Olſen und Fartein Valen ſind begabte moderne Komponiſten. Harald Saeverud bietet in ſeinen „fünfzig kurzen Variationen“ für Orcheſter witzige und geiſtvolle Muſik. Den monumentalen Abſchluß bildete eine glänzende Wiedergabe des Chorwerkes „Voluspa“ von David Monrad Johanſen. Der Komponiſt vertont hier die Wiedergeburt der Welt aus der Edda in einem Stile, der ſich bewußt der grandioſen Einfachheit der norwegiſchen Landſchaft und dem Stile alter norwegiſcher Bauernkunſt anſchließen will. Der oft rezitativiſch behandelte Chor wirkt zumeiſt wirklich elementar. Das bereits 10 Jahre alte Werk löſt das Problem eines bewußt nationale Eigenheit ſuchenden Stiles nicht ohne Glück, aber entgeht auch nicht ganz der Gefahr des Manierismus.

Alle Konzerte, zwei Kammermuſik- und vier Orcheſterkonzerte fanden ſtatt in der mit prachtvollen Wandgemälden Edvard Munchs geſchmückten Univerſitäts-Aula. Das Osloer Philharmoniſche Orcheſter ſpielte klangſchön und diſzipliniert. In der 57 Mann zählenden Künſtlerſchar wirken heute noch an wichtigen Stellen 16 Deutſche.

IV. BADISCHES BRUCKNERFEST IN PFORZHEIM

vom 8. bis 13. November 1934.

Von Dr. Karl Friedrich Leucht, Tübingen.

Bruckner iſt einer der wenigen großen Deutſchen Meiſter, die, eng mit der Heimaterde verwachſen, aus ihr und nur aus ihr die Kraft des Schaffens

holen, deren Meisterwerke fast unabhängig von der Außenwelt Werke wahrer innerer Größe werden müssen. Heimatverwurzeltsein, seine zu tiefst verwurzelte Religiosität, sein naives Gottvertrauen, sind wichtige Grundzüge. Brucknerfeste können daher nie äußerlich glanzvolle Feste sein, sie sind Tage der Besinnung, der Andacht, Stunden der ergreifenden Erkenntnis jenes Übergroßen, Gottnahen. Bei Bruckner wird der Konzertsaal zum Dom geadelt, wie Dr. Grüninger es formuliert. Über all den Alltag hinaus spürt man jene Gottesnähe, jenes Ergriffensein; hier herrscht nicht der Verstand, sondern ausschließliche Erlebnisbereitschaft. Dies erkennt man zu wenig, und so müssen sich jene Mißverständnisse um und über den Meister ergeben, müssen Worte nötig sein, wie sie R. Zimmermann im Oktoberheft der ZFM ausgesprochen hat.

Eine stattliche Brucknergemeinde fand sich zum IV. badischen Brucknerfest (das 1. fand in Freiburg, das 2. in Baden-Baden, das 3. in Mannheim statt) in Pforzheim ein, und das Interesse, das die Bevölkerung dem Fest entgegenbrachte, war überaus erfreulich, waren doch sowohl die Konzerte als auch die zwei Kirchenveranstaltungen jeweils ausverkauft. Der Oberbürgermeister Dr. Kürz und der Leiter der NS-Kulturgemeinde Dr. Bezler zeigten ihrerseits durch den Besuch sämtlicher Veranstaltungen die Verbundenheit mit der deutschen Kunst.

Das 1. Sinfoniekonzert brachte durchwegs Frühwerke. Von Interesse war die Bekanntschaft mit der „Nullten" Sinfonie, über die bereits im Oktoberheft der ZFM berichtet wurde. Prof. Franz Moißl-Wien, den Prof. Raabe den „Pflegevater" dieses Werkes nennt, dirigierte sie mit aller Liebe. Dennoch konnte die Aufführung nicht ganz überzeugen. Das Werk ist zu uneinheitlich, in den Übergängen und in der Instrumentierung oft zu robust (es lag nicht nur an der Aufführung!), auch sind die Spuren späterer Überarbeitung allzu deutlich sichtbar. Zu viel gesagt ist sicher, daß „so aus seinem Nachlaß eines der reinsten Blütenwunder deutscher Kunst entstanden ist" (Prof. Fr. Moißl). Die Schwächen dieses für die künstlerische Entwicklung Bruckners hochinteressanten Werkes festzustellen, tut dem großen Meister keinen Abbruch, und auf Brucknerfesten dieses Werk seiner vielen Schönheiten wegen — man denke an das lebensvolle sprühende Scherzo! — zu übergehen, wäre ungerecht. Ob es sich aber im allgemeinen Konzertbetrieb durchsetzt, halte ich für sehr fraglich. Haben wir nicht in den 9 Sinfonien unvergleichliche Werke, und können wir daher nicht auf weniger Wertvolles ruhig verzichten! Sicher trifft hier Max Auer das Richtige, wenn er sagt, daß die ganze Sinfonie nur ein Vorblick auf das ungeheure Gebirgspanorama des späteren Brucknerschen Schaffens sei. Etwas anderes ist es mit den 4 nachgelassenen Orchesterstücken, ebenfalls Frühwerke (1862 in Linz entstanden) und der g-moll Ouvertüre (1921 von A. Orel herausgegeben). Vorstudien wurden sie einmal genannt, in Wirklichkeit sind es selbständige, in sich einheitlich und formsicher gestaltete Konzertstücke, aus denen an manchen Stellen schon der spätere Sinfoniker blickt. Ein nachgelassener Streichquintettsatz: Intermezzo, zeigt sonnig überstrahlte, unbefangene Seele.

Im 2. Sinfoniekonzert leitete Hans Leger das Pforzheimer Sinfonie-Orchester. Sauber und in den Steigerungen sehr wirkungsvoll erklang die 4. Sinfonie. Leger dringt in die Tiefen und sucht dramatisches Leben einzuhauchen. So mußte vor allem der letzte Satz hervorragend gestaltet werden, während dem Andante das innere Mitleben fehlt. Über den 150. Psalm soll später noch gesprochen werden. In beiden Konzerten erwies sich das Pforzheimer Sinfonie-Orchester als ein auf beachtlicher Höhe stehendes Berufsorchester. Erstaunt ist man, daß dieses hervorragende Orchester ohne städt. Zuschüsse besteht und oft schwer zu kämpfen hat. Wie manche Stadt würde Pforzheim um ein solches Orchester beneiden!

In einer Morgenfeier sprach Prof. Dr. Grüninger in einfachen und eindringlichen Worten über die Persönlichkeit Bruckners und den Geist seines Schaffens. Bruckner verstehen wollen, ist Besinnen auf deutsche Art und Größe. In der eigentlichen Festversammlung konnte der Oberbürgermeister zahlreiche auswärtige Gäste begrüßen. Prof. Auer, der Präsident der Intern. Brucknergesellschaft, der Gastdirigent Prof. Moißl und der Vorsitzende des bad. Brucknerbundes Dr. Grüninger erhielten die Reuchlingedenkmünze der Stadt Pforzheim. Den Festvortrag hielt Dr. K. Grunsky, der über „Bruckner als Deutscher Sinfoniker" sprach. Den Kern bildete die Unterscheidung von Konzert und Sinfonie, erstere welscher, letztere deutscher Art entsprechend, in den Ausführungen nicht ganz überzeugend; Bach, Mozart u. a. dürfen nach den Darlegungen eigentlich nicht zu den deutschen Meistern gezählt werden, da sie nicht ausschließlich Sinfonien, sondern auch vor allem sehr viel Konzertantes geschrieben haben. Sicher aber ist in den sehr geistreichen und beifällig aufgenommenen Worten Dr. Grunskys viel Richtiges, und man ist ihm für die Anregungen dankbar. In einem Einführungsvortrag sprach in klarer Form Prof. Moißl über die Nullte und 4. Sinfonie, unterstützt von Elisabeth und Clara Ernst an zwei Klavieren, deren Zusammenspiel großen Eindruck hinterließ.

Einen breiten Raum nahmen die kirchlichen Werke ein. Zunächst mag der Improvisator an der Orgel, Dr. Karl Greß, erwähnt werden, dessen Improvisationen über Brucknersche Themen an den beiden Abenden schlechtweg Vollendetes darstellten. Niemand konnte sich dem Banne entziehen, man vergaß Zeit und Ort und wähnte sich in St. Florian. Mehr kann man nicht sagen. Eine glückliche Verbindung war die Bruckners mit Bach. So erklangen in der evangelischen Stadtkirche neben der Motette „Christus factus est" und der C-dur Messe von Bruckner, Bachs Präludien und Fugen in G-dur und Es-dur, hervorragend gespielt von dem Straubeschüler Walter Hennig.

So war das Pforzheimer Brucknerfest von einem einheitlichen Willen getragen, das aus tiefster Verbundenheit mit der Heimaterde gewachsene Werk in den einzelnen Menschen hineinzutragen. Dieses Werk aber fordert den ganzen Menschen, fordert Hingabe, fordert aber auch den Einsatz nur völlig zulänglicher Mittel. Und hier muß eine Schwäche des 4. badischen Brucknerfestes aufgedeckt werden. Hat Pforzheim keinen anderen gemischten Chor, der hätte mithelfen können, diesen Riesenwerken gerecht zu werden! Der „Cäcilienchor" von St. Franziskus hatte die überaus schwere Aufgabe allein übernommen, neben einer ganzen Reihe von kleineren a cappella Werken, die C-dur Messe, die überaus schwere e-moll Messe und den 150. Psalm aufzuführen. Diesen Anforderungen konnte vielleicht ein Berufschor gewachsen sein, für den Pforzheimer Chor war es zu viel. Die Anerkennung aber soll dem Chor und seinem sonst ausgezeichneten Chordirektor O. Baumann nicht versagt werden. Daß diese Werke so erklangen, war eine wirkliche Leistung und es wäre ungerecht, hier einen zu ernsten Maßstab anzulegen.

Unsere Kultur ist nicht am Sterben, wie so viele verleumderische Stimmen verkünden wollen. Dies zeigten die wirklich wertvollen Tage in Pforzheim.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 28. Sept., im Rahmen der N.-S.-Kulturwoche 1934: Vincent Lübeck: Präludium und Fuge E-dur f. Orgel (vorgetr. v. Herbert Collum). — Philippus Dulichius: „Gloria patri", Chor aus den „Centurien". — Johann Eccard: „Maria wallt zum Heiligtum." Für 6st. Chor. — Johann Herm. Schein: „O Domine". Motette f. 6st. Chor. — Hans Leo Haßler: „Pater noster". Für 2 Chöre. — J. S. Bach: Toccata F-dur f. Orgel (H. Collum). — J S. Bach: „Singet dem Herrn ein neue Lied". Motette f. 2 Chöre. —

Freitag, 9. Nov.: Carl Nilsen: Commotio op. 58 f. Orgel (Herbert Collum). — Johann Walther: „Komm, heiliger Geist", 4st. — Hugo Distler: „Wach auf, du Deutsches Reich". Motette z. Reformationsfest aus „Geistliche Chormusik", op. 12, Nr. 3 f. 4st. Chor a cappella (Uraufführung). —

Freitag, 16. Nov.: Joh. Seb. Bach: Passacaglia c-moll f. Orgel (Herbert Collum). — Ernst Pepping: „Nun bitten wir den heiligen Geist" und „Allein Gott in der Höh sei Ehr", 6stimmig — Günter Raphael: „Die Versuchung Jesu" f. gem. Chor a cappella, op. 35.

HERMANNSTADT. Motette in der ev. Hauptkirche.

Sonnabend, 27. Okt.: Vincent Lübeck: Präludium u. Fuge E-dur (vorgetr. v. Prof F. X. Dreßler). — Joh. Pachelbel: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Mot. f. 2 Ch. — Joh. Ebeling: Zwei Chöre f. 4st Chor. — Joh. Walther: „Wär Gott nicht mit um diese Zeit", 4st. — Rich. Trägner: „Ein Lied von den hl. christl. Kirchen" (4st.). — Paul Geilsdorf: „Martin Luther" f. gem. Chor.

ALTENBURG. (Hanns Ludwig Kormann: „Der Meister von Palmyra", Uraufführung am Landestheater.) Wildbrandts Drama „Der Meister von Palmyra" (1889) behandelt einmal, dargestellt in der Gestalt des griechischen Bildhauers Apelles, das Ahasverusmotiv, das verschmolzen ist mit einer zweiten Grundidee, der Künstlersehnsucht, ewige Werke zu schaffen. Nach Adolf Wilbrandt hat Carl Willnau in geschickter Zusammenfassung ein wirkungsvolles Textbuch geschaffen. Apelles, dem „Meister von Palmyra", begegnet eine junge Christin, Zoe, in immer wieder veränderter Gestalt, der Phöbe und Zenobia, um ihn schließlich heimfinden zu lassen zur ewigen Ruhe.

Dieser religiös-ethische Stoff findet in der Musik Kormanns einen überzeugenden Ausdruck, bei wirksamer Charakterisierung der einzelnen Hauptgestalten und in kluger Berücksichtigung der ganzen mehr gedanklichen Problemstellung. Angenehm berührt es, daß der Komponist auf äußere Klangeffekte verzichtet. Er schreibt nicht nur eine geschmackvoll instrumentierte Partitur, es gibt eine Reihe von melodischen und dramatischen Stellen, die aufhorchen lassen. Anfangs noch bewährter Impressionismus, entfaltet Kormann mehr und mehr einen eigenen Klangstil: z. B. im ersten Akt die dramatische Schilderung des Märtyrertodes der

Zoe, im zweiten Akt eine ausdrucksreiche Szene zwischen Apelles und Phöbe (die Tragik der alternden Frau). Im dritten Akt (Erlösung des Apelles durch Zenobia) steigert sich die Musik zur verklärenden Sprache aus einer anderen, überirdischen Welt.

Die Altenburger Uraufführung, der eine einführende Morgenfeier vorausging, brachte unter ausgezeichneter musikalischer Leitung des Generalintendanten Dr. Heinz Drewes und stilvoller Regie von August Deuter das Werk eindringlich zur Geltung. In der Titelrolle bot Fritz Willroth-Schwenck eine hervorragende Leistung. Von unheimlicher Dämonie Hans Bonnevals „Leidenstiller Tod". Auch die drei Frauengestalten, besonders eindrucksvoll die Phöbe der Frau Günther-Klemann, und die übrigen Partien waren gut besetzt. Der anwesende Komponist wurde mit starkem Beifall ausgezeichnet.

Dr. Leo Paalhorn.

ANSBACH. Das Musikleben hat hier mit dem beginnenden Herbst in erhöhtem Maße eingesetzt. Aus den Sommermonaten darf als bemerkenswert eine Aufführung von Mozarts reizendem Singspiel „Bastien und Bastienne" erwähnt werden, die in dem für solche Zwecke ganz besonders geeigneten Hofe des ehrwürdigen Markgrafenschlosses im Rahmen der alljährlich stattfindenden Rokokofestspiele soviel Beifall fand, daß mehrfache Wiederholungen erfolgen mußten. Stadtkantor Herm. Meyer hatte sich um diese beachtliche Studierung verdient gemacht. — Die Konzertsaison eröffnete Julius Patzak, der erste lyrische Tenor der Münchner Staatsoper, mit einem vornehm zusammengestellten Lieder- und Arienabend. Es bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung, daß der gefeierte Künstler gerade in Ansbach, das mit derartigen Darbietungen nicht zu sehr verwöhnt wird, ganz besonders herzlich willkommen geheißen wurde. Dr. Franz Hallasch war ein sorgsamer Begleiter. Ähnlich wie im Vorjahr stellte sich diesmal der Ansbacher Sing- und Orchesterverein in den Dienst der Winterhilfe und veranstaltete wiederum ein Festkonzert im Prunksaal des Schlosses. Stadtkantor Hermann Meyer verstand es zu diesem Zwecke eine stilvolle Vortragsfolge zu bieten, die Stamitz, Gluck, Mozart und Haydn brachte und im Mittelpunkt die Kunst des jungen Münchner Cellisten Folkmar Längin sah. Die stimmungsvolle Beleuchtung, ausschließlich durch Kerzen, gab der Veranstaltung in dem seltenen Rahmen etwas Einzigartiges. — Das Haus der Volksbildung, das sich bemüht, durch gute Theateraufführungen den Bedürfnissen des kunstliebenden Publikums nachzukommen, hat dieses Jahr einen Gastspielvertrag mit dem jungen Fürther Stadttheater eingegangen Nach einer ausgezeichneten Eröffnungsvorstellung mit Lehars unverwüstlichem „Zarewitsch" erlebten wir kürzlich als Operngastspiel Verdis „Troubadour". Die Aufführung erhielt ihr Profil durch die Verpflichtung erster Kräfte für die tragenden Rollen. So sang Rudolf Gerlach-München den Troubadour, des weiteren wirkten mit Carl Köther, Kammersängerin Margarete Bäumer u. Lenore Bernd. Das Orchester der Fürther Bühne konnte an diesem Abend unter dem jugendlichen Kapellmeister Georghanns Thoma seine Eignung auch für anspruchsvolle Partituren recht günstig unter Beweis stellen. — Schließlich darf noch ein Konzert der Ansbacher Zithergesellschaft um deswillen Erwähnung finden, weil in diesem Kreise mit einem besonderen Ernste versucht wird, gute Zither- und Volksmusik durch einwandfreie Darbietungen in breitere Massen unseres Volkes zu tragen.

Dr. F. J.

AUSSIG. Das Volksoratorium „Die heilige Elisabeth" von Joseph Haas für Sopransolo, Sprecher, Männer-, Kinder- und gemischten Chor mit Orchesterbegleitung löste bei einer von 400 Mitwirkenden durchgeführten Vermittlung im Stadttheater Aussig a. Elbe große Begeisterung aus. Prof. Max Mattausch als Leiter des Ganzen hatte durch gewissenhafteste Vorbereitung alle Schönheiten des kompositorisch ebenso klangvollen als musikalisch wertvollen Werkes offenbart und mit seinen hingebungsvoll am Gelingen beteiligten Helfern eine achtungsgebietende Leistung vollbracht. Das Sopransolo sang mit überlegener geistiger Beherrschung und tragend wohlkultiviertem Sopran Gertrud Schön-Dresden. — Starker Beifall des ausverkauften Hauses war der Dank für den Komponisten und die Ausführenden.

Alfred Pellegrini.

BERNBURG a. S. Dem letzten Konzertwinter sahen unsere Vereine mit ziemlicher Sorge entgegen. Glücklicherweise traten die gehegten Befürchtungen nicht in dem Maße ein, wie es anfänglich den Anschein hatte. Allerdings mußte man immer wieder die Feststellung machen, daß gerade die Kreise, denen der Konzertbesuch kein finanzielles Opfer bedeutet, noch längst nicht in der Zahl vertreten sind, wie es zur Erhaltung des musikalischen Lebens unserer Stadt notwendig ist. Es sollte heute doch jeder Volksgenosse, der finanziell dazu in der Lage ist, sich dieser Pflicht bewußt sein. Dann wird es um so leichter möglich, das schöne Ziel, unsere Minderbemittelten an die erhabenen Werke unserer Tonkunst heranzuführen, voll und ganz in die Tat umzusetzen. Der Besuch der meisten Konzerte war infolgedessen nur zufriedenstellend. —

Zum 1. Verbandskonzert war das Orchester des Dessauer Friedrich-Theaters verpflichtet worden. Es spielte unter GMD Artur Rother

in künstlerisch vollendeter Wiedergabe u. a. Beethovens 8. Sinfonie. Zwei große Konzerte waren dem Gedenken Hugo Kauns gewidmet. Der Oratorienverein führte unter MD Fritz Bollmann das äußerst musikalische Werk „Mutter Erde" auf, die Presse sprach von einem musikalischen Ereignis für unsere Stadt. Charlotte Mohrhoff-Magdeburg, Dorothea Schröder-Leipzig, Robert Bröll-Dresden, Kurt Wichmann-Halle waren ausgezeichnete Vertreter der Solopartien. — In das Männerchor-, Lied- und Klavierschaffen des Meisters führte das Herbstkonzert des Zöllner-Vereins unter MD Bollmann ein. Die Tochter des Komponisten, Maria Kaun, und Werner Drohsihn, ein grundmusikalischer Bariton mit sehr gutem Vortrage, traten warm und erfolgreich für den Liederkomponisten Kaun ein, der Chor sang a cappella-Sätze und den Cyklus „Heimat". Auch dieses Konzert, das bestbesuchte des Winters, hat seinen Zweck, den liebenswerten Meister Kaun weiteren Kreisen bekanntzumachen, erfüllt. — In seiner 2. Veranstaltung stellte sich der Zöllner-Verein in den Dienst des Winterhilfswerkes und sang, fast durchweg auswendig, Volklieder älterer und neuerer Zeit. — Der Konzert-Verein konnte seine zwei Abende nur mit Mühe durchführen. Er brachte einen ansprechenden Liederabend von Ilse Sachsenberg-Chemnitz und Kammermusik durch das vortreffliche Leipziger Streichtrio, das vor allem Beethovens Streichtrio Es-dur op. 3 und Mozarts Klavierquartett g-moll, mit F. Bollmann am Flügel, glänzend herausbrachte. — Der Lehrer-Gesang Verein (Ltg. MD Bollmann) hatte zu einem heiteren, populären Abend, Mozart-Busch, eingeladen. Wolfgang Wüstinger-Dessau zeigte sich als beachtlicher Sprecher. — Die höheren Schulen der Stadt führten unter MD Bollmann dreimal vor so gut wie ausverkauftem Hause, das letzte Mal für das W.H.W. Popelkas „Reise um die Erde" auf. — In einem Kirchenkonzert vermittelten die heimische Altistin Thilde Sammet im Verein mit dem Leipziger Oboer Coccejus und Joh. Ernst Köhler an der Orgel in schöner einheitlicher Wiedergabe köstliche Werke der Bach-Händel-Epoche. — Ebenfalls verdient erwähnt zu werden ein wohlgelungener Klavier-Abend unserer Bernburger Pianistin Annette Garlepp mit dem Theaterorchester. — Den Höhepunkt der Stadttheater-Spielzeit, die sonst musikalisch etwas arm ausgefallen war, bildete eine Aufführung der „Arabella" unter GMD Rother. Ilse Schüler vollbrachte als Arabella eine Glanzleistung. — Wenn sich auch das musikalische Leben unserer Stadt mit ihren 36 000 Einwohnern immer noch auf beachtlicher Höhe hielt, so erhoffen wir für den neuen Winter einen merkbaren Aufstieg. Dem Zuge der Zeit und dem Streben nach Vereinheitlichung folgend, beabsichtigen unsere beiden Konzerte gebenden Vereine eine Verschmelzung, um eine breitere Grundlage zu schaffen. Die Stadtverwaltung wird unterstützend mithelfen, und eine erneute, starke Werbung soll die noch fern stehenden Vg. aufrütteln und an ihre Pflicht gemahnen. m.

COBURG. Ein musikalisches Ereignis von tiefster Wirkung wurde für Coburg die Erstaufführung von Pfitzners romantischer Kantate: „Von deutscher Seele", die vom Landestheater in Gemeinschaft mit dem Ernst-Albert-Oratorienverein und der Gesellschaft für Musikfreunde in der Hauptkirche Sankt Moriz dargeboten wurde. Die merkwürdige Klangmischung dieser Musik, die eine so echt deutsche Naturverbundenheit und somit die „deutsche Seele" in Tönen manifestiert, hatte in dem Kapellmeister Feiler einen prächtigen Interpreten. Die Chöre waren treffsicher. Die Solisten, Mitglieder des Landestheaters, Lotte Schimpke (Sopran), Gisela Precht (Alt), Vogt-Vilseck (Tenor) u. Bauer (Bariton) blieben der musikalischen Gestaltung nichts schuldig. Die Orgelpartien wurden von Musikdirektor Schamberger stimmungsvoll dargeboten. In dem vollbesetzten Gotteshaus wurde die Aufführung wie ein musikalischer Gottesdienst tief empfunden. Dr. Tr.

DESSAU. Im Mittelpunkt des Dessauer Musiklebens steht nach wie vor das Friedrich-Theater, dessen Besucherzahl zwar durch eine tatkräftige Werbung ungewöhnlich gesteigert werden konnte, das aber in seiner Entwicklung durch den allzu häufigen Wechsel der Leitung und die räumliche Beengtheit des Interimsbaus noch beeinträchtigt wurde. Hinzu kam eine gewisse Verlegung des Schwergewichts nach der Seite des Schauspiels, das unter den Intendanten Dr. Georg Hartmann und Hanns Schulz-Dornburg durchaus im Schatten der Oper geblieben war. Die Berufung der neuen Männer Hermann Kühn (Intendant) und Helmuth Seidelmann (GMD) an Stelle von Bernhard Graf Solms-Laubach und Arthur Rother, die beide nach Berlin verpflichtet wurden, schafft nun endlich die beständigen Verhältnisse, ohne die eine zielbewußte Aufbauarbeit nicht zu denken ist. Der Opernspielplan selbst entschied sich in der Frage der Fortsetzung der vom Meister selbst anerkannten, aber heute durch die gestreiften räumlichen Verhältnisse behinderten Wagner-Tradition und der von der Eigenart des Reitbahntheaters begünstigten Gluck-Mozart-Pflege im Sinne eines neuen Salzburg für den ersten Weg und verwendete die ganze Kraft auf die Neugestaltung des „Ringes", der unter der szenischen und musikalischen Führung Arthur

Rothers sowie dank außerordentlicher solistischer Leistungen zu einem seltenen Erlebnis wurde. Daneben wurde mit den bekanntesten Repertoirewerken eine populäre Erziehungsarbeit geleistet, die aber erst in der neuen Spielzeit durch die stärkere Berücksichtigung der gehobenen Spieloper und des modernen Opernschaffens erweitert werden wird. Erwähnenswert ist noch eine prächtige Aufführung der „Arabella" von Richard Strauß.

Im Konzertleben Dessaus standen wieder dank der Beliebtheit des Dirigenten GMD Arthur Rother die diesmal auf 8 bzw. 9 Abende beschränkten Anrechtskonzerte im Vordergrund; seine umfassende Künstlerpersönlichkeit zeigt eine seltene Meisterschaft der analysierenden Zergliederung und ein fortreißendes Temperament, neigt sich aber weniger der gläubigen Ganzheitlichkeit Bruckners zu, von dem dann auch kein einziges Werk erklang. Die Spielfolge wies 7 Erstaufführungen und zwei Uraufführungen auf: Fritz Schulzes Arthur Rother gewidmete Sinfonietta und „Variationen für Orchester" von Hermann Ambrosius. Das erstgenannte Werk zeigt einen thematisch nicht sehr ausgeprägten Stil in der Art von Max von Schillings und eine virtuose Kunst der Orchesterbeherrschung, die besonders in dem gesangvoll klagenden Adagio und dem rhythmisch interessanten, festlich gesteigerten Finale zum Ausdruck kommen. Demgegenüber stellen die Variationen von Hermann Ambrosius über ein pastorales Thema mit einem rhythmisch lockeren Nachsatz eine Folge aphoristisch-knapper, jeweils von einem Soloinstrument getragener Bemerkungen zum Thema dar, die sehr klug aus der Individualität der einzelnen Instrumente heraus entwickelt sind, stilistisch von Wagner (9. Variation, Oboe) bis zu Reger-Hindemith (7. Var., Bratsche, 5. Var., Fagott und 8. Var., Trompete) reichen und durch eine prächtige Coda in Form einer Passacaglia abgeschlossen werden. In beiden Fällen konnten die Komponisten selbst sehr lebhaften Beifall entgegennehmen. Von den Erstaufführungen muß auf Sigfried Walther Müllers „Heitere Musik" Werk 43 hingewiesen werden, eine temperamentvolle, witzige Komposition, der sich auch Wilhelm Furtwängler annahm, ferner auf den vielbeachteten „Hymnus" des aus Dessau stammenden Pfitznerschülers Heinz Schubert, die ungemein zarte Stimmungslyrik von Julius Weismanns „Verklärter Liebe", von der bekannten Sopranistin Amalie Merz-Tunner dargeboten, sowie auf Teile aus den Opern „Guntram" und der „Pfeiffertag" von Richard Strauß bzw. Max von Schillings. Betreffs der Solisten hatte man wieder eine sehr glückliche Hand; den stärksten Beifall errangen Helge Roßwaenge (Tenor), Prof. Wilhelm Kempff und Gerda Nette (Klavier), sowie die Violinisten Prof. Dr. Gustav Havemann und Prof. Gg. Kulenkampff.

Sehr rege war in Dessau stets das Chorleben, ein Verdienst vor allem des rührigen, auch als Komponist hochbedeutsamen Landeskirchenmusikdirektors Prof. Gerhard Preitz. Von seinen Werken erklangen anläßlich einer Lutherfeier der vereinigten Dessauer Kirchenchöre im Verein mit dem Reformationschor in der St. Johanniskirche die Choralkantate „Wach auf, wach auf, du deutsches Land" und als Uraufführung das „Te Deum" nach D. Martin Luther für Chor, Orgel, Trompeten und Pauken frei gesetzt. Wenn sich auch zwischen der schlichten Klarheit der alten Weisen und dem farbig aufgelockerten Klangstil des Bearbeiters ein gewisser stilistischer Gegensatz auftut, wie wir ihn ähnlich bei Regers Mozartvariationen empfinden, so bestechen beide Kompositionen, vor allem das uraufgeführte Tedeum, durch die bemerkenswerte Beherrschung aller kompositorischen Mittel. Die weiteren Ereignisse des Dessauer Chorlebens — ich nenne u. a. eine gute Aufführung des Volksoratoriums „Die heilige Elisabeth" von Joseph Haas, die Darbietung von Zöllners „Luther" durch NS-Kampfbundchor, -Soloquartett und -Orchester und einen Joseph Haas-Abend des Dessauer Kinderchors unter dem begabten Erich Rex — können hier nur gestreift werden; hingewiesen sei noch auf eine wundervolle Aufführung der „Missa solemnis" von Beethoven durch die Dessauer Singakademie im Verein mit dem Orchester und Chor des Friedrich-Theaters unter der genialen Führung von Arthur Rother (als 3. Anrechtskonzert). Alles in allem beweisen die Ereignisse dieses Konzertwinters die ungebrochene Musikfreudigkeit des Dessauer Publikums und seiner Kunstinstitute.

Hans-Georg Bonte.

DETMOLD-LIPPE. Den Auftakt zu dem Konzertwinter Detmold-Lippe bildeten zwei Uraufführungen in Bad Meinberg. Otto Erich Steeger, seit Jahren Leiter des Kurorchesters, brachte von sich die „Sinfonische Dichtung" „Schlageter", eine höchst unvollkommene Arbeit, zusammengestellt, wie uns schien, aus allen möglichen eigenen Kompositionen verschiedener Zeiten. Lediglich die anmaßende Überschrift — eine Profanisierung des uns heiligen National-Helden — verband die völlig ungleichen Sätze, von denen einer mit billigen Effektmitteln die Erschießung darstellen sollte. Erfreulicher, weil in ihrer Gesamtheit dem deutschen Empfinden entgegenkommend, war die große Sinfonie in a-moll von August Weweler, einem in Detmold lebenden Komponisten, Nachfahre einer romantisierenden Programmusik. Damit ist gesagt, daß der große geniale Schwung fehlt, doch ist es eine saubere,

durchgefeilte Arbeit, die den Könner verrät und deren gefällige Themen sich in Pracht und Vielgestalt zeigen.

Detmold verfügt über eine stolze, musik-historische Tradition — man denke an Lortzing und Brahms —, die bewußt früher von dem kleinen Fürstenhof gepflegt wurde und noch bis heute eine große Musikliebe und Musizierfreudigkeit lebendig gehalten hat (die große Brahmsjahrhundertfeier, auf der u. a. die in Detmold komponierte Serenade für Großes Orchester in D-dur Op. 11 aufgeführt wurde). Die Veranstaltungen in Detmold in diesem Winter zeichneten sich durch beachtliche künstlerische Höhe wie vielstrebige Mannigfaltigkeit aus.

An erster Stelle möge das Lippische Landeskonservatorium genannt sein, das zwar nur Veranstaltungen rein kammermusikalischer Natur bietet, für diese aber durch gediegene Leistungen und planvolles Musizieren Beachtung fordert. Getragen werden die Veranstaltungen meist durch eigene künstlerische Lehrkräfte, neben denen freilich auch auswärtige Gäste mitwirken. Durch den bedauerlichen Umstand, daß die Oper mitsamt dem Orchester vor einigen Jahren aufgegeben werden mußte, können Orchesterveranstaltungen größeren Stils nur als Gastkonzerte aufgezogen werden.

In den Morgenveranstaltungen des Konservatoriums spielte der auch als Bayreuthgeiger bekannte Erwin Kerschbaumer — zugleich Direktor des Institutes — Mozarts Violinkonzert D-dur (K. V. 218), ein andermal Regers Präludium für Violine allein, op. 137, 6 (Adolf Busch zugeeignet) sowie zusammen mit Annemarie Kerschbaumer (Klavier) die Violinsonate op. 105 von Schumann. Regers Präludium, technisch gekonnt unnd gehaltlich erfaßt, war eine erste Leistung, wie überhaupt die Darbietungen erkennen lassen, daß Kerschbaumer Meister in seinem Fach ist, wobei Fach auf die seiner beschwingten süddeutsch-österreichischen Musikalität entgegenkommenden Werke vornehmlich gefühls- und erlebnismäßiger Art mit der Möglichkeit zu einer aus dem Innersten kommenden espressiven Wiedergabe zu spezialisieren ist. Mit L. Schäffler, Münster (Cello) und Frau E. Bruns-Mandik, Detmold (Klavier) spielte er das c-moll-Trio I, 3 Beethovens, die beiden letzteren die A-dur-Sonate op. 69, wobei das Cello die Feinheiten nicht wiederzugeben verstand. Ruth Schramme, Dortmund (Geige) gab in einem Gastkonzert die D-dur-Sonate Nardinis, ein äußerst stilvolles Werk, dessen Wiedergabe manche Wünsche offen ließ, und die A-dur-Sonate von Brahms op. 100. Es begleitete Hubert Thielemann.

Dieser brachte an einem eigenen Morgen die oft gehörten Händelvariationen von Brahms, zwar mit technischer Meisterung, aber — wohl eine Folge seiner allzu starmäßigen und zum Brillanten neigenden Anlage — mit nicht genügendem rationalem Verstehen. Annemarie Kerschbaumer, die zu Anfang des Winters mit Mozarts Klavierkonzert d-moll — leider in einer schrecklichen Bearbeitung — ihre pianistische Gabe unter Beweis stellte, errang später mit Schumanns „Papillon" einen beachtlichen Erfolg. Frau E. Bruns-Mandik spielte glänzend Chopin sowie Schillings' „Hexenlied", eine treffliche Leistung.

Unter den vokalen Veranstaltungen verdient besonders die Weihnachtsmusik genannt zu werden, die Alwine Behling-Ridderbusch mit ihrem vorzüglich geschulten Madrigalchor darbot. Auf dem letzten Morgenkonzert, das mit Hilfe des in der Detmolder Musikpflege wichtigen, Gemeinschaftsmusik schönster Art vermittelnden Musikvereins abgehalten wurde, sang der Chor solch schwere Werke wie Brahms' „Märznacht" und „Die Braut". Alwine Behling-Ridderbusch selbst, die früher als Opernsängerin erfolgreich gewirkt und sich dann in Jahren eifriger Arbeit auf Konzert und Oratorium umgestellt hat — erst kürzlich noch errang sie in einem Bayreuther Kirchenkonzert Erfolge — sang mit ihrer hellen strahlenden, ausdrucksfähigen Stimme, die zu Hoffnungen berechtigt, Brahmslieder. Begeisterung erweckte sie in Salz-Uflen mit dem Beethoven-Zyklus „An die ferne Geliebte", den sie in einer seltenen Geschlossenheit sang.

Außerhalb dieser Morgenveranstaltungen spielte E. Kerschbaumer mit der jungen, aber sehr begabten Cellistin Eleonore Day, Hannover, sowie der fein empfindenden Pianistin Clara Spitta, Hannover, Brahms' Klaviertrio H-dur op. 8 in der späteren Überarbeitung des Meisters sowie Tschaikowskys a-moll-Klaviertrio, dem Andenken Rubinsteins gewidmet.

Das Schachtebeck-Quartett gab in aufeinander abgestimmter Art Mozarts D-dur, Beethovens e-moll op. 59,2 sowie August Wewelers E-dur-Quartett. Werner Gößling brachte mit seinem Hannoverschen Philharmonischen Orchester eine etwas eigenwillige Interpretation der Wewelerschen Sinfonie a-moll sowie die etwas fehl geratenen Mozart-Variationen Regers. In Lemgo hörte man das Dresdener Streichquartett mit Werken von Beethoven, Schubert und Brahms.

Hans Martin Theopold, einer der besten jungen Pianisten, spielte Beethoven-Sonaten, von denen ob der prächtigen Wiedergabe die c-moll op. 111 und die d-moll op. 31 besonders genannt sein sollen. In Lemgo spielte er Brahms' Händelvariationen, formvollendet und klangschön. Außerdem begleitete er Prof. Gustav Havemann

in der c-moll-Sonate von Beethoven und in Schuberts h-moll-Rondo. Georg Kniestädt (Geige), Berlin, spielte mit ihm das vierte Violinkonzert in D-dur von Mozart. Heiß.

DRESDEN. (Uraufführung: „Die Brücke“, Oper in zwei Akten, einem Vor- und einem Nachspiel von Max R. Albrecht, Text von Rudolf Gahlbeck. Konzertale Uraufführung im Gewerbehaus Dresden.) Der Dresdner Komponist Max R. Albrecht stellt seine Oper „Die Brücke“ in einer Konzert-Aufführung zur Diskussion; da erhebt sich die Frage, inwieweit die künstlerischen Werte eines Bühnenwerkes zu beurteilen möglich ist, wenn wesentliche Voraussetzungen für eine werkgemäße Wiedergabe des Werkes fehlen bzw. fehlen müssen. Die endgültige Beurteilung des Werkes als Bühnenwerk ist nicht möglich, das Schwergewicht der Betrachtung verschiebt sich, es liegt fast ausschließlich auf einer Stellungnahme zu der Musik. Über den Text und die Handlung müssen Vermutungen und Andeutungen genügen. Es ist zweifellos, daß das Buch von Gahlbeck (dem Verfasser des Weihespiels „Ritter, Tod u. Teufel“, das seine Uraufführung in diesem Jahre zum Tag der nationalen Arbeit erlebte) mit einem ausgesprochenen Sinn für die Bühne und für die Bühnenwirksamkeit entworfen ist; die Einfügung eines historischen Geschehens in eine Rahmenhandlung ist klug und ohne Gewalttätigkeiten vollzogen, und auch die Handlung an sich — die Liebe eines Musikers zu einer Comtesse und der tragische Freitod der beiden Liebenden — ist nicht undramatisch gestaltet. Schwerer wiegen erschreckende Nachlässigkeiten und Plattheiten des Textes, das Buch ist flüchtig geschrieben, und deshalb künstlerisch weniger wertvoll. Die Vertonung des Textes durch Max R. Albrecht erweist sich bei ihrer Darbietung in Konzertform als saubere, gut gekonnte Arbeit eines Musikers, der viel gehört und in eigener Kapellmeistertätigkeit hinreichende Erfahrung gesammelt hat, um allen Erfordernissen des Textes hinlänglich gerecht zu werden; die einzelnen Abschnitte dieser Partitur, verschiedene Episoden (wie beispielsweise die Buffoszene des Oktavian) sind sorgfältig, ansprechend, wenn auch nicht sonderlich anregend durchgearbeitet; Instrumentalsoli geben den Hauptpartien des Werkes zeitweilig eine eigene Note; das Ganze wirkt farbig und „klingt“, ohne daß das Werk oder die Wiedergabe einen bleibenden Eindruck vermitteln. Staatskapellmeister Kurt Striegler leitete die Aufführung, deren entscheidender Helfer Kurt Taucher in der Doppelrolle des Malers und Geigers war; neben ihm halfen Kurt Böhme, Margarethe Krämer-Bergau und die Dresdener Philharmonie dem Komponisten zu einem Erfolg im Freundeskreise, dessen Ausmaße nicht darüber hinwegtäuschen dürfen, daß wohl mit Recht bisher keine Bühne das Werk erworben hat: das Wesentliche hat Albrecht nicht getroffen und dem, wie ich schon schrieb, an sich nicht undramatischen Text den Weg zu einer Bühnendarstellung eher erschwert.

Schon jetzt hat im übrigen die Konzertsaison eine Reihe sehr starker Eindrücke vermittelt; es scheint, daß die geringere Zahl der Veranstaltungen sich durchweg vorteilhaft auf den Besuch und auch auf den Rang der Veranstaltungen auswirkt. Im Mittelpunkt des Interesses steht dabei die Tätigkeit Paul von Kempens als Leiter der Dresdner Philharmonie. Dieser Musiker — ein Künstler, wie es von solcher Vitalität seit langem in Dresden keinen zweiten gegeben hat — ist auf dem besten Wege, die Dresdner Philharmonie als absolut ebenbürtig neben die Staatskapelle zu stellen; zu seiner Leistung als Dirigent und als Erzieher des Orchesters kommt hinzu, daß er in der Programmgestaltung eine außergewöhnlich glückliche Hand verrät; die Programme der acht Konzerte der Philharmonie sind weit interessanter — und doch von mindest dem gleichen künstlerischen Rang — als die der zwölf Konzerte der Staatskapelle, und die Solisten (wir hörten bisher den prächtigen Wilhelm Kempff, Gustav Havemann, und den jungen Conrad Hansen als Interpret des B-dur-Konzertes für Klavier von Brahms) sind gleichfalls durchweg von erstem Rang. In den Konzerten der Staatsoper dirigierte bisher ausschließlich GMD Dr. Karl Böhm; als Solisten feierten Georg Kulenkampff (mit dem Beethoven-Violin-Konzert) und vor allem Wilhelm Backhaus ungewöhnliche Triumphe.

Auch die Kammermusikvereinigungen sind fast alle — eine Ausnahme bildet vorerst das Liersch-Quartett — wieder auf dem Plan; mit einem Zyklus von vier Abenden das Bärtich-Quartett (in dessen erstem Konzert Thea Böhm-Lienhard, die Gattin des Dresdner Generalmusikdirektors, solistisch mitwirkte), daneben Jan Dahmen und erstmals das Elly Ney-Trio, dessen beispiellos erfolgreicher erster Abend (mit Trios von Beethoven, Brahms und Schubert) zu einem weiteren Abend nach knappen drei Wochen Veranlassung gibt, und mit Recht als „kaum dagewesenes Ereignis“ gefeiert wird. Größere Zurückhaltung müssen die Chorvereinigungen unfreiwilliger Weise üben; hier wirken die sehr umfangreichen dienstlichen Verpflichtungen der männlichen Chormitglieder sich in erschreckender Weise aus.

In der Staatsoper konzentriert sich alles Interesse auf die mit der „Walküre“ und „Siegfried“ begonnene, nächstes Jahr zu beendende Neuinszenierung des „Ring des Nibelungen“; darüber mehr nach Abschluß des ganzen Zyklus, dem man den Vorzug einer einheitlichen künstlerischen Ausstattung, Kostüm-

und Bühnenbildgestaltung durch den Spielleiter der Neueinstudierung, Oberspielleiter Hans Strobach angedeihen läßt. Wolf-Ferraris „Vier Grobiane" kamen zu Anfang der Spielzeit in einer entzückenden Aufführung unter der Spielleitung von Waldemar Staegemann heraus; ein entzückendes Werk, eine blitzsaubere fröhliche Wiedergabe mit Elfriede Trötzschel und Kurt Böhme im Mittelpunkt; die musikalische Leitung hatte Kurt Striegler. Nebenher geht die Auffrischung von seit langem nicht aufgeführten Repertoire-Opern („Bohème", „Madame Butterfly"), deren Anziehungskraft sehr stark ist und Gelegenheit gibt, die neuen Mitglieder des Ensembles kennen zu lernen; nach wie vor problematisch bleibt dabei das Engagement von Frau Hafgren-Dinkela. Operndirektor Kutzschbach und Kapellmeister Striegler haben den Hauptanteil an diesen Aufführungen und an ihrer Vorbereitung; auffallend wenig erscheint GMD Dr. Böhm am Pult; eine im Publikum viel beachtete und mit früheren Zuständen verglichene Situation, deren lachende Dritte die jungen Kapellmeister Rolf Schröder und Ernst Richter sind. Beiden begegnet man dann und wann zur Entlastung von Kutzschbach und Striegler am Pult; Richter — ein ausgezeichneter Musiker und ein Künstler eigener Note — hat ein Heranziehen zu solcher Tätigkeit schon seit langem wirklich verdient. Gerhart Göhler.

DÜSSELDORF. Die Lage des Düsseldorfer Musiklebens am Schlusse des ersten Spielwinters unter GMD Hugo Balzers Leitung ergibt ein sehr erfreuliches Bild. Balzer hat es verstanden, nicht nur die Besucher wieder in die Konzertsäle zu locken, indem er fesselnde, klassisches und neues Musikgut klug vereinigende Vortragsfolgen in künstlerischer Lebendigkeit abwickelte, sondern er versucht auch überall anregend und unterstützend tätig zu sein, kurz, die pflichtenreiche Mission eines musikalischen Generalissimus in weitgehendstem Maße zu erfüllen. An neuer Musik hörten wir im letzten Morgenkonzert eine Erstaufführung von Arnold Ebel, eine glänzend instrumentierte, von großem formalen Können bestimmte „Sinfonietta giocosa", die im Variationen-Mittelteil nicht überall gleichen Wert der Gedanken aufweist, dafür im Rondo aber große Lebendigkeit und frischen rhythmischen Trieb an den Tag legt. Balzer wurde dem Werk durch eine vorzügliche Wiedergabe in hohem Grade gerecht. Nicht weniger, in mancher Beziehung noch stärker, fesselten des jungen Gottfried Müller „Variationen und Fuge über ein Volkslied". Die überragende, frühreife Begabung Müllers tritt trotz offensichtlicher Abhängigkeit von seinem Vorbild Reger unverkennbar zutage. In den formgerecht abgewandelten Variationen spricht sich eine sichere Beherrschung der instrumentalen Mittel und eine reiche Klangfantasie natürlich und kraftvoll aus. Diese Musik hat Grundkräfte, und in der Schlußfuge leistet Müllers architektonisches Gefühl und Disponieren schon Außerordentliches. Eine Hoffnung der deutschen Musik! Recht interessante Eindrücke hinterließ auch ein Konzert in national gemischter Zusammensetzung. Seine große pianistische Kunst bewies Walter Gieseking sowohl an Straußens etwas „zart" angefaßter „Burleske" wie an den feinstimmigen und tonig weichen Impressionen „Nächte in spanischen Gärten" von de Falla. Prachtvoll musizierte Balzer dazu sowohl die von Ravel recht buntscheckig auffrisierten „Bilder einer Ausstellung" von Mussorgski und die schmissigen „Polowetzer Tänze" Borodins. Neue Musik hörte man auch im vierten Kammerkonzert, bestritten vom Rohlfs-Zoll-Quartett, das sich wie das Breffer-Quartett neben dem nicht geringen Musikdienst noch hingebend dem Kammermusizieren widmet. Problematisches von Ludwig Weber erklang neben Liedern für Sopran (H. Hedler-Kritzler) von Weismann und einem schönklingenden Streichquartett von Kaminski.

Die Osterzeit stand im Zeichen der Passionen. Man hörte erstmalig die „Lucas-Passion" von Schütz in der Christuskirche (W. Koll, Kurt Lange), der Bachverein unter Dr. Neyses musizierte wieder in strenger Stilmanier ohne zu versachlichen Bachs „Johannis-Passion" (Robert Broel, Hedwig Hedler-Kritzler, Hermann Weber, Margret Langen) und Kurt Beer ließ in einer seiner geschätzten Abendmusiken Schützens „Matthäus-Passion" (Wilhelm Winterberg, Eduard Scherz, Kurt Lange) zu Wort kommen. Man sieht, auch die Kirchenmusik ist lebendig. Wenn man nur dem musikalischen Hinsiechen der Chöre Einhalt tun könnte. Die mancherlei organisatorischen Maßnahmen im Bunde mit den starken Beanspruchungen der jungen Leute haben sich da nicht günstig ausgewirkt. Und doch muß die Chorpflege auch als Gemeinschaftstun besonders beachtet werden.

Solisten-Abende beginnen sich wieder bemerkbar zu machen, ein Zeichen von künstlerischem Unternehmungsmut. Ein schönes, harmonisches Spiel boten Karl Klein (Cello) und Wilhelm König (Klavier), als Liedersängerin mit Werken von Schubert, Brahms und Wolf bekundete Fritzi Clausen musikalischen Geschmack und beachtenswerte stimmliche Soprankultur, als Großtat muß Willy Hülfers Darbietung sämtlicher Stücke des „Wohltemperierten Klaviers" von Bach angesprochen werden, eine Großtat der Konzentration und pianistischen Könnens wie der geistigen Gestaltungskraft. Dank gebührt auch den

Leitern der „Gesellschaft der Musikfreunde", die nach wie vor ihre Aufgabe in der Darbietung erlesener klassischer Quartette durch namhafte Vereinigungen erblicken. Das Schulze-Prisca-Quartett sei neben dem Berber- und dem Wendling-Quartett genannt. Abweichend im Einzelnen und verschiedenartig im Wesen und Temperament, standen doch die Leistungen auf der Höhe reifer, persönlich fundierter Künstlerschaft.

Von der Oper ist durchweg Anerkennenswertes, teils Vorzügliches zu melden. Im Laufe des Winters hat die Verschmelzung des Spielkörpers unter Balzers ungemein sicherer und feintastender Hand große Fortschritte gemacht, und auch der szenische Stil, so weit es bei den vielen Regie-Gastspielen möglich war, zeigt ein ganz bestimmtes, den Spielmomenten und dem Musikalischen in gleicher Weise Rechnung tragendes Wollen. Zuletzt zeugte die „Zauberflöte" von dieser Tatsache, indem ihre Darstellung — Intendant Iltz führte selbst das Spiel — engste Anlehnung an die von Balzer graziös und seelisch beschwingt betreute Partitur suchte und fand. Vielleicht trat eine gewisse Dämpfung des Klanglichen hier und da zu bewußt hervor. Der Gesamteindruck jedoch, von Caspar Nehers aparten Bühnenbildern unterstützt, war so, daß diese Neuinszenierung neben die besten Leistungen des Winters, wie „Arabella" und „Tristan", gestellt werden kann und muß. Mozart verlangt geschulte und auf Linie gedrillte Sänger. Ausgezeichnet waren Hermine Dippel als Pamina, Alfred Poell als Pamino und Nelly Bischoff als Königin der Nacht, während Henk Noort's köstlich frischer Tenor vom ebenbürtigen Spiel noch nicht genügend unterstützt wird. Das Orchester und die übrigen Mitwirkenden taten ihr Bestes. Ansonsten zeigte der Spielplan eine reichhaltige Folge vorwiegend deutscher Opernwerke um Wagner, Mozart, Strauß, Lortzing, die nicht wie früher von der Operette in den Hintergrund gedrückt wurde. Ganz ausgebaut erscheint der Sängerkörper im neuen Winter. Tenor-, Baß- und Regiefrage sind dann gelöst, sodaß die Arbeit nicht mehr durch Hemmungen aus dem Solistenkreis Störungen erleidet. Als festlicher Auftakt ging nach langen Jahren Wagners „Parsifal" anfangs September in Szene, zugleich dem Immermannjahr als weihevoller Auftakt dienend. Es sind am 28. Oktober 100 Jahre verflossen, seit der geniale Theaterdirektor seine Düsseldorfer Musterbühne eröffnete. E. Suter.

ELBERFELD. („Das Wahrzeichen", lustige Spieloper von Bodo Wolf. Westdeutsche Erstaufführung in Elberfeld am 11. 10. 1934.) B. Wolfs neues Werk, das im Juni d. J. in Darmstadt die Uraufführung hatte, erlebte dank fleißiger Vorbereitung und ausgezeichneter Wiedergabe — W. Schleunig, Kapellmeister; Heinz Anroth, Regie; Johannes Bischof, Rudolf Wünger, Wunderlich, Edith Rego, Elli Mirkow, Elisabeth Höngen, Grete Berthold in den Hauptrollen — bei uns freundliche Aufnahme. Der Dichter Eugen Rittelbusch (Graf Hardenberg-Darmstadt) baut die Dichtung auf einer alten Frankfurter Legende auf: Das „Wahrzeichen" ist die Madonna des um 1550 erbauten steinernen Hauses am Römerberg. Jakob von Melem, der Eigentümer, ein reicher Seidenhändler aus Köln, wohnt in Frankfurt mit seiner Tochter Jutta und deren Base Hildegard. Durch Melems Eidam wird die Madonna bei Meister Johannes bestellt. Der rechte Schwiegersohn wird auf der Reise nach Frankfurt überfallen. Der Räuber zieht sich dessen Kleider an und tritt in Melems Haus ein. Die Betrügerei wird jedoch bald entdeckt. Die Juttas Züge tragende Madonna erglänzt als Sinnbild der Liebe.

E. Rittelbusch schildert in vielen kleineren und größeren Zügen in volkstümlicher Form anziehend die Vorgänge, das Leben der damaligen Zeit: die Ratsherren, Zunftmeister, Löffelnarren u. dgl. Manche Schilderungen streifen indes das Gebiet der Operette.

Die musikalische Bearbeitung des Stoffes fesselt von Anfang an. Die Ouvertüre hat die Form einer Tripelfuge und führt spannend in die Handlung ein. Voller Abwechslung ist in rhythmischer, melodischer, modulatorischer Hinsicht die Behandlung der einzelnen Szenen. Jede kontrapunktische Form ist meisterlich beherrscht. Besonders gut gelungen sind manche lyrische Stellen, wie im 3. Akt die Liebesszene mit obligater Flöte. Dramatischen Akzent weisen mehrfach die Finales auf. Kammermusikalischen Reiz atmen die Soli und Ensembles. Die orchestrale Begleitung läßt überall die Singstimmen zu ihrem Recht kommen. Gut getroffen in der musikalischen Illustrierung sind die Hauptpersonen und die Volksauftritte. Die Hauptaufgabe — ein musikalisches Lustspiel nach dem Muster eines Lortzing oder Nicolai zu schaffen — erscheint nicht restlos gelöst. Der Stil ist nicht einheitlich genug, der B. Wolfschen Vertonung fehlt es an volkstümlicher Einfachheit und Eingänglichkeit bei dem unbefangenen Zuhörer. Nichtsdestoweniger ist das „Wahrzeichen" ein Werk, das von tiefem, gründlichen Können zeugt und auf der Bühne, wie bei uns in Wuppertal, Anerkennung und Beifall finden wird.

H. Oehlerking.

ESSEN. Auch in der zweiten Hälfte des verflossenen Konzertwinters überwog in den Städtischen Veranstaltungen unter Leitung des MD Johannes Schüler die Instrumentalmusik. Im Pro-

gramm des Festkonzertes zum 30. Januar nahm dem Charakter des Tages entsprechend Beethoven mit der „Großen Leonoren-Ouvertüre" und der „Eroika" einen bevorzugten Platz ein; zwischendurch stellte sich Gasparo Cassado mit einem Cellokonzert in a-moll von Schubert vor. Zu Haydn's c-moll-Sinfonie und Beethovens Violinkonzert, meisterhaft gespielt von Gustav Havemann, fügte Schüler im 6. Vormiete-Konzert Schuberts große C-dur-Sinfonie, um nach einem stilistisch weiter gefaßten Programm der nächsten Veranstaltung — er bot hier Cherubinis „Anakreon-Ouvertüre", zwei durch Elfriede Draeger (Koloratur-Sopran) geschmackvoll vorgetragene italienische Arien von Mozart, die italienische Serenade Hugo Wolfs in der Orchesterfassung von Max Reger und Liszts „Faust-Sinfonie" — mit einem Hans Pfitzner-Abend den 65. Geburtstag dieses Meisters festlich zu begehen. Auch hier leitete der Komponist, wie an anderen Orten, sein Es-dur-Klavierkonzert persönlich, dem Dorothea Braus eine technisch wie geistig bedeutende Interpretin war. Das Orchester spielte noch die aus dem Streichquartett des Jahres 1925 geformte Sinfonie in cis-moll sowie die Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn", die dank ihres dramatischen Einschlages dem Publikum natürlich am besten gefiel. Eine an äußerem Aufwand reiche „Passionskantate" Hans Wedigs erlebte unter Mitwirkung des Essener Musikvereinschores im letzten Konzert ihre Uraufführung. Der Text dieses Ausschnittes aus der Leidensgeschichte des Herrn umfaßt das Wirken Christi auf Erden und die Stunden im Garten Gethsemane; musikalisch geht von dem polyphon geschriebenen Chorsatz die stärkste Wirkung aus, während von den Solostimmen die schwierige hohe Sopranpartie in den Klangmassen des Chor- und Orchester-Apparates verschwinden muß, also nur noch der Bariton Gelegenheit hat, wirkungsvoll in Erscheinung zu treten. Gertrud Baumann u. Johannes Willy war die nicht leichte Aufgabe zugefallen, zum ersten Male diese Partien in der Öffentlichkeit zu singen. Mit einer sehr guten Wiedergabe von Bruckners f-moll-Messe schloß die Essener Konzertsaison. Zurückblickend wäre es im Interesse der Besucherzahl der späteren Veranstaltungen empfehlenswert, folgende Wünsche der Bürgerschaft zu berücksichtigen: Vermehrung der Zahl der Vokalkonzerte, die stets Höhepunkte im Musikleben der Stadt waren; Verpflichtung nur erstklassiger Solisten, um jeder Veranstaltung eine besondere Anziehungskraft zu verleihen; Abschaffung der verbilligten und daher nicht mehr zeitgemäßen Konzerte außer Vormiete zu Gunsten einer Erhöhung der Zahl der Hauptkonzerte bei weiter gestaffelten Eintrittspreisen.

Nicht unerwähnt bleiben soll ein Sonderkonzert zu Ehren der gefallenen Krieger, in dem ein hymnisches Chorwerk für gemischten Chor, Blechbläser und Pauken von Hermann Erpf, dem Direktor der Essener Folkwangschulen, nach Texten des süddeutschen Dichters Hermann Burte unter starker Anteilnahme der Zuhörerschaft zur Uraufführung kam. — Als Gastdirigent gab Wilhelm Furtwängler mit seinen Berliner Philharmonikern einen Romantiker-Abend, der sich zum üblichen Triumph gestaltete, Max Fiedler unter Mitwirkung von Elly Ney ein Orchesterkonzert (Beethoven, Brahms, Tschaikowsky), um sich nunmehr nach Teilnahme am Bonner Beethovenfest in Schweden, der Heimat seiner Gattin, zur Ruhe zu setzen.

Aus der Essener Oper seien noch die Neueinstudierungen des „Figaro", der „Butterfly" und des „Falstaff" unter der Leitung des Operndirektors Joh. Schüler genannt. Mozarts Werk litt unter der eigenwilligen Inszenierung und Ausstattung Rochus Glieses, welche die Umwelt und Lebensformen des Rokokozeitalters zu wenig berücksichtigte, so daß nur das Rein-Musikalische den Charakter einer Mozart-Oper trug. Max Kerner als Träger der Titelpartie konnte stimmlich durchaus befriedigen, schuf aber keine psychologische Charakterfigur wie s. Zt. Joseph Grimberg. Unmöglich war die Gräfin, sehr nett und überzeugend in Stimme und Spiel Elfriede Draeger als Susanne. In Puccinis „Madame Butterfly" hatte die jetzt nach Kassel verpflichtete Claire Autenrieth wieder den großen Erfolg, den ihr die Titelrolle schon vor fünf Jahren bei ihrem Essener Anstellungsgastspiel eingebracht hatte. Der Weggang dieser vielseitigen Künstlerin wird allgemein bedauert. Mit der Tanzgruppe brachte Iens Keith erfolgreich die „Josephslegende" von Richard Strauß heraus, deren Partitur Schüler in aller Farbenpracht aufblühen ließ, und zu Ostern noch ein „Deutsches Frühlingsspiel" von Karl-Heinz Gutheim. Doch blieb dieser Versuch, Musik, Bewegung und Gesang in den Dienst eines altgermanischen Kultes zu stellen, in den meisten Fällen noch ohne Beziehung zum Hörer und Zuschauer, trotz der sorgsamen musikalischen Betreuung Heinrich Creuzburgs. Daß Schüler zum Schluß der Spielzeit trotz eingetretener Schwierigkeiten noch mit Verdis seltener gehörtem „Falstaff" den Spielplan bereicherte, beweist das künstlerische Streben des Hauses. Von der mustergültigen Erstaufführung des Werkes unter der Regie Wolf Völkers und der Ausstattung Paul Stärters (Titelheld: Lothar Lessig) sei an dieser Stelle nur noch die fein individualisierte und charakterisierte musikalische Leitung des Operndirektors hervorgehoben, der die köstliche Filigranarbeit der Partitur vortrefflich meisterte. Dr. Otto Grimmelt.

FRANKFURT a. Main. Im ersten Halbjahr 1934 gab es in der Oper eine Uraufführung: „Münchhausens letzte Lüge“ von Hansheinrich Dransmann. Die Gestalt des durch seine lügenhaften Aufschneidereien berühmt gewordenen Baron Karl Friedrich Hieronymus, Freiherr von Münchhausen, der von 1720—1797 lebte, wurde von Theo Halton in den Mittelpunkt eines umständlich aufgezogenen dreiaktigen Librettos (mit einem Vorspiel) gestellt, auf Täuschung und Gegentäuschung aufgebaut, in locker gefügten Szenen, von oft stark schwankhaftem Einschlag beeinträchtigt, um 1775 vor dem Siebenjährigen Krieg spielend, vorgeführt. Die musikalische Haltung des Werkes, nicht durchgängig dem textlichen Vorwurf angepaßt, ist so verstimmend stark an Strauß (Rosenkavalier, Arabella und auch Till Eulenspiegel) orientiert, gemischt mit puccinesken und slavischen Einflüssen, daß für eine eigene musikalische Konzeption nicht allzuviel Raum übrig bleibt. Ein rezeptiv geschicktes Könnentum verraten etliche farbig rhythmische Chorsätze und Ensembles, reizvolle Klangmischungen bis zu illustrativer Kleinmalerei vorstoßend, und die lyrischen Partien der Gegenspielerin des Titelhelden Sybille von der Holsten, auch die eingestreuten Polka-Tanzszenen. Doch es fehlt der hinreißend große Schwung der musikalischen Mittel, der Humor (zu dem die Figur des Münchhausen hätte wechselvolle musikalische Gestaltungsmöglichkeiten geben können) und die im deutschen Volkstum wurzelnde Heiterkeit. So blieb dem Werk mangels fast jeglichen Neulandes des Komponisten, nur ein Achtungserfolg vorbehalten, an dem die vorzügliche Besetzung der Hauptpartien, die umsichtige musikalische Leitung von Bertil Wetzelsberger, vereint mit der geschickten Inszenierung Dr. C. Walterlins in geschmackvollen Drehbühnenbildern L. Sieverts größten Anteil hatte. Erfolgreiche Aufnahme fand die Erstaufführung von Paul Graeners Oper „Friedemann Bach“, vom Komponisten persönlich dirigiert, in der Regie Walterlins und äußerst eindrucksvollen Bühnenbildern L. Sieverts, verknüpft mit einem pompösen Ballett von Lore Jentsch geboten. Neu inszeniert wurde Wagners „Rienzi“ (der seit Jahrzehnten hier nicht gegeben wurde) durch Meißner, in Bühnenbildern Sieverts, musikalisch geleitet von Karl Maria Zwißler, ferner anläßlich des 70. Geburtstages von Eugen d'Albert „Tiefland“ (Regie Hartmut Boebel, Szenengestaltung Walter Dinse, musikalische Leitung H. Seidelmann) und als besondere Zugstücke die musikalisch verlogene „Tosca“ Puccinis und die gemütvolle „Förster-Christel“ des Wiener Komponisten Georg Jarno. August Kruhm.

GRAZ. (Hanns Holenia: „Viola“-Uraufführung.) Hanns Holenia, der 1890 geborene Grazer, der in seiner Vaterstadt bei Mojsisovics, in Berlin bei Reznicek studiert hat und nach dem Kriege, als fertige künstlerische Persönlichkeit, mit Liedern, Chören und Instrumentalwerken hervorgetreten ist, die sofort aufhorchen machten, die eine frische, kernige, volkstümliche Begabung, einen starken melodischen Ausdruck und sichere Formgebung erkennen ließen — Hanns Holenia, der erst in diesem Sommer und Herbst wieder durch den Stuttgarter und den Wiener Rundfunk zu verdienten Ehren gekommen ist, braucht den Lesern der Zeitschrift nicht besonders vorgestellt zu werden. Aber seine Oper „Viola“ deren Uraufführung am 17. November in Graz stattgefunden hat, läßt ihn in neuem Licht erscheinen. Man hat vorher doch nicht gewußt, welch hinreißenden, großen Ausdrucks er fähig ist, und man konnte auch nicht wissen, da er ja noch kein Bühnenwerk geschrieben hatte, mit welcher überlegenen Selbstverständlichkeit er die Opernform beherrscht. Voraussetzung war natürlich ein gutes Textbuch, das nicht nur den Gesetzen der musikalischen Bühne, sondern auch der persönlichen Eigenart des Tondichters verständnisvoll entgegenkam. Oskar Widowitz, ein Grazer Rechtsanwalt, aber kein trockener Jurist, sondern ein vollwertiger Dichter, hat die gestellte Aufgabe geradezu meisterhaft erfüllt. Schon beim Lesen hat man den Eindruck, daß der Wunsch des Tondichters, Shakespeares „Was ihr wollt“ als Opernbuch vor sich zu haben, kaum besser verwirklicht werden konnte. Wer aber vor der Aufführung sich die Sache vielleicht doch anders gedacht hat, weil eben jeder sie selber anders machen würde, der mußte beim Erleben des Werkes klar erkennen, daß Widowitz alles so geschaut und hingestellt hat, wie es eben Hanns Holenia brauchte und wie es gerade diesem Musiker zur Entfaltung seiner Fähigkeiten dienlich war. Widowitz hat weder den Gang der Handlung beibehalten, noch den Wortlaut Shakespeares übernommen. Er benützte das Shakespearesche Lustspiel gleichsam nur als Quelle, wie ja auch der große Brite fremde Quellen bearbeitete, und er gab zunächst in einem Vorspiel eine Vorgeschichte, die tatsächlich auch Shakespeare bekannt war, von diesem aber nicht beachtet wurde. In „Was ihr wollt“ hat Viola den Namen Orsinos zwar in ihrem Vaterhause nennen gehört, ihn selbst aber lernt sie erst kennen, als sie in Männerkleidern vor ihm steht, und beginnt ihn erst zu lieben, da sie für ihn um Olivia werben soll. In der Oper erzählt sie jedoch gleich zu Beginn, daß sie Orsino liebt, und nachdem sie erfahren hat, daß sie in Orsinos Land sei, hat sie eben aus Liebe den Einfall, als Junker zum Herzog vorzudringen und seine Nähe zu genießen. Die Liebeshandlung ruht

alſo auf feſterem Grunde als bei Shakeſpeare und wir verfolgen das merkwürdige Geſchick Violas, die von Orſino nicht erkannt wird und durch ihre Werbung die Liebe Olivias weckt, mit noch größerer Teilnahme. Die komiſchen Beſtandteile des Luſtſpiels ſind auf ein geringeres Maß zuſammengedrängt, der Narr fehlt gänzlich, nur Malvolio iſt ziemlich unverändert geblieben und hat vor allem ſeine Briefſzene behalten (die in Graz lauten Beifall bei offener Bühne errang). Sonſt aber iſt die Oper vorwiegend lyriſch gehalten. Die Seelenkämpfe Violas, die Liebe Orſinos und Olivias, die Erlöſung durch das Auftreten Sebaſtians ſind das Weſentliche der Handlung. Dieſe iſt ganz und gar aus muſikaliſchem Empfinden geboren und vom Muſiker ſo heiß ergriffen, ſo ſchwärmeriſch geſtaltet, daß auch der Hörer bald in einen Traum gerät, der ihn weit über das bloß Burleske oder Seltſam-Märchenhafte der äußeren Vorgänge erhebt. Jede rechte Oper ſoll ein Seelendrama ſein und Holenia wird dieſer Forderung aus der Kraft ſeines Fühlens, ſeiner Geſtaltungsweiſe in höchſtem Maße gerecht. Schon die Erzählung Violas im Vorſpiel ſagt uns nicht nur, wie es um die Heldin, ſondern auch, wie es um Holenia beſtellt iſt: daß da endlich wieder ein echter Sänger, ein ganzer Muſiker, ein großer Lyriker auf die deutſche Opernbühne getreten iſt. Wenn das herrlich ſchöne, einzigartige Quartett der beiden Liebespaare das Werk krönt, dann ſagen wir uns: Endlich wieder eine Oper nach unſerem Herzen, eine Oper, wie ſie ſein ſoll, eine Oper, die den Namen verdient, eine Oper, deren Weiſen ins Volk dringen können, deren Wert aber nicht auf dem Einzelnen, wie etwa auf dem köſtlichen Liede des Junkers Rülp, auf der hinreißenden Serenade Orſinos beruht, ſondern die als Ganzes bedeutend iſt, deren Melodienreichtum, Sanglichkeit, orcheſtraler Glanz und motiviſche Geſchloſſenheit uns ein einheitliches und tiefwirkendes Bühnenerlebnis vermitteln. Die Grazer Aufführung war ganz vortrefflich, ſonſt hätte das Erlebnis nicht ſo deutlich in Erſcheinung treten können. Der Leiter Karl Rankl hat namentlich im Orcheſter, das Holenia ſo reich bedachte, eine Fülle von Schönheiten und Feinheiten vor dem Hörer ausgebreitet, zugleich aber den leichten, munteren Fluß der Tondichtung aufs engſte mit der Bühne verknüpft, auf der nicht nur Hanns Hauſchild als Malvolio erheiterte, ſondern namentlich Harriet Henders in der Titelrolle durch ihre ſüße Stimme, ihren ergreifenden Geſang, ihr wunderſames Spiel die Zuſchauer begeiſterte.

Max Morold.

HAMBURG. Die im neuen Jahr eingetretenen einſchneidenden Veränderungen im hamburgiſchen Muſikleben haben von der einſt gewohnten Konzertfülle nur wenig übrig gelaſſen, mit dem erfreulichen Erfolg, daß die Philharmoniſchen Konzerte heute wieder das feſtliche Bild ausverkaufter Säle bieten. Man hatte ſie — für dieſe zweite Winterhälfte — auf fünf beſchränkt, außerdem — bis auf das letzte mit der ſchon traditionsgemäß gewordenen „Neunten" — die öffentlichen Hauptproben geſtrichen und ſie vorläufig aus der Muſikhalle, an die ſie bisher gebunden waren, in den etwas kleineren, akuſtiſch berühmten alten Conventgarten verlegt, während man die Muſikhalle auf ihre bekannten, hauptſächlich in der mitſchwingenden Glasdecke liegenden akuſtiſchen Mängel hin unterſucht hat und nun verſucht, dem ſchönen Saal durch entſprechende Veränderungen eine erhöhte und den akuſtiſchen Anforderungen beſſer als bisher genügende Brauchbarkeit zu geben. Inzwiſchen mußte ſich die ſomit vorläufig ziemlich verwaiſte Muſikhalle mit den ſtark volkstümlich zugeſchnittenen Sonntags-Symphonie-Konzerten, die Richard Richter leitet, und einigen gelegentlichen Konzertveranſtaltungen, die auch im kleinen Saal ſehr rar geworden ſind, begnügen.

Eugen Jochum, der neue hamburgiſche Muſikgewaltige, hat ſich, wie in der Oper, ſo auch in den Philharmoniſchen Konzerten glänzend eingeführt, als eine höchſt vielverſprechende, allem Anſchein nach Furtwängler nachſtrebende Erſcheinung, an den er in mancher Hinſicht erinnert. Mag die immer unerreichbar ſcheinende Abgeklärtheit, die Furtwänglers künſtleriſche Darbietungen ſo weit über alles hinausheben, fehlen, mag bei dem jugendlichen draufgehenden Feuer Jochums zuweilen des Guten zuviel geſchehen und ſich dann eine etwas zu kompakte, erdrückende Wirkung ergeben wie bei der Euryanthe-Ouvertüre oder bei dem den Auftakt der Konzerte bildenden Händelſchen Concerto grosso, wo ſich das neue Staatsorcheſter mit der gewichtigen Grundlage von zehn Bäſſen in all ſeinem berückenden Glanz entfalten konnte, ſo ſind doch durchweg ganz hervorragende Aufführungen zu verbuchen, unter denen beſonders Bruckners fünfte, Beethovens fünfte und Brahms' zweite Sinfonie hervortreten. Neu waren die Variationen über eine ſchottiſche Volksweiſe von Günther Raphael und Hans Pfitzners Baritongeſänge „Zorn und Klage". Für Pfitzner iſt Hamburg kein günſtiger Boden, aber das zweite dieſer ſich an der Zeitſtimmung entzündenden Lieder, die Hans Reinmar prachtvoll ſang, drang mächtig durch. Neu war auch noch Max Regers „Der Einſiedler", der neben dem Brahmsſchen Schickſalslied auch der Singakademie und dem Lehrergeſangverein Gelegenheit gab, von dem neuen Dirigenten, der eine ſo umfaſſende Arbeit in ſeiner Hand vereinigt, ins Treffen geführt zu werden, ehe ſie ſich in den ganz großen Aufgaben, dem Schlußchor der Neunten und der

Matthäus-Passion in der Kar-Woche aufs neue in altgewohnter Weise bewähren konnten. Zwei Solisten wären noch in den Philharm. Konzerten zu nennen: Edwin Fischer, der Schumanns Klavierkonzert prachtvoll spielte, und Gaspar Cassado, der uns mit Dvořaks Cello-Konzert einen musikalischen Hochgenuß bereitete.

Freuen wir uns, daß es gelungen ist, unsern Philharmonischen Konzerten ihren hervorragenden Platz zurückzugewinnen und sie, wenn auch unter Opfern, denn mancher Musikfreund wird die fortgefallenen, wenn auch durch die erhebliche Preissenkung halbwegs ausgeglichenen Hauptproben vermissen, neuen Siegen zuzuführen. Aber freuen wir uns auch der lebendigen Wechselwirkung, die sich aus dem Vorzug Hamburgs bedingt, eine Filiale der Berliner Philharmoniker zu sein. Von den üblichen fünf Furtwängler-Konzerten fielen in diese zweite Winterhälfte drei. Da gab es zunächst eine, trotz des etwa dürftigen Schlußsatzes mit dem alten Kinderlied „Alle Vögel sind schon da", ganz köstliche, unbeschwert musizierfreudige Neuheit, eine „Heitere Musik" von Siegfried Walter Müller, mit der man sich ausgezeichnet unterhielt. Dann war ein recht erheblicher Programmanteil der Solistin Alma Moodie eingeräumt, die das kleinere der Bachschen Violinkonzerte sowie die Chaconne spielte, — vielleicht nach der heiteren Einleitung ein bißchen zu viel Bach, aber es bewies wieder die Meisterschaft dieser hervorragenden Geigerin, wie restlos sie die Hörerschaft damit zu fesseln verstand. Weiterhin brachten diese im übrigen „solistenreinen" Konzerte außer Tschaikowskys Pathetique, der Euryanthe-Ouvertüre und Pfitzners neuer Sinfonie, der das Streichquartett zugrunde liegt, ein abermaliges starkes und großes Bekenntnis Furtwänglers zu Beethoven mit der 7., 2. (mit besonders liebevoll gestaltetem Larghetto) und 5. Sinfonie und der Coriolan-Ouvertüre.

Solisten ließen sich wenig hören; zu nennen wären vor allem Elly Ney in einem der von der Konzertdirektion veranstalteten Meisterkonzerte, Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester, Wilhelm Kempff, der die alte Kunst der Improvisation wieder zur Geltung zu bringen sucht, Vasa Prihoda u. a. Und dann vereinigte ein Konzert für die Winterhilfe drei hervorragende Künstler, Cecilia Hansen, Gaspar Cassado und Mitja Nikisch zu einem köstlichen, drei Stunden währenden Musizieren, das mit Tschaikowskys wundervoll gespieltem a-moll-Trio abschloß. Daß auch die Banda Fascista sich bei uns hören ließ und als besseres Promenaden-Orchester bewundert wurde, sei der Ordnung halber nicht vergessen; auf den gutgemeinten Ausflug in die deutsche Sinfonik hätte man jedoch gern verzichtet, sie war durchaus fehl am Ort. So was merkt man vielleicht als Biergarten- oder Rundfunk-Publikum nicht; aber im Konzertsaal hört man doch immer noch mit anderen Ohren, und insofern war es denn vielleicht dankenswert, einmal wieder auf die Unterschiede hingewiesen zu werden.

Bertha Witt.

HANNOVER. (Julius Weismann: „Schwanenweiß", Erstaufführung.) Nach Hans Grimms „Blondin im Glück" brachte das Städtische Opernhaus als zweite Neuigkeit in dieser Spielzeit die Erstaufführung der Oper „Schwanenweiß" von Julius Weismann. Nach dem Werk eines von allzu wenig selbstkritischen Erwägungen geleiteten starken musikalischen Temperamentes ein solches eines dem Temperament nach zweifellos schwächeren, aber aus grundlegenden, ästhetischen Erkenntnissen heraus um Wahrheit und Selbständigkeit erfolgreich bemühten Komponisten! In der Tat die Verantwortlichkeit vor der künstlerischen Aussage, die diese Oper „Schwanenweiß" auszeichnet, erhebt sie doppelt zu einer verpflichtenden Angelegenheit, die sie schon um der Strenge und auch wieder Wohltat der abgegrenzten Stille willen ist, aus der Weismanns Schaffen aus dem abgeschiedenen Breisgau in unsere Zeit hereintönt.

Man erkennt die ganze Art des Komponisten Weismann, wenn man bedenkt, was es heißt, Strindberg zu vertonen. Zwar ist „Schwanenweiß" ein helles Märchenspiel. Seine Wendung zur christlichen Liebesauffassung, die selbst den Tod überwindet, überglänzt alles Böse und allen Trug. Und doch trägt es auch die Düsterkeit in sich und die verzweiflungsvolle Not der Gefangenschaft des Menschen in seine, jedem Ich gesetzten Grenzen, in seine Täuschungen, in seine Unvollkommenheit. Vor allem auch ist „Schwanenweiß" so sehr nur eine dramatisierte Gedankenentwicklung wie irgend sonst ein Strindberg. Alle Gestalten dieses Märchenspiels sind menschgewordene Gedanken, besessen von einer dämonischen, fixen Idee. Seine Handlung ist ein dialektischer Prozeß und der Dialog die ganze Welt dieses Stückes. Noch eines kommt hinzu: daß diesem sozusagen zeit- und umweltlosen Drama die Sprache nicht etwa — wie in Shakespeares „Sturm" — eine reale Welt erschafft, sondern eine magische Realität, gegründet auf Symbole, nicht auf Seinstatsachen, sondern auf Bedeutungstatsachen. So wird hier alles, was geschieht, um eines anderen Grundes und zu einem anderen Ziel getan, als der Tat selbst. Es ist ein kompliziertes Dasein, das diese aller Spontanität beraubten Figuren führen müssen. Die Welt, in der sie sich bewegen, ist ein Gespensterkabinett und wäre es auch ohne alle die geisterhaft lebendigen Wesen, wie Pfau, Tauben, Schwäne, Rosen,

See usw., die die Wirkung in dieser Richtung noch so besonders verstärken.

Die Hauptwerte der Musik, die Julius Weismann zu Strindbergs „Schwanenweiß" geschrieben hat, liegen zweifellos in der Lyrik. Sie zeigen den Komponisten als einen Musiker von echtem, von innen her lebendigem Gefühl, als einen Musiker von persönlichster Eigenart, als einen Meister eines mit sparsamsten Mitteln intensive Wirkungen erzielenden, durchsichtigen Satzes. Die Partitur gleicht einem zartmaschigen Netz von köstlichen, liebenswerten Melodien, aus denen es oft wie aus alten Volksliedern zu uns herübertönt. Ohne große Gebärde, ohne dramatisches Getue, alle donnernden Klangevolutionen selbst in äußeren Höhepunkten der Handlung meidend, wirkt diese Musik unbezweifelbar ehrlich, feinnervig, farbig reizvoll und keusch. Sie lehrt uns nach dem wagnerischen und nachwagnerischen Pathos wieder Verständnis für harmonisch einfache und in strenge Formen gebundene Melodie. Ein weiterer Vorzug des Werkes liegt darin, wie sehr in ihm Strindbergs dichterische und Weismanns musikalische Form einander entsprechen, wie der dialogischen Struktur des Dramas die symphonisch-thematische Arbeit des Musikers entspricht. So wie in Strindbergs Drama die Konfrontierung der Gegensätze gleichsam mit dialektischer Wissenschaftlichkeit erfolgt, so in Weismanns Musik der dramatische Aufbau der Oper aus Formkräften der absoluten Musik. Dies so sehr, daß das monodische Prinzip des Opernstils durchbrochen erscheint, daß Formen der Polyphonie, u. a. selbst eine reich und großartig angelegte Fuge, Verwendung finden. Und das nicht spielerisch, sondern zur Erfüllung einer dramatischen Funktion, streng auf die Bühnengeschehnisse abgestimmt, wie in dieser Oper die Musik überhaupt ganz nach innen konzentriert, auf den Geist, auf die Wahrheit bezogen ist. Das ist das Besondere daran, wie eng hier Eros und Logos ineinander verschlungen sind und wie das Dramatische als Folge lyrisch-thematischer Spannungen ersteht.

Freilich das Lyrische als Stärke dieser Oper ist zugleich auch ihre Schwäche. Manche fast monomanische Übersteigerung des Prinzips der Wiederholung, eine gewisse Gleichförmigkeit in der Anwendung freier Zusatztöne, vor allem großer Sekundvorhalte, zu breit ausgelagerten Akkorden, eine allzu fühlbare Gebundenheit der Singstimmen in die Mittellage — Folge einer im sinnlichen Ausdruck beinahe hemmenden Disziplin — sind Schwächen, die die unmittelbare Wirkung des Werkes beeinträchtigen.

Die Aufführung des Werkes unter der musikalischen Leitung von Arno G r a u hielt das Ganze mit Glück in der Sphäre des Traum- und Märchenhaften. Dr. Claus Dietrich K o ch entwickelte in der nach einem Entwurf von Kurt S ö h n l e i n erstellten Szene die Geschehnisse mit viel Achtsamkeit auf das Zusammenspiel von Musik, Wort, Licht und Bewegung. Die Titelrolle sang Maria E n g e l mit einer reizvollen und ergreifenden Mischung von Kindlichem und Weiblichem. Den Prinzen gab Willy T r e f f n e r überraschend strindbergnahe, im stimmlichen Ausdruck überaus kultiviert, im Spiel fast von aller veräußerlichenden Gestik frei. Von den übrigen Rollenträgern sind noch Grete K r a i g e r - K ä r n t n e r und Karl G i e b e l in den Rollen der Stiefmutter und des Herzogs mit Anerkennung zu nennen. Dr. L. U.

LEIPZIG. Der kleine schöne Hof des Grassimuseums ist für Abendmusiken unter freiem Himmel wie geschaffen. Auf allen Seiten geschlossen, mit wundervollen alten Bäumen bestanden, deren Kronen ein natürliches Dach bilden, ist er der rechte Ort für musikalische Werke, die nicht durch „kammer"musikalische Feinheiten der Linienführung oder der Instrumentation, durch Benutzung großer äußerer Mittel oder durch schweren inneren Gehalt an den Zuhörer die Forderung größtmöglicher Sammlung und Anteilnahme stellen und die deshalb nach einem geschlossenen Raum verlangen. Wenn dann die elektrischen Lampen verlöschen, die Musikanten mit ihren Windlichtern erscheinen, wenn das Stimmen der Instrumente sich mit dem leisen Rauschen der Bäume vermischt, dann senkt sich eine erwartungsfrohe, leise abenteuerliche Stimmung auf die Hörer, die nicht gekommen sind, um ein „Konzert" in dem üblichen Sinne zu hören. Man meint dann etwas von dem Zauber, der geheimnisvollen Spannung einer Serenade, eines Ständchens zu spüren. Man ist hier empfänglicher und milder gestimmt für die graziösen Nachlässigkeiten am Gewand der Muse; die anspruchslose Unbekümmertheit der Serenaden-, Divertimento- und Suitenmusik, die im Konzertsaal ermüden würde, macht hier einen Teil des musikalischen Reizes aus. Man sollte deshalb noch mehr als bisher auf die Musik zurückgreifen, die für die freie Luft bestimmt ist, und nicht fürchten, den Hörern damit zu wenig zu bieten. Gerade an dieser Musik muß die neue Art des Musikhörens sich mitschulen; wir haben ja heute gelernt, auch im Einfach-Volkstümlichen die bleibenden Werte zu finden. Es muß bewußt alles ausgeschieden werden, was durch Form und Inhalt für den Saal, für die Kammer bestimmt ist. Es gibt in der Musik aller Zeiten noch viele, z. T. ungehobene Schätze an Freiluftmusik. Die Sitte der öffentlichen Ständchen ist ja noch gar nicht so lange verschwunden. Es sei hier nur an den Leipziger Stadtpfeifer Pezel erinnert, dessen

männlich-kräftige Suiten man gerade in Leipzig gern häufiger hören würde.

Die Trioſonate h-moll von Antonio Caldara, die das Orcheſter der Kulturpolitiſchen Abteilung am letzten Serenadenabend dieſes Sommers brachte, bleibt im Freien ohne rechte Wirkung. Ihre edle Melodik iſt zwar unmittelbar eingänglich, doch kommt die kontrapunktiſche Kunſt des am Anfang des 18. Jahrhunderts in Wien wirkenden Venetianers nicht zur Geltung. Hans Ludwig Kormann, der Leiter des Orcheſters, ſuchte der Gefahr des Verſchwimmens der Melodieumriſſe durch ſtarke Akzentuierung der einzelnen Stimmen zu begegnen. Dadurch erhielt die Sonate etwas Eckiges und Herbes, das dieſe warmblütige Muſik fremd und eindruckslos erſcheinen ließ. Bachs d-moll-Konzert für zwei Violinen und Orcheſter gehört ebenfalls in den geſchloſſenen Raum. Es beſteht ſchon rein akuſtiſch kaum die Möglichkeit, die Linienführung der Inſtrumente in allen Feinheiten aufzunehmen. Auch inhaltlich iſt hier nichts mehr von „Serenade" oder „Nachtmuſik" zu ſpüren. Alles Improviſatoriſche, Zufällige, das der Freiluftmuſik ihren Reiz gibt, iſt hier erſetzt durch höchſte, bewußteſte Kunſt. Hier lebt nichts mehr von dem abenteuernden Geiſt der Caſſation, von dem fröhlichen, draufgängeriſchen Muſizieren beim „Gaſſatim"-Gehen, hier iſt alles Zucht, kraftvolle Sammlung zu einer Kunſt, die vom Höchſten kündet, die ſelbſt Teil des Ewigen iſt. Sie fordert auch vom Hörer Zucht und Sammlung zur Feier, die man aber für einen Serenadenabend nicht verlangen kann. Die Wiedergabe erlangte auch tatſächlich kein richtiges Leben, man konnte dem Gegenſpiel der Inſtrumente nur mühſam und unvollkommen folgen. Soli und Tutti hoben ſich nicht genügend voneinander ab. Im geſchloſſenen Raum hätte das Konzert einen weſentlich ſtärkeren Eindruck erzielt, zumal die beiden Soloviolinen von den Herren Schrepper und Hochberger einwandfrei geſpielt wurden. Einige rhythmiſche Schwankungen erklären ſich aus den im Freien ungleich größeren Schwierigkeiten des „Zuſammenhörens". Das Cembalo wurde von Katharina Klemm gut und ſicher geſpielt. Ein voller Erfolg war das dritte Werk des Abends: Haydns Militärſinfonie, die H. L. Kormann mit ſeinem Orcheſter ſauber und eindrucksvoll muſizierte. Dieſes Werk liegt an der oberen Grenze deſſen, was noch ohne Schwierigkeiten im Freien zur Aufführung gelangen kann. Die wunderbare friſche Sinfonie zeigte den akuſtiſchen Vorteil der Bläſer vor den Streichern aufs Deutlichſte. Was bei den Streichern matt und unklar klang, wurde bei den Bläſern lebendig und plaſtiſch, ein Vorzug, der nur durch die ſtarke Unterſchiedlichkeit des Klangcharakters der Blasinſtrumente bedingt iſt, die eine ſo ſtarke Verſchmelzung des Klanges wie bei den Streichern, — eben dieſe führt zur Verwiſchung der Konturen — nicht zuläßt. Es wird ſich daher empfehlen, die aufzuführenden Werke der nächſten Serenaden, deren Fortſetzung ſehr zu wünſchen iſt, auch nach dem Geſichtspunkt der akuſtiſchen Wirkſamkeit auszuſuchen. Auch unter den Schöpfungen unſerer jungen Komponiſten, die ja im allgemeinen den Bläſerklang bevorzugen, dürfte ſich manches geeignete Werk finden.

Das Neue Theater brachte am 15. Sept. Eugen d'Alberts „Tiefland" in neuer Bühnengeſtaltung. Die nun dreißig Jahre alte Oper mit ihrer international gefärbten, für unſer Gefühl etwas ſtark auf äußere Wirkungen gehenden Muſik vermag auch heute noch durch die außergewöhnlich glückliche Verbindung eines packenden dramatiſchen Geſchehens mit einer allgemeingültigen, leicht verſtändlichen und eindringlichen muſikaliſchen Untermalungskunſt die Hörer zu feſſeln. Die Aufführung unter der Spielleitung von Heinz Hofmann war ausgezeichnet. Es überraſchte die große Lebendigkeit des Bühnengeſchehens, die ſich in der Beweglichkeit der Chorſzenen und in dem gut aufeinander abgeſtimmten Spiel der Hauptperſonen am deutlichſten zeigte. Das Bühnenbild von Ihrke gab der Handlung einen wirkungsvollen Rahmen. Auguſt Seider — Pedro, W. Zimmer — Sebaſtiano, F. Dalberg — Tommaſo, W. Streckfuß — Moruccio erfreuten durch ausgezeichnetes Spiel und ſchöne Stimme. Ilſe Schüler als Marta fiel zunächſt durch die herbe Geſtaltung dieſer Figur auf, wußte jedoch im Verlaufe des zweiten Aktes einen eindrucksvollen Menſchentypus daraus zu geſtalten. Stimmlich und muſikaliſch genügte dieſe neue Kraft des Neuen Theaters allen Anforderungen der Rolle. Auch die Nebenrollen waren zumeiſt in guten Händen. Das Orcheſter muſizierte unter der anfeuernden Leitung von Oskar Braun mit großem Eifer und tadelloſer Präziſion. Gerhard Schwalbe.

LINZ und Oberöſterreich. Als ſonniger Auftakt eines ſehr ſpärlich fließenden Muſiklebens in Linz wurde die Aufführung der Wiener Sängerknaben mit ihren feinen a-cappella Chörchen und Operettchen gewertet. Hingegen enttäuſchte der gefeierte Radio-Sänger Joſef Schmidt im Konzertſaal; ſein lyriſcher Tenor, zwar gut gebildet, füllt keinen großen Raum; ſein Programm war dem Durchſchnittshörer zu hoch, dem muſikaliſchen Gewiſſen zu ſtillos. Die Konzertpianiſtin Hilde Hrachowetz ſpielte mit Robert Keldorfer Kammermuſik für zwei Klaviere. In einem Sonatenabend (Neuzeitliches Schaffen) für Violine (Walter Weller) und Klavier (Robert Gläſer) erweckte der ſehr begabte Pianiſt in der Wiedergabe zweier Solonummern „Bergamasque" von Debuſſy und der Klavierſonate von Stravinſky berechtigtes Aufſehen.

Anregung für Kammermusik empfängt unser Musikleben durch das Linzer Streichquartett. Die relativ wertvollste Bekanntschaft des ersten Abends war das Duo für Violine (Walter Weller) und Cello (Eduard Rudolf) ein durchsichtig gestalteter Variationssatz von Johan Halvorsen. Auch eines Quartettes — Jugendwerk von Josef Reiter — nahmen sich die Quartettisten liebevoll an. Das Kernstück des zweiten Kammermusikabends bildete op. 59 Nr. 1 in F-dur von Beethoven.

An ein großes Chorkonzert wagte sich in diesem Jahre nur der Christlich-deutsche Gesangverein, der im Rahmen einer Brahmsfeier mit der ausgezeichneten Wiedergabe des Deutschen Requiems unter Professor Ludwig Daxsperger bedeutende Kulturarbeit für Linz leistete. Im Sinfoniekonzert des Konzertvereins, Leitung Max Damberger, fand die dritte Sinfonie von Anton Bruckner bei Publikum und Presse großes Verständnis. Zu erwähnen ist noch das in Verfeinerung des Ausdruckes vom Domchor gesungene a-cappella Programm „Unsere liebe Frau in Liedern und Gesängen" unter Professor Franz X. Müller. Die Wiederholung der liturgischen Werke „Missa di nona" und der „Immakulata-Messe" von Franz Neuhofer im neuen Dom unter des Komponisten Leitung, zog noch mancherlei versteckt gebliebene Schätze ans Licht. Sehr günstige Eindrücke ergab die Erstaufführung der Theresia-Messe von dem talentierten Ferdinand Andergassen-Feldkirch. Schon die Partitur, rein optisch gesehen, weist durch die Verästelung der führenden Melodie in den Sing- und Instrumentalstimmen ein interessantes Gesicht. Der eindrucksvollste Teil der Messe ist das Gloria mit seinen freudig bewegten Choreinsätzen und dem gewaltig gesteigerten Schluß, vom Gloria-Thema beherrscht. Auch der d-moll Messe Odo Polzers, Bregenz, in einem mehr freien, weltlichen Messestil, neuzeitiger Harmonik unter Auswertung der umfangreichsten Lagen menschlicher Stimme, ebenso der Messe von dem schon bekannten Tiroler Karl Senn, Innsbruck, — Aufführung in der Linzer Stadtpfarrkirche — muß man Anerkennung zollen. Franz Kinzls sinfonische Dichtung „Stephana Schwertner" zeigten in ihrem Aufbau und in der Instrumentation, daß der in Oberösterreich lebende, ernst zu nehmende Lieder- und Kirchenkomponist auch mit der Programmusik vertraut ist. Mit einem ausgezeichnet gelungenen Lieder- und Arienabend rückte die — im Münchener und Stuttgarter Sender bereits Erfolg aufweisende — noch jugendliche Koloratursängerin Jetty Topitz-Feiler in den Vordergrund Linzer Konzertveranstaltungen; selten gesungene Lieder von Max v. Schillings, Hugo Wolf und Richard Strauß, sowie dessen schwierige Zerbinetta-Arie aus der Oper „Ariadne auf Naxos" brachten der Künstlerin große Erfolge. Über die Frau als Sängerin und Darstellerin auf der Bühne hielt Frau Günzel-Dworski im Fraueninteressenverein zwei ansprechende Vorträge.

Das Landestheater bescherte uns neben einer würdigen Aufführung des „Evangelimann" unter Leitung des Altmeisters Dr. Wilhelm Kienzl (Evangelimann: Kammersänger Graarud) nur noch zwei Opern „Martha" und „Troubadour".

Der im nahen Wels amtierende Orgelkomponist J. N. David erweiterte die Programme seines Bachchores mit zeitgenössischen, sich in den Kirchenstil des 17. Jahrhunderts fügenden Chorkompositionen. Neben ihm macht sich das Orgeltalent Franz Illenberger in der Wiedergabe alter Orgelmusik in Wels und Umgebung populär. In St. Florian hörten wir von dem Linzer Domorganisten Ludwig Daxsperger in sonntäglich sich wiederholenden Orgelvorführungen auf der rekonstruierten Bruckner-Orgel, Kompositionen von Frescobaldi und Buxtehude über alle Großen bis J. N. David und M. Springer. Dem jungen Musikdirektor Albert Weinschenk in Steyr muß man es hoch anrechnen, dort das Musikleben mit frischem freien Zug zu beleben; auch in diesem Jahre machte sich der Musik- und Männergesangverein unter diesem tüchtigen Dirigenten um eine Wagner- und Brahmsfeier, auch um eine lobenswerte Aufführung von Lortzings Oper „Der Waffenschmied" sehr verdient.

Zum musikalischen Ereignis wurden für Linz die Aufführungen von Werken Anton Bruckners aus Anlaß seines 110. Geburtstages (4. September). Eingeleitet durch Orgelvorträge auf der Brucknerorgel in St. Florian (Adagio aus der VII. Sinfonie — Bearbeitung von Vinzenz Goller — und „Memoriam Anton Bruckner" von Franz X. Müller) vom Linzer Domorganisten Ludwig Daxsperger, bereitete uns der verstärkte Domchor im Maria Empfängnis-Dom unter Professor Franz X. Müller eine prächtige Wiedergabe der f-moll-Messe. Neben den akkreditierten Domsolisten glänzte die junge Sängerin Maria Gruber durch ihren frischen, strahlenden Sopran. Zum Höhepunkt der Bruckner-Ehrung gestaltete sich das Instrumentalkonzert — Sinfonie in B-dur (1877) und die g-moll-Ouverture (1863) — im großen Saale des Kaufmännischen Vereinshauses.

Das „kontraprunktische Meisterwerk" — wie der St. Florianer Meister den sinfonischen Prachtbau, seine „Fünfte", selbst nannte — wurde in seiner Hochromantik Erlebnis unter Siegmund v. Hauseggers geistig durchdrungenem Dirigententum.

Paul Günzel.

LÜBECK. (Lübecker Totentanz. Ein Altarspiel nach alten Texten von Johannes Klöcking. Chorsätze von Hugo Distler. Uraufführung der Städtischen Bühnen zu Lübeck.) Der von Kerzenlicht magisch erhellte Raum im Hochaltar der Katharinenkirche zu Lübeck schuf die

feierlich gedämpfte Stimmungsatmoſphäre für die ſzeniſche Wiedergabe dieſes Spiels vom Sieg des Todes im Menſchenlande. Dieſe neue, dem lübiſchen Heimatboden entwachſene Faſſung des Totentanzes als Altarſpiel enthält zwei beherrſchende Elemente: das Wechſelgeſpräch zwiſchen dem Tod und ſeinen zwölf Opfern ſowie die in das Ganze eingereihten Chorſätze, die gleichſam aus höherer Schau das grauſame Walten des Schnitters Tod begleiten. Johannes Klöcking (Lübeck) vollzieht in den Sprechverſen die Nachbildung einer Auswahl von altniederdeutſchen Strophen des ehrwürdigen Lübecker Totentanzes in der Marienkirche. Dieſe urſprünglichen, dem Jahre 1453 entſtammenden Strophen ſind uns nur bruchſtückweiſe überliefert. In ſeiner textlichen Umgeſtaltung wahrt der Bearbeiter — bei aller Flüſſigkeit der Wortmelodie — die knorrig-altertümliche Manier an der Urform jener uns überkommenen Totentanzſtrophen. Die Reihe der erkorenen Todesopfer wird auf zwölf Figuren beſchränkt.

Die Vertonung der eingeſtreuten Spruchverſe aus dem „Cherubiniſchen Wandersmann" von Angelus Sileſius will, wie Hugo Diſtler ſelber bemerkt, das packende Vorbild der Leonhard Lechnerſchen „Sprüche vom Leben und Tod" nicht verleugnen. Die dem jeweilig folgenden Dialog verbundenen vierſtimmigen Chorſätze zeigen eine ſcharfumriſſene ſtiliſtiſche Prägung, klare Durchſichtigkeit ihrer Satzform und ſpiegeln in der harmoniſchen Gliederung ihres Klangbildes in gedrängteſter Kürze den augenblicklichen Stimmungsgehalt wider. In zart verſchwebenden Lyrismen dieſer kontraſtierenden Chorſtücke zeigt Diſtler wieder ſeine beſondere Stärke.

In der ſzeniſchen Wiedergabe wirkte der Dramatiſche Laienchor des Stadttheaters durch ungekünſtelte Natürlichkeit und beredte Eindringlichkeit der mimiſchen Geſte. Der herben Grundſtimmung dieſes Vorwurfs fügte ſich auch der unſichtbar verbleibende Chor des Lübecker Singkreiſes ein. Er ſang unter Leitung von Bruno Grusnick mit ſorgſamer Abtönung, beſeelter Ausdrucksgebung und plaſtiſcher Prägung des an Stimmungswerten reichen Klangbildes.

Die von tiefem künſtleriſchen Ernſt durchdrungene Wiedergabe dieſes heimatverbundenen Werkes erzielte ergreifende Wirkung. Es iſt als op. 12 Nr. 2 in der Reihe der geiſtlichen Chormuſik Hugo Diſtlers erſchienen und bietet — wie der Komponiſt dartut — verſchiedenſte Möglichkeiten in der Aufführungspraxis. —

Die Erſtaufführung von Puccinis nachgelaſſener Oper „Turandot" erzielte an den Städtiſchen Bühnen einen ſtarken künſtleriſchen Erfolg. Unter der Stabführung von Kapellmeiſter Ernſt Günther Stoffer muſizierte das Orcheſter mit prächtiger Entfaltung der reichen Klangſchätze aus der exotiſchen Stimmungsſphäre des Werkes. Harry Schürmanns aufmerkſam waltende Regie ſchuf pulſierendes Leben in den auch muſikaliſch glänzend gemeiſterten großen Chorſzenen. Aus den ſorgſam abgetönten Bühnenbildern Paul Pilowſkis leuchtete aller Märchenzauber dieſes magiſchbizarren Spiels aus dem Oſten. Aus der Darſtellerſchaft verdienen die ergreifend geſehene Sklavin Liu (Armella Keinke) und der mit gefühlsechtem Ausdruck und tenoralem Glanz ſingende, neuverpflichtete Wilhelm Otto als Prinz Kalaf ſowie das mimiſch wie geſanglich ausgezeichnet charakteriſierte Höflingsterzett von Manfred Hübner, Bruno Miſerſki und Hermann Kohlbacher beſondere Erwähnung. Die Verkörperung der Titelrolle durch Gretl Pohl war rein ſtimmlich beſtechend, aber leider überſchattet durch einen empfindlichen Mangel an Textverdeutlichung. Die begeiſterte Aufnahme ſtellte auch die Zugkraft dieſer vielumſtrittenen Puccini-Oper unter Beweis. —

Unter der neuen Intendanz von Robert Bürkner (bisher Frankfurt a. d. O.) führten die Städtiſchen Bühnen zu Lübeck während der Monate Juli/Auguſt 1934 auf der vom Grün der Wallanlagen umfriedeten Freilichtbühne in der Mühlentorvorſtadt eine vom Wettergott leider nicht ſonderlich begünſtigte Sommerſpielzeit durch. Hier erheiſchte naturgemäß die heitere Muſe ihr Recht. In der muſikaliſchen Spielfolge erlebten Otto Nicolais „Luſtige Weiber", Mozarts anmutiges Jugendwerk „Gärtnerin aus Liebe" und die drollige Ballettpantomime „Die Liebesprobe" ſowie Johann Strauß' „Zigeunerbaron" im grünen Revier dieſes Bühnenraums ſtimmungsvolle und künſtleriſch wertvolle Aufführungen. GMD Heinz Dreſſel überwachte den Mozartabend mit gewohnter Gewiſſenhaftigkeit und markanter Eigennote, Fritz Müller führte ſich als neuverpflichteter Dirigent vielverſprechend ein. Die Regie Robert Ludwigs für die Mozartſpiele, Harry Schürmanns für das Nicolaiſche Werk und Alfred Nicolais für die Operette verſtand es, die ſzeniſchen Wirkungsmöglichkeiten der Freilichtbühne mit ihren oft überraſchenden Effekten aufs glücklichſte dem Gelingen der Spiele nutzbar zu machen. Im Rahmen der Veranſtaltungen des lübiſchen Oſtſeebades Travemünde fand unter Leitung von GMD Dreſſel ein Sinfoniekonzert ſtatt, deſſen Vortragsfolge als Hauptwerke Beethovens 1. Sinfonie und R. Strauß' „Don Juan" enthielt. Walter Ludwig (Städtiſche Oper, Berlin) erſang ſich mit Mozartſchen Arien und Straußliedern einen ſpontanen Erfolg.

Dr. Paul Bülow.

MÜNCHEN. Als erſtes Uraufführungsereignis der neuen Spielzeit brachte die Staatsoper Vittorio Gianninis Legende „Lucedia“. „Wie heißt doch die alte Oper?“ ſingt Leporello im zweiten Don Juan-Finale, als die Tafelmuſik Sartis „Due litiganti“ anſtimmt. Dieſe Frage drängt ſich uns beim Studium der Lucedia-Dichtung von Flaſter und Sala ebenfalls auf die Lippen, und wenn wir eine ſtattliche Seitenzahl im Buche der Erinnerungen zurückblättern, ſo begegnet man den Ahnen der Heldin in Spontinis „Veſtalin“ und Bellinis „Norma“. Das von den Librettiſten in „heidniſche Zeit“ verlegte Handlungsgeſchehen rankt ſich um die Prieſterin Lucedia, die in verbotener Liebe zu dem jungen Krieger Evol entbrennt, um ſchließlich ſamt dem Geliebten zur Ausſetzung auf den Wogen des Ozeans verdammt zu werden. Lucedias eigener Vater, der Oberprieſter, vermag den Blutſpruch des rachedurſtigen Volkes nicht zu mildern: das eherne Geſetz triumphiert, während Lucedia und Evol dem Gebote ihres Inneren folgend, ſeligen Liebestod erleiden. Das Buch, deſſen Beanſpruchung der Bezeichnung „Dichtung“ ziemlich anmaßlich erſcheint, zieht den Stoff überflüſſigerweiſe in drei lange Akte und ein Vorſpiel auseinander und bringt dabei ſämtliche Papierroſen alter Opernhaftigkeit ins Raſcheln. — Der Komponiſt Vittorio Giannini, Bruder der bekannten Sängerin gleichen Namens, bekennt ſich zwar zu Italien als ſeiner geiſtigen und künſtleriſchen Heimat, allein er hat ſeine eigene muſikaliſche Mundart noch nicht gefunden. Er iſt gewiß kein Stümper in ſeinem Handwerk; im Gegenteil, es drängt ihn eher, zuviel zu zeigen. Jedoch es ergeht ihm dabei wie jenen Leuten, die überall Wurzel zu faſſen trachten: ſie graben ſchließlich nirgends in die Tiefe. Im allgemeinen ringt auch Giannini um das Problem, das romaniſche Ideal der Kantabilität mit der deutſchen Chor- und Orcheſterpolyphonie zu vermählen. Man ſpürt, wie nachhaltig von ſeinen Landsleuten Verdi, Mascagni und Puccini, von den Deutſchen Wagner und Strauß dem jungen Komponiſten zum Erlebnis geworden ſind. Neben dieſen Hauptſtrömen melden ſich kleinere Nebeneinflüſſe. Strawanzt durch den motoriſchen Sechzehntelorganismus des Tempeltanzes nicht der leibhaftige Strawinsky? Derartige Erinnerungen werden zuweilen ſo ſtark, daß die Muſik völlig in den Zungen der genannten Meiſter anhebt und erſt im letzten Augenblick eine andere Wendung erſtrebt, auf daß das Zitat nicht in völliger Notentreue erklinge. Außerordentlich iſt der Orcheſterverbrauch, der auch das Klavier dem Inſtrumentalkörper einbezieht. Giannini iſt mit dieſem gewaltigen Apparat auf einer Station angelangt, die ſein Vorbild Richard Strauß längſt wieder verlaſſen hat. Auch dem Chor werden bedeutende Aufgaben zugewieſen, und es iſt nicht zu verkennen, daß der Komponiſt in dem zu geſchloſſenem Eindruck geballten Vorſpiel und mit dem Schlußchor nachhaltige Wirkungen erreicht. Den Sängern vollends hat Giannini ſtimmlich anſpruchsvolle, aber dankbare Partien zugedacht. Sie dürfen ihre arioſen Gelüſte in weitgeſponnenen Kantilenen ausſchwelgen, und kein muſikaliſches Keuſchheitsgebot hindert ſie, bei Stellen wie dem Liebesduett „Reich deine Hand mir, die marmorweiße“ oder dem Andante cantabile „Evol, o trunk’ne Lieb’“ einer Allerweltsmelodik in die Arme zu ſinken, die jedem Operettenfinale zur Ehre gereichen müßte. Über dieſem Bekenntnis zur Sanglichkeit kommt die muſikaliſche Charakterzeichnung der an ſich ſehr allgemein gehaltenen Perſonen entſchieden zu kurz. — Die Münchener Staatsoper hatte für die Uraufführung zum erſten Male ihre neue Doppelſtock-Drehbühne in Bewegung geſetzt und auch ſonſt keinerlei Inſzenierungsmühen geſcheut. Die vier Hauptpartien hätten ſchwerlich idealer beſetzt werden können als durch Cäcilie Reich (Lucedia), Rudolf Gerlach (Evol), Georg Hann (Oberprieſter) und Ludwig Weber (Der Alte). Die temperamentſprühende muſikaliſche Leitung Karl Fiſchers vermochte denn auch einen bedeutenden Achtungserfolg anzuſteuern, der Giannini oftmals an die Rampe rief.

Das beginnende Konzertleben brachte beglückend viel Mozart. Unter Edwin Fiſchers Leitung fand eine Mozartwoche ſtatt, bei der der Pianiſt, ſelber vom Flügel aus dirigierend, eine Reihe Mozartſcher Klavierkonzerte zum Vortrag brachte, dem Schatze der Mozartſchen Bläſermuſik einige Koſtbarkeiten entzog, mit dem Wendling-Quartett Mozartſche Kammermuſik ſpielte und die Leitung einiger Sinfonien übernommen hatte. Ein heiterer Mozart-Abend beſchloß voll überwallenden Frohſinns das Feſt. — Auch das Feſtkonzert des Staatsorcheſters, das Richard Strauß dirigierte, begann mit einer Huldigung an Mozart. Der Meiſter hatte nämlich die große Es-dur-Sinfonie an die Spitze der Vortragsfolge geſtellt und verband bei ſeiner Deutung mit der kriſtallenen Klarheit des Aufbaus jenen Goldton des Klanges, der den Genuß Mozartſcher Muſik erſt vollkommen macht. Im übrigen liebt auch Strauß die heute üblichen ſehr raſchen Tempi in den Schlußſätzen. Ich hatte dieſe bislang für eine Art Modekrankheit gehalten, nun da ſogar ein ſo berufener Sachwalter wie Richard Strauß ſich nicht ausſchließt, ſind mir einige Zweifel gekommen. Erkläret mir, Graf Oerindur ....

Das erſte Abonnements-Konzert der Philharmoniker bereitete, nachdem der neue Konzertmeiſter Georg Beerwald mit dem D-dur-Violinkonzert von Brahms ſeine künſtleriſche Viſitenkarte abgegeben hatte, eine Erſtaufführungsüber-

raschung in Gestalt der Linzer Fassung von Anton Bruckners „Erster". Sind auch bei der späteren Fassung der Sinfonie aus den Jahren 1890/91, die bis jetzt allgemein in den Konzertsälen erklang, nicht eigentlich einschneidende Änderungen und Umformungen im Kompositorischen gemacht worden, so weicht die Linzer Fassung in Einzelheiten doch außerordentlich häufig und bezeichnend von der späteren ab. Die Frühgestalt läßt bei der Aufführung hörbar werden, daß Bruckners gereiftere Kompositionstechnik nachmals vor allem die Übergänge ausgeformt oder solche erst geschaffen hat, und zwar am deutlichsten dort, wo das Trio des Scherzos wieder ins Hauptthema einmündet. Daß Bruckner später einen wahren Ausrottungsfeldzug gegen die Quinten- und Oktavenparallelen unternahm, ist bekannt, aber auch die Instrumentation zeigt mannigfache Änderungen. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Linzer Fassung vor der späteren den Vorzug vielleicht noch urwüchsigerer und derberer Kraft voraus hat, das Klangbild in jugendlicheren und naiveren Farben erstrahlt, so daß man S c h a l k s Verlangen, die Sinfonie einmal in der Urgestalt aufzuführen, vollauf verstehen kann. Welcher der beiden Lesarten auf die Dauer der Vorzug im Konzertsaal einzuräumen sei, läßt sich nicht ohne weiteres entscheiden und wird wohl dem persönlichen Geschmack des Dirigenten überlassen werden müssen. Wir befinden uns hier ja nicht im Falle der neunten Sinfonie, wo fremde Hände an der Handschrift Bruckners nachträglich geändert haben. Diesmal stammen die Korrekturen und Retouchen aus des Meisters eigener Werkstatt, der damit seiner Schöpfung eine endgültige Form zu verleihen trachtete. Jedenfalls hat sich fast alles von der ursprünglichen Kraft und dem unerhörten Ausdrucksreichtum des Urbildes in die spätere Gestaltung hinübererhalten. So wird man im allgemeinen bei der von Bruckner selbst autorisierten Form von 1890/91 bleiben müssen. Ich kann mir aber denken, daß dazwischen auch wieder zur Linzer Fassung gegriffen wird, so oft man darzutun begehrt, als welch ein Eigener und Einziger der Bruckner von 1865 bereits dasteht. Siegmund v o n H a u s e g g e r überwältigte wiederum durch alle Tugenden seines unübertroffenen Brucknerdeutertums.

Dr. Wilhelm Zentner.

PARIS. Trotz der unruhigen Zeiten läuft hier der Musikbetrieb ungestört weiter. Künstler kommen und bringen zuweilen längst überlebte Musik wie z. B. S c h e r c h e n : „Pierrot lunaire" von S c h ö n b e r g, dessen Kompositionsart den Franzosen nie zugesagt hat. Ein Lichtblick im modernen „Tritonkonzert" waren „Drei Rhapsodien" für 2 Klaviere von Florent S c h m i t t von dem Ehepaar C a s a d e s u s vorzüglich gespielt — lebendige Walzermusik, die man aufs Wärmste empfehlen kann. Die aus Rußland neulich von P r o k o f i e f f ausgeführte Sonate für Bratsche und Klavier von G l i n k a erwies sich als eine gute Studienarbeit, welche der geniale Schöpfer der russischen Nationaloper sicherlich z. Zt. als er bei Dehn in Berlin studierte nach berühmten Mustern niederschrieb. — Der durch seine „R u m ä n i s c h e O r c h e s t e r - f a n t a i s i e" bekannt gewordene Stan G o l e - s t a n (ein großer Anhänger deutscher Kunst!) ist auch weiter sehr produktiv. Seine Werke sind breit angelegt, man spürt darin die weiten Steppen seiner Heimat, bei den melancholischen Stellen seiner gelungenen Flöten-Sonatine und in dem virtuosen Violinkonzert im volkstümlichen Stil, das bei Colonne von einem 12jährigen Wunderkind Lola B o b e s c o (wirklicher „erster Preis des des Pariser Conservatoriums") vorzüglich gespielt wurde. — Den Ruhm T h i b a u d ' s teilen jetzt zwei junge, reich begabte Violinisten: Zino F r a n - z e s c a t t i, der das P a g a n i n i'sche Konzert D-dur in O r i g i n a l fassung vollendet spielte und Henri M e r c k e l, ein Geiger umfassenden Formats. Nach seinem erfolgreichen Abend mit Konzerten von M o z a r t, B e e t h o v e n und B r a h m s, hörte ich zufälligerweise die Bemerkung eines Franzosen: „Es ist eben ein echter Arier — daher dieses Temperament!" Die musikalische Welt wird sich die beiden Namen: M e r c k e l und F r a n z e s c a t t i — bald merken müssen.

Das hier stets freudig empfangene B e r l i n e r P h i l h a r m o n i s c h e O r c h e s t e r eröffnete heuer die „große Frühjahrssaison" in Anwesenheit des Präsidenten der Republik und vieler Minister. Wilhelm F u r t w ä n g l e r hat jetzt zweifellos den Gipfel seines Ruhmes erreicht: die Leistungen der herrlichen Künstlervereinigung riefen allgemeine, ungeteilte Bewunderung hervor und das „zauberhafte ppp" wurde von der französischen Kritik als einzig dastehend bezeichnet. Es ist jedoch aufgefallen, daß der große Dirigent wider Erwarten k e i n e i n z i g e s W e r k l e b e n d e r d e u t s c h e r Komponisten in Paris dirigierte, sondern außer der „Großen Fuge" von B e e t - h o v e n, nur das hier viel gehörte „klassische Programm" mit M o z a r t, S c h u m a n n, W a g - n e r, zu denen sich D e b u s s y und R a v e l gesellten. W a r u m bescherte Furtwängler den Parisern nicht, wie vor kurzem den Römern, die so schöne Musik der „D r e i P a l e s t r i n a - V o r - s p i e l e" von P f i t z n e r ?!? Der Triumph der deutschen Kunst wäre dann noch vollständiger gewesen.

Anatol von Roessel.

ROSTOCK. („D i e k l e i n e S t a d t", komische Oper in 3 Akten, Musik von L o r t z i n g, Text frei nach Kotzebue von Paul H e n s e l - H a e r d r i c h. — U r a u f f ü h r u n g.) Hensel-Haerdrich, der mit der „Sonnwende" im Stutt-

garter Landestheater den Dichterpreis errang, dessen „Graue Schwester“ im Laufe der Spielzeit 1934/35 über die Bühnen geht, ist ein Poet von musikalischer Begabung, wie seine Einrichtung und Bearbeitung von Lortzings „Hans Sachs“ erweist. Er betont im Vorwort, daß die Musik zum „Hans Sachs“ aus Lortzings bester Schaffenszeit stammt, dem „Zaren“, „Wildschütz“ und „Waffenschmied“ durchaus gleichwertig, daß sie bei jeder Aufführung durch ihre Schönheit entzückt, daß sie der deutschen Bühne wieder gewonnen werden muß. Der „Hans Sachs“ wurde 1889 nach langer Pause in Hamburg dem Spielplan wieder zugeführt und seither an vielen Theatern gegeben. Gehört er doch mit dem Text Regers (1840), der einem Lustspiel Deinhardsteins (1828) folgt, zu den Vorläufern der „Meistersinger“. Wagner lernte das mit einem Vorspruch Goethes ausgezeichnete Lustspiel Deinhardsteins einst in Magdeburg kennen und wurde in Dresden durch Lortzings Oper zum ersten Marienbader Entwurf der „Meistersinger“ angeregt, die damals als „komische Oper“ geplant waren. Das Regersche Textbuch leidet aber an so großen Mängeln, daß die Lortzingsche Oper nach ihrer Wiederaufnahme sich nicht im Spielplan zu halten vermochte. Man hat neuerdings versucht, die Dichtung wirkungsvoller zu machen, um die Musik zu retten. Oswald Kühn verfaßte für Stuttgart einen Text, der zur Belebung der Handlung viele Einzelheiten aus den „Meistersingern“ entlehnte. Einen andern Weg schlug Hensel-Haerdrich ein, indem er Kotzebues „Kleinstädter“ der Musik Lortzings, an der außer einigen Umstellungen nichts Wesentliches geändert wurde, unterlegte und sehr geschickt anpaßte. Mit gutem Erfolg! Wohl mochte man anfangs zweifeln, ob Lortzings Töne neuen Worten und neuer Handlung sich fügen könnten. Aber die Einrichtung und Neudichtung ist so humorvoll geraten, daß alle Bedenken verschwinden. Die Oper hat tatsächlich in der neuen Fassung gewonnen. Lortzing ist der Musiker der Biedermaierzeit, nicht der „Meistersinger“ des 16. Jahrhunderts mit irgendwelchen geschichtlichen Bindungen. Der Weg zu Kotzebue war gewiesen, weil Lortzing selber im „Wildschütz“ dessen Lustspiel „Rehbock“ zu einem guten Opernbuch bearbeitet hatte. Alle musikalisch hochwertigen Sätze des „Hans Sachs“ fügen sich zwanglos der „Kleinen Stadt“, aus deren Stimmung heraus sie geboren scheinen. Nur müßte die an und für sich wohlgelungene Neudichtung des Kotzebueschen Lustspieles noch etwas mehr die kurzen Zwischensätze eines Singspieles berücksichtigen, um überlange Dauer der Vorstellung zu verhindern. Die Rostocker Uraufführung unter Generalmusikdirektor Wach und Oberspielleiter Dr. See mit W. Rammelts köstlichen Bildern verlief glänzend. Alle Rollen sind überaus dankbar, sofern sie die von Lortzing gewollten „singenden Komödianten“ finden. Artur Bard als Olmers, den die Kleinstädter einmal für den König, das andremal für einen Hochstapler halten, Emil Siegert, der ehrgeizige Gemeindevorsteher, Luise Frölich, sein Töchterlein und ihre Base Maria Pahl, Bernd Heyer, Olmers Freund, Kurt Horst, der ewig verhinderte Poet und durchgefallene Freier und alle andern bewegten sich in einer Umwelt, wie sie aus Spitzwegs Bildern so traulich und heiter zu uns spricht. Am Schlusse bringt Hensel-Haerdrich einen Einfall aus den „Meistersingern“ sinnig an: den Nachtwächter auf dem verdunkelten Marktplatz, über dem der Mond wirklich lachend aufgeht, während aus dem Hintergrund das Leitmotiv erklingt: „der Zauber ist's der kleinen Stadt im deutschen Heimatland“.

Mit den Darstellern durfte der anwesende Dichter den Beifall der Zuhörer in mehreren Hervorrufen entgegennehmen. Dem Vorgang Rostocks werden hoffentlich bald andere Bühnen folgen. Ein „neuer Lortzing“ — das will was bedeuten! Der so glücklich verwandelte und dem Vergleich mit den „Meistersingern“ entrückte „Hans Sachs“ als „Kleinstädter“ ist eine Bereicherung der an heiteren volkstümlichen Werken nicht gerade reichen deutschen Opernbühne.

Professor Dr. Wolfgang Golther.

SAARBRÜCKEN. Je näher der Tag kommt, da sich deutsches Schicksal an der Saar erfüllen soll und ein Regierungsverbot nach dem andern Presse- und Redefreiheit beschränken, um so mehr wird deutlich, daß einem Volke in seinen Kulturgütern die stärksten Waffen im Ringen um seine nationale Selbstbehauptung und im Abwehrkampf gegen fremden Machtwillen erwachsen. Das durfte in diesen Tagen der Saar-Sänger-Bund inne werden, dessen auf hohem künstlerischem Niveau stehendes großes Bundesfest wegen des Verbots der Regierungskommission nach Trier verlegt werden mußte und dort ebenso nach der künstlerischen wie nach der volksdeutschen Seite hin zu einem beispiellosen Erfolg wurde. Von 18 000 Sängern hatten 17 000 freudig das Opfer an Zeit und Geld gebracht — meist Bergleute und Hüttenarbeiter! — sich in Trier mit Tausenden deutscher Sänger von Mosel und Nahe, vom Hochwald und aus der Westmark und mit Hunderten von Vertretern aller deutschen Sängerbünde aus Nord und Süd, aus Ost und West zu vereinigen, um sich im deutschen Lied zu deutschem Volk und Vaterland zu bekennen. In rund einem Dutzend konzertlicher Veranstaltungen stellte die Saarsängerschaft ihre seit 15 Jahren verantwortungbewußt und gewissenhaft geübte volkstümliche Musik- und Chorpflege unter

Beweis und weckte in der gesamten Tages- und Fachpresse das Echo einmütiger Anerkennung. Die Konzertfolgen umschreiben den ganzen Umfang der im SSB. gepflegten Musik: ein-, zwei-, drei- und mehrstimmiges Lied, Männer-, Frauen- und gemischten Chor, a cappella Chor und instrumental- oder orchesterbegleitete Chöre, Volkslied und Kunstlied, weltliche und geistliche Musik, klassische und neuzeitliche Tonschöpfungen, Kantate, Requiem, Messe bis zur Sinfonie! Den Beschluß des ganzen Festes machte die Aufführung der 5. Sinfonie von Anton Bruckner durch das Reichssinfonieorchester der NSDAP. unter Franz Adam! Unter den chorischen Leistungen verdienen ehrenvolle Nennung neben dem „Psalm der Befreiung" von Erwin Lendvai und dem „Saar-Schwur" von Walter Rein eine Reihe von Uraufführungen, deren Dichtungen und Kompositionen für dieses Fest von der Bundesführung angeregt worden sind: Die dreiteilige Kantate „Ein Volk ruft" von Bruno Stürmer und die Chöre „Weckruf" und „Deutscher Morgen" von Armin Knab, wie endlich das Ansingen der Saarkampflieder von Hans von der Saar und zweier Saarlieder von Walter Rein. Die letzteren nahmen als Volkslieder bereits ihren Weg durch das Saarland, gleich beliebt bei alt und jung. Sie zeigen, wie unter dem Druck gemeinsamen Grenzlandschicksals das Volkslied an der Saar wieder schöpferisch hat werden können.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Konzertsaal und Bühne einem Grenzvolk mehr bedeuten als dem national unangefochtenen Bewohner des inneren Landes. Und deshalb werden auch bei uns an der Saar, namentlich in den letzten eineinhalb Jahrzehnten die Spielpläne beider mit jener vaterländisch betonten Eifersucht verfolgt, die sich aus dem leidenschaftlichen Bedürfnis erklärt, die Verbindung mit der deutschen Kulturgemeinschaft eisern festzuhalten. Soeben sammelte Generalmusikdirektor Felix Lederer im würdig erneuerten Städtischen Saalbau seine gläubige Kunstgemeinde zu dem Eröffnungskonzert des Städtischen Sinfonie-Orchesters, über dem zu gutem Vorzeichen die Sterne Haydn, Brahms und Beethoven strahlten. Das ausgezeichnete, warm aufeinander eingespielte und von seinem Dirigenten inwendig inspirierte und beschwingte Orchester setzte sich mit ganzer Hingabe für Haydns Sinfonie Nr. 13 (G-dur), für Johannes Brahms' Klavierkonzert op. 15 (d-moll), dem Alfred Hoehn-Frankfurt a. Main seine hohe Kunst lieh, und für Ludwig van Beethovens III. Sinfonie (E-dur) op. 55 ein. Wie hier die Eroika durch Meisterhand aus ihrer Ewigkeitsgeltung in die Flüchtigkeit einer Konzertstunde herabbeschworen wurde, wirkte auf die andachtsvolle Zuhörerschaft mit der Kraft einer Offenbarung, der Offenbarung des deutschen Genius! Und wenn unser Stadttheater die Spielzeit mit Richard Wagners „Lohengrin" eröffnete und nun in Vorbereitung von Schillers „Wilhelm Tell" steht, so wollen wir auch diesen Auftakt freudig hinnehmen als Zeichen, daß uns auch unser Stadttheater in den bevorstehenden schicksalsschweren Monaten im Bannkreis deutscher Geistigkeit bewahren und erhalten wird. Daß auch den „Stillen im Lande" gelegentliche Zuflucht aus den Kämpfen des Tages beschert sei, öffnen in vierzehntägigen Abständen Schloßkirche oder Ludwigskirche ihre Pforten zu „Geistlichen Abendmusiken", die Organist Rahner längst zu wahren Feierstunden geweiht hat. Meister auf der Königin der Instrumente, stellt er immer wieder alte Kirchenmusik, namentlich Johann Sebastian Bach, in die Zeit. Und wenn dann noch sein prachtvoller „Singekreis" ein geistlich Abendlied aufklingen läßt, haben auch wir an der Saar wieder das Gefühl, als bekenne sich der lebendige Gott zu unserer gerechten Sache und erfülle uns mit der Zuversicht: „Es wird nicht lang mehr währen!"

Walther Stein.

RUNDFUNK-KRITIK

REICHSSENDER BERLIN. (Thuilles „Lobetanz" im Berliner Sender.) Die Oper ist das Schmerzenskind des Rundfunks. Das Fehlen der sichtbaren Szene macht grundsätzlich eine Bearbeitung notwendig, wenn wieder ein rundes und nicht ein verstümmeltes Kunstwerk gesendet werden soll. Relativ leicht lassen sich ältere Nummernopern bearbeiten: alles zum Verständnis der Handlung Notwendige wird einfach in den Sprechdialogen mitgeteilt. Fast unmöglich ist dagegen die Bearbeitung musikdramatischer Werke. Und dennoch wäre gerade hier eine funkgerechte Umgestaltung besonders dringlich, denn beim Musikdrama richtet das Herausbrechen der Szene aus der ursprünglicheen Einheit von Szene, Musik und Wort natürlich besonders starke Verheerungen an.

Heinrich Burkard und Robert Seitz entschlossen sich deshalb, die Märchenoper Ludwig Thuilles, die trotz mancher eingefügten Dialoge doch im Wesentlichen einen musikdramatischen Charakter hat, für die Übertragung umzuarbeiten. Die Handlung wurde gestrafft, ganze Auftritte wurden gestrichen, neue Sprachtexte beschreiben die sonst

sichtbaren Vorgänge, hierbei wurden zuweilen auch Instrumentalstellen zum Melodram gemacht, allerlei Geräuschkulissen wurden benutzt, — und das Ergebnis rechtfertigte dieses Vorgehen: auch der unvorbereitete Hörer konnte in jedem Augenblick dem Gang der Handlung folgen. Spannung und wohlige Heiterkeit ging nun von all den wunderbaren Geschehnissen aus. Thuilles zarte und liebenswürdige Musik kam an einigen lyrischen Ruhepunkten voll zur Geltung, zumal da in Walther Ludwig und Gertrud Langguth-Lungershausen (beide vom Deutschen Opernhaus, Berlin) sehr weich und schön singende Vertreter der Hauptrollen aufgeboten waren. Die musikalische Leitung hatte Otto Frickhoeffer, und da Frickhoeffer gerade für spätromantische Musik eine große Vorliebe hegt, so gelang ihm in gleicher Weise das Träumerische und das Schwungvolle.

Walter Steinhauer.

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. In der musikalischen Arbeit der beiden Sender hat sich eine gewisse Funktionsteilung herausgebildet: Frankfurt führt dank der konsequenten Art GMD Hans Rosbauds und dem in der Besetzung ausgeglicheneren Orchester in der sinfonischen Musik und der aktiven Pflege der Funkoper, Stuttgart — unter GMD Ferdinand Drost, der sein Orchester klangkulturell immer mehr zu steigern versteht — im Solistenkonzert und der Unterhaltungsmusik.

Zwei Stuttgarter Konzerte, die das sommerliche Niveau hochrissen, brachten Berlioz (Ouvertüre zum Römischen Karneval) und Tschaikowsky (d-moll Klavierkonzert mit Friedrich Wührer am Flügel) und in einem zweiten Konzert klassische Musik (u. a. Haydns E-dur Sinfonie Nr. 35 und seine Alt-Kantate „Ariadne auf Naxos" mit der Solistin Lore Fischer, Bachs Streichorchesterkonzert in a-moll, Händels Concerto grosso Nr. 12), Karl Höllers „Concertino für Cembalo und sechs Instrumente" fügte sich in diesen Rahmen sehr gut ein. Bemerkenswerte Ereignisse waren Giesekings Interpretation des A-dur Klavierkonzerts von Mozart, Othmar Schoecks Liedkreis „Wanderung im Gebirg" (Baß: Hermann Rieth) und Hans Hadamowskys „Kleine Abendmusik" für Holzbläser. Trotz ansprechender Hörform enttäuschte die Ballettmusik „Reinald und Armida" des elsässischen Hofkompositeurs beim Herzog Karl Eugen, Joh. Jos. Rudolph, dagegen war ein Barockkonzert aus der Ludwigsburger Schloßkirche mit Nicolo Jomellis „Miserere" und einem Chor-Psalm des Dichter-Musikers Chr. Fr. D. Schubart ein Gewinn.

Beim Frankfurter Sender leiteten vier große Konzerte unter Rosbaud die Saison ein. Ein Nachtkonzert mit Werken von Liszt brachte das sinfonische Bekenntnis „Von der Wiege bis zum Grabe", den „Tasso" und das A-dur Klavierkonzert Nr. 2 (mit dem Kölner Pianisten Paul Baumgartner). Für ein Beethoven-Konzert mit den „Geschöpfen des Prometheus", der 3. Leonoren-Ouvertüre und dem Es-dur Klavierkonzert (Alfred Hoehn mit dem unter Rosbaud herrlich spielenden Funkorchester) war ein ungleich besserer Programmplatz zu fordern, ebenso für eine Schumann-Stunde mit der d-moll Sinfonie und dem a-moll Klavierkonzert (Solistin: Therese Pott). „Unbekannten Schubert" rief eine kostbare Liederstunde Ria Ginsters ins Gedächtnis. In einem Zyklus „Internationale Konzerte" wirkte der Däne Karl Nielsen mit dem virtuosen Violinkonzert op. 33 (Violine: Emil Telmany) recht sympathisch.

Zu beachten waren Rosbauds weitere Funkopern-Bemühungen, denen mit der musikalisch vorzüglichen, in der Hörform ungelösten Aufführung der „Verkauften Braut" und der wenig ergiebigen Wiederbelebung zweier Operneinakter von Marschner („Der Holzdieb") und Lortzing („Die Opernprobe") kein funkisch überzeugender Eindruck beschieden war. Die Hörspielmusik Ludwig Kusches jedoch zu Billingers Ballade „Der Herzog und die Baderstochter" bedeutete durch ihre farbige in den Mitteln ganz einfache Charakterisierung einen Wert.

Sehr zu begrüßen war die Frankfurter Übertragung einer sorgfältigen, gut besetzten Aufführung von Hermann Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung" aus dem Staatstheater Kassel (Musik. Ltg.: Heinz Bongartz) mit dem in diesem Falle etwas gefährlichen Versuch, die szenischen Erklärungen in die musikalischen Zwischenspiele zu sprechen.

Die ersten Meisterkonzerte gaben den Orchestern der beiden Sender Gelegenheit, ihre Fähigkeiten an bedeutsamer Stelle zu erproben. Das Frankfurter Orchester war der schwierigen Aufgabe, der Begleitung der Orchesterlieder von Schubert, Liszt, Wolf und R. Strauß, die Marcell Wittrisch gesanglich glanzvoll und aus einer tiefen Intuition gestaltete, unter Rosbaud durchaus gewachsen. Das dritte Meisterkonzert brachte aus Stuttgart das D-dur Cellokonzert von Haydn, bei dessen ausgezeichneter Wiedergabe Drosts Orchesterführung und Prof. Paul Grümmer als Solist eine innige Verschmelzung des in den Ecksätzen stark virtuosen Soloparts und der Orchesterbegleitung zu erreichen gelang. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Der Rückblick auf die Arbeit in den Monaten September und Oktober zeigt ein allmähliches, aber stetiges und darum sehr erfreuliches Ansteigen der Entwick-

lungslinie der Hamburger Funkmuſik. Dieſes Urteil betrifft Programm und Darſtellung in gleichem Maße. Das Schmerzenskind des Funks, das trotz aller Pflege, ja Verhätſchelung und bei allen ihm zugewieſenen erzieheriſchen Maßnahmen noch nicht ſo recht nach Wunſch gedeihen will oder doch durch merkwürdige Capricen ſeine Freunde irritiert, iſt die Unterhaltungsmuſik. Ein regelrechter Verſager war das „Erſte große Funk-Variété“, das mancherlei vorführte, was teuer war, ohne mit dieſer monſtröſen Parade ſeinen eigentlichen Zweck erfüllen zu können. Oder wenn in einer ſpäten Abendveranſtaltung die Schubert-Verballhornung des Herrn Urbach auftauchte, ſo iſt das einfach indiskutabel. Die Werte im Unterhaltenden lagen oder ergaben ſich in der Erſchließung neuer Stoffe und neuer Formen. Der Typ der „Funkſuite“-Zuſammenſtellung und Bearbeitung ſchon vorhandenen Melodiengutes zu ſelbſtändigen und organiſchen Gebilden — erweiſt ſich als recht ergiebig, zumal wenn Muſiker vom Schlage eines Helmut Paulſen (Cimaroſa, deutſche Volkslieder) oder Walter Girnatis (Wenzel-Müller, Joh. Strauß) ſich darüber hermachen. Auch der Zyklus „Regiment ſein Straßen zieht“ in ſeiner Verbindung von Inſtrumentalmärſchen und ein- bis zweiſtimmig geſungenen Marſchliedern iſt ein Weg, der auf ein gutes Ziel zuführt. Gipfelleiſtungen im Rahmen des als Unterhaltung Gedachten waren ein Gaſtſpiel des Fliegerorcheſters unter Rudolf Schulz-Dornburg, das mit virtuos zugeſchliffenen Interpretationen älterer Kurzmuſiken aufwartete, und die ſchon in den November fallende „Kleine Reiſe nach Celle“ mit ihrem Höhepunkt [die Reihe dieſer ſonntäglichen Sendungen begann morgens um 9 und dauerte bis nach 7 Uhr abends, mit Unterbrechungen durch andere Programme] „Das Schloß der Heideherzöge“, mit einer Sendung, die ſich aus dem Wechſel von auf alten Inſtrumenten vorgetragener Barockmuſik und der Vorleſung aus Celler Chroniken aufbaute.

An dieſer Stelle führte das Unterhaltende bruchlos hinüber in das eigentlich Künſtleriſche. In dieſer Beziehung hat man in Hamburg ſich mit beſonderem Nachdruck (ob zufällig oder bewußt, bleibe dahingeſtellt) mit der Herausſtellung konzertanter Werke abgegeben. Eine „Konzertante Suite für Violine und Kammerorcheſter“ von Heinz Schubert (Solopart: Eliſabeth Biſchoff, eine tüchtige Geigerin) vermochte ſich infolge der nur annähernden Darſtellung der Begleitung nicht in wünſchenswerter Weiſe durchzuſetzen. — Eine vollgültige Wiedergabe erlebte man in der Uraufführung der „Muſik für Klavier und Orcheſter“ von Gerhard Maaſz, dem ausgezeichneten Kapellmeiſter des Senders. Er führte ſeine Arbeit ſelbſt in die Öffentlichkeit ein, wobei er in dem ganz außergewöhnlich begabten Pianiſten Ferry Gebhardt und dem intereſſiert mitgehenden Orcheſter des Senders die entſprechenden Möglichkeiten fand. Das Werk iſt mit einer ſtupenden Beherrſchung des Klangapparates geformt; es iſt eine Muſik, die eine rein ſinnliche Freude ausſtrahlt, mit ſich und der Welt recht zufrieden iſt. Sie ſtößt nicht in Neuland ſeeliſcher Bezirke vor, aber ſie hat eine Eleganz (äußerlich wie innerlich), eine Anmut und Elaſtizität noch in ihren Tuttiſtellen, die man in dieſer Verbindung mit einer zwanglos ſich gebenden „modernen“ Tonſprache bei deutſchen Komponiſten nicht ſo ſehr oft antrifft. Einige kleine formale Undichtigkeiten wird der Autor nach den Erfahrungen dieſer Uraufführung zum Vorteile ſeiner Arbeit noch beſeitigen können. — Als Erſtaufführung für den deutſchen Funk (und gleichzeitig als Hamburger Première) ſpielte Walter Gieſeking Hans Pfitzners Es-dur-Klavierkonzert. Das ſchöne, mit einer Fülle der Phantaſie geſegnete Werk errang infolge ſeiner überlegenen und überzeugenden Wiedergabe einen uneingeſchränkten Erfolg, der, hoffentlich noch weit in die Zukunft wirkt. Trotz recht knapp bemeſſener Proben konnte Joſé Eibenſchütz Gieſekings Abſichten geſchickt aſſiſtieren.

Als Funkoper tauchte im Spielplan erſtmalig Ottmar Gerſters „Madame Liſelotte“, von Gerhard Maaſz geleitet, auf. Das Werk, dem der Ruf einer neuen deutſchen Volksoper voraufging, hat ſich auch im Funk bewährt als das, was es iſt. Ein Geſchehen, das aus einer ſchönen, herzbewegenden vaterländiſchen Geſinnung hervorgeht, um die Titelheldin, dieſen echten deutſchen Frauencharakter, über alle Hinderniſſe hinweg als Siegerin zu feiern. Dazu, darum und darin eine Muſik, die auf volkstümliche Wirkung bedacht iſt, aber darüber nicht der künſtleriſchen Anſprüche verluſtig geht. Vom einfachen Kinderlied bis zum großen Enſemble, weiß Gerſter die Mittel einer ſich durchaus „zeitgenöſſiſch“ verpflichtet fühlenden Kompoſitionstechnik für ſeine Zwecke auszunutzen. Und es iſt kein geringes Lob für dieſe Oper, daß ſie auf die Hörerſchaft, die erſtmalig mit ihr in Berührung kam, einen ſtarken, nachhaltigen Eindruck machte.

Endlich iſt noch anzumerken, daß wir einzig durch das Medium des Funks Zeugen des Abſchieds werden durften, den Alfred Sittard von ſeiner lange, wertvolle Jahre hindurch betreuten und geliebten Michaelskirchenorgel nahm.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Anerkennenswert oft kamen in letzter Zeit lebende Komponiſten mit Neuheiten zu Wort. Von den Dresdnern machte Kurt Strieglers Rondo op. 50, ein geiſtſprü-

hendes Stück, den besten Eindruck, während man sich mit Hermann Schmidt-Teichs Symphonischer Legende „Die Weise von Liebe und Tod des Kornetts Christoph Rilke“, einer Uraufführung, weniger befreunden konnte. Eine weichlich-molluskenhafte Lyrik, unendliches Fanfarengeschmetter, ein Prunkwalzer und ein billiges Choralzitat formen ein Stück, das gar kein Ende nehmen will. Der Bolero von Kurt Hesse — ebenfalls eine Uraufführung — hat seinen Hauptwert im Rhythmischen; zieht man dies ab, so bleibt nicht viel übrig. Josef Gustav Mraczek sorgte für eine einwandfreie Wiedergabe und rundete das Programm durch seine klangschwelgerischen „Aebelo“-Stücke ab.

Sehr unterschiedlich waren die Werke österreichischer Komponisten. In der Ouvertüre von Carl Senn überstürzen sich die Gedanken derart, daß der Eindruck des Mosaikhaften zu sehr vorwiegt. Zu wenig des Originellen boten die Lieder von Walther Kainz, dagegen konnte man an der Musizierlust von Rudolf Kattniggs „Burlesker Suite“ seine Freude haben. Schwieriger ist die Stellungnahme zu der Sinfonischen Dichtung „Thyl Uilenspiegel‘ von Casimir von Pászthory, die vielleicht etwas zu einseitig ihre Ausdruckswerte in den Klangfarben des modernen Orchesters sucht.

Die Fantasie über moderne Tänze von Rio Gebhard führt die anmaßende Bezeichnung „Klavierkonzert“; die Komposition würde sich als Untermalung zu dem Film „Die Schrecken des Dschungels“ sehr gut machen. Eduard Künnekes „Sinfonische tänzerische Suite“ ist lehrreich durch den Versuch, ein Orchester in klassischer Besetzung einem Jazzorchester gegenüberzustellen. Selbst ein so begabter Komponist wie Künneke unterliegt hier der Versuchung, Klangfarbe und Rhythmus auf Kosten der Melodie einseitig zu bevorzugen, so daß nur der Eindruck eines Kunststückchens entsteht.

Eine Sendung mit Werken von Otto Wartisch wäre an sich stillschweigend unter den Tisch gefallen, denn eine solche Fassadenkunst wie die uraufgeführte „Deutsche Rhapsodie“, die Volkslieder zu Hackfleisch verarbeitet, kann ja bei jedem ernsthaften Musiker nur ein mitleidiges Lächeln hervorrufen. Da aber die Rundfunkwellen die üble Angewohnheit haben, an den Grenzpfählen nicht halt zu machen, kann durch aufdringliche, vor der Sendung verabreichte Reklamevorträge bei unseren auslandsdeutschen Volksgenossen möglicherweise der Eindruck erweckt werden, daß diese Sorte Musik der wahre Ausdruck unserer neuen Zeit sei. Wir können ihnen aber versichern, daß die Gesinnung vor allem unserer Jugend mit dieser Musik ebensoviel gemein hat wie die schlichte, kraftgesättigte Größe des Tannenberg-Denkmals mit dem Protzkasten des Reichstagsgebäudes.

Hans Weisbach brachte zwei fesselnde sinfonische Seltenheiten: Borodin bindet in seiner 2 Sinfonie asiatische Wildheit und gefühlsselige Weichheit zu einer höheren Einheit. Bei der 2. Sinfonie von Sibelius darf man nicht an die Logik typisch deutscher Sinfonik denken, hat man sich aber umgestellt, dann erschließt sich eine phantastische Welt von größtem seelischen Reichtum. Die Pflege der Haydnschen Sinfonik wurde durch das Kabinettstück der „Maria Theresia“-Sinfonie fortgesetzt.

Die vierte Sinfonie von Brahms und die Es-dur-Sinfonie Mozarts wurden ausgezeichnet wiedergegeben.

Eine Reihe hervorragender pianistischer Leistungen wurde uns geboten: Alfred Hoehn ließ in Tschaikowskys b-moll-Konzert alle Künste des Virtuosen spielen, Ferry Gebhard bewältigte Rachmaninows 2. Konzert glänzend, Walter Bohle spielte klar und stilgerecht Mozarts c-moll-Konzert und unser einheimischer Pianist Fritz Weitzmann legte Schuberts Wanderer-Fantasie tadellos hin.

Ein besonderer Genuß ist es immer, wenn Walter Niemann als mikrophongerechter Spieler eigner Werke sich hören läßt. Diesmal brachte er die edle Heimatkunst seiner „Kocheler Ländler“ sowie die Hermann Hesse-Suite. Unserer Zeit liegt es ja, den Menschen in der großen übergreifenden Gemeinschaft der Masse aufgehen zu lassen, was aus verschiedenen Gründen auch nötig ist. Wir wollen aber darüber stille Naturen wie Walter Niemann nicht vergessen, die auf der vielstimmigen Orgel der deutschen Musik die zarten Register spielen. Wäre er heute nicht, dann würde eine wesentliche Seite der deutschen Seele nicht zur Geltung kommen: Die stille und doch gestaltungsmächtige Beschaulichkeit, die weite Fernen und die nächste Nähe mit gleicher Liebe umspannt. Andere Völker beneiden uns darum, denn sie wissen: Das ist eine Quelle der Kraft. Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Nach verdientem Urlaub nahm unser Rundfunkorchester seine Tätigkeit wieder auf. Hiezu eine funkpsychologisch wichtige Beobachtung: Nicht nur der Berufskritiker, sondern auch jeder, einigermaßen feinfühlige Funkhörer wird mit einem treu berührenden Gefühl der Sicherheit, man möchte sagen der Geborgenheit den, in sich gefestigten Zusammenklang „seines“ Funkorchesters wieder entgegengenommen haben. Die damit gekennzeichnete Beobachtung hebt mit eines der wichtigsten Elemente des Rundfunks in den Vordergrund: die Beherrschung der Materie durch das Fluidum!

So gab also Karl List mit frischer Fröhlichkeit den orchestralen Auftakt zu einem „Kunterbunten Wochenende“, schloß daran ein (nur

allzu kurzes) Funkpotpourri aus dem „Vogelhändler". Und dann echteste Volksmusik in „Bayrisch wolln ma lustig sein". Kein Kitsch, keine süßlich-fade Sentimentalität, sondern handfeste Volksmusik. Das tat wohl. Abschreckend Beispiel dagegen einer — man sollte meinen: endgültig verbannten — Pseudokunst das „tiefergreifende" Abschiedslied des Trompeter von Säckingen, das tatsächlich (es ist kein Spott!) in einem Unterhaltungskonzert „erklang"! Wir nehmen an, daß die um Wiederholung bittenden Anrufe im Funkhaus Legion gewesen sein werden!!

Sicherlich dankbar wird von vielen Funkhörern anerkannt, daß der Reichssender München die beliebtesten Erfolgsopern aus dem Münchener Nationaltheater übernimmt. Blasse Schemen leichtgeschürzter Substanz trieben ihr nachsommerliches Spiel im Funkspiel Hartungs „Das leichte Glück"; noch kindisch-kindlicher „Die drei Tage Liebe" desselben Verfassers. Harmloseste Angelegenheit, besonders da auch die Musiken, die Eichhorn zu den Spielen geschrieben, nicht die gewohnte Einfallskraft aufwiesen, Dagegen war Hartungs Ausgrabung der Operette „Des Löwen Erwachen" von dem Wiener Brandl wohl wert, gebracht zu werden. Damit hätten wir der nachsommerlichen Kunstpause Genüge getan. Mögen Herbst und Winter uns neben alledem auch ein angemessen Bild hoher Kunst bringen!

Die Mehrzahl der kleineren Musiksendungen sind vorbildlich gewählt, vorbildlich in der Durchführung. Da war die Uraufführung der vier Stefan-George-Lieder von Büchtger; intensive Linearität ließ persönliche Note erkennen. In den Wechselgesängen für Alt und Bariton „Liebe, Treue und Ehe" von Julius Bittner ist ein Lied schöner als das andere; abwechslungsreich im Einfall; dankbar für die Sänger. Interessant die von dem Bariton Fäcknitz allerdings westlerisch harmonisierten Exotischen Lieder; somit doch leise Diskrepanz zwischen überseeischem Volksgut und Zivilisation. Selten genug wird das so funkgeeignete Melodram herangezogen. Das bewies Heuers feinfühlige Musik zu Gedichten Stefan Georges; keine Illustration, sondern Aufhellung des gedanklichen Inhalts. Damit wurde zukunftsweisende melodramatische Forderung erfüllt.

In der Kammermusik zu erwähnen ist das urmusikantische Klavierquartett Anton Beer-Walbrunns. Unbedingt der Wiederholung wert ist das von der Augsburger Bläservereinigung erstklassig gebrachte Quintett Danzis (1763—1826). Mit gewohnter Virtuosität spielten Graef und Leopolder die zweiklavierigen Wolga-Variationen Iwan Knorrs und den symphonischen Tanz Scotts. Eine entzückende Sendung: „Tiere sehen dich an"! Frisch, anmutig sprach Ila Kosak die locker gefügten Verse von Althaus und Kusche steuerte tierweltliche Konterfeis bei, die charmant den Komponisten aller Zeiten von Daquin bis Reuß Quell mutwilliger Inspiration waren. Die Prachtsendung Muthmanns über „Des Knaben Wunderhorn" war so geglückt, daß sie auch über den Schulfunk hinaus zu wirken vermag. Den 60. Geburtstag H. K. Schmids zu feiern, war dem Reichssender München freudige Ehrenpflicht.

Gesangstechnisch geschliffen, dabei grundmusikalisch die Leistung des Steyrischen Liederkranzes München. Pflegt dieser das kitschfreie Heimatlied, so stößt die Singgemeinschaft Büchtgers zu den Madrigalen und Freiheitsliedern des 16. Jahrhunderts vor.

Eine vorbildliche Sendung kam vom Parteitag in Nürnberg: die Uraufführung der festlichen Hymne für gemischten Chor, Knabenchor und Orchester von Max Gebhard. In ihr schließen sich Zweck, Ethos und Können zum Kunstwerk zusammen. Bravo und die Bitte um Wiederholung.

Im Oktober dann zuerst die Ankündigungen des Reichssendeleiters Hadamowsky über das Winterprogramm der deutschen Sender; ihnen folgten wenig später die Einzelheiten über die Münchner Programmlinie Dr. Habersbrunners. Unterhaltung steht obenan. Es kann aber erwartet werden, daß die ernste Musik nicht zu kurz kommt. Zwei Bitten: Man wolle den echten Beifall aus dem Senderaum selbst wieder zulassen. Die Stimulans auf den Hörer ist doch kein zu verachtendes Werbemittel! Zum andern experimentiert man an dem Ersatz des Münchner Pausenzeichens herum. Sehr erhebend ist das vorläufige Ergebnis nicht, denn die Auffüllung der Pausen durch irgendwelche Schallplatten ist Verlegenheitslösung. Ob das alte Pausenzeichen nicht doch seinen Zweck vollauf erfüllte??

Raummangel zwingt zur Kürze. Wir heben hervor: die wunderbar geglückte Wiedergabe der „Phantastischen Symphonie' von Berlioz; die staunenswerten Koloraturen Erna Sacks in dem, auch von Hans A. Winter geleiteten Orchesterkonzert „Zauber der Stimme"; das ziemlich spröde Violinkonzert Casellas, dem Bruno Winkler erlesenen Schliff gab. Vom Nationaltheater wurden „Lohengrin" und „Martha" in gepflegter Aufführung übertragen. Vom Senderaum kamen die Bearbeitungen der „Liselott" (Diskrepanz zwischen Text und Musik!) und Smetanas „Zwei Witwen".

Erfreulich, dabei in sorgsamster Betreuung ist der Schulfunk in die Programme eingebaut. Ein dankbar weites Gebiet, dessen Kennenlernen auch dem Erwachsenen von Nutzen ist. Köstlich die Märchenspiele, deren Musik dankenswert der

lebenden Komponistengeneration vorbehalten ist. Köstlich die amüsanten Entkitschungsversuche Richard Staabs, der den Klavierbeflissenen kräftig auf die Finger klopft; und viel frisches Singen bei den BdM. und der HJ.

In den Kammermusikstunden Prachtleistungen des Wendlingquartetts, der Kammerorchester Orffs (mit dem Cembalospiel Barbara Speckners) und Schleifers, der Musik der Shakespearezeit brachte. Der Wiederholung wert auch ist Edith v. Voigtländers beseeltes Spiel der g-moll-Violin-Solosonate Bachs. Auch in den Konzertstunden wird vorzügliche Arbeit geleistet. Wir nennen die von Zimdong vorbildlich geblasene Hornsonate von Haas, das frechübermütige Oboentrio Poulencs; dann die reizvollen Klaviervolkslieder Karl Schäfers (sie sind etwas zu lang!). Überragend das Gitarrespiel Luise Walkers. Eigenes Profil die Sopranlieder Gertrud Brückners. Gustav Schoedel brachte als Uraufführung die (Alt) Kantilene Schiffmanns: Kurz gefaßte, besinnliche Musik. Der Rundfunkkammerchor setzte sich in gewohnt schönem Singen neben Chören von Knab und Hans Lang für einen Frauenchorzyklus Hugo Hermanns ein. Herrlich die Interpretation Schmid-Lindners, der die Bachvariationen Regers meisterte. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Im nächsten Jahre wird der hundertste Geburtstag Felix Draesekes gefeiert. Aus diesem Anlaß werden in zahlreichen deutschen Städten künstlerische Ehrungen für Draeseke vorbereitet. Die Draeseke-Stadt Dresden plant ein großes Musikfest (18.—24. 11. 1935), wobei das dreiteilige Christus-Oratorium unter Leitung von Dr. Karl Böhme, sowie Sinfonien zur Aufführung kommen werden. Auch der Dresdner Tonkünstler-Verein wird sich mit Kammermusikveranstaltungen beteiligen, dazu der Dresdner Kreuzchor, die kath. ehem. Hofkirche (Messe) u. a.

Die Nordische Gesellschaft und die NS-Kulturgemeinde veranstalten im nächsten Mai gemeinsam in Lübeck das I. Nordische Musikfest. Die Konzerte des Festes, die wahrscheinlich von GMD Heinz Dressel (Lübeck) dirigiert werden, sollen die deutsche Öffentlichkeit mit bemerkenswerten Werken skandinavischer Komponisten bekannt machen.

Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda hat die gesamte Durchführung des Bach-Händel-Schütz-Jahres 1935 der Reichsmusikkammer übertragen. Die Durchführung erfolgt nach einem einheitlichen Plan unter Mitwirkung aller in Betracht kommenden behördlichen, kommunalen und Partei-Dienststellen. Die notwendigen Vorbereitungen sind schon seit einiger Zeit von der Reichsmusikkammer in Angriff genommen worden. Diesbezügliche Anfragen sind zu richten an das Kulturamt der Reichsmusikkammer, Berlin W 62, Lützowplatz 13.

Unter der Schirmherrschaft von Winifred Wagner wird vom 21. bis 31. Juli 1935 in Detmold unter Mitwirkung hervorragender Künstler eine Richard Wagner-Festwoche abgehalten. Neben Richard Wagner werden im Verlaufe der Veranstaltung Siegfried Wagner, Liszt, Hans von Wolzogen und mehrere lebende Komponisten zu Worte kommen. Zum Höhepunkt der Woche soll ein „Festtag deutscher Kunst" werden. Weiterhin findet eine Kulturkundgebung am Hermanndenkmal statt. Hier wird Staatsminister Hans Schemm eine programmatische Rede halten. Die Gesamtleitung der Festwoche hat Otto Daube übernommen.

Das Internationale Musikfest in Florenz Ende April 1935 bringt folgendes Programm: Beethovens „Neunte" und Bachs Matthäuspassion (Berliner Philharmonie, Kittelscher Chor unter Furtwängler), Mozarts „Entführung" (Wiener Oper unter Bruno Walter), Mozarts „Requiem" unter Bruno Walter, Rossinis „Moses" (Carl Ebert), Glucks „Alkeste" (Max Reinhard). Dazu kommen französische Opernaufführungen und Bachkonzerte.

Mitte Juni 1935 findet das erste Liederfest der Nordmark in Kiel statt.

In Arnstadt wird im März 1935 eine Bach-Woche veranstaltet, zusammen mit der Errichtung einer Bach-Gedenkstätte im alten Rektorat in der Kohlgasse.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Wie wir soeben nachträglich noch aus Leipzig erfahren, handelt es sich mit der dort gegründeten Anton Bruckner-Gemeinschaft nicht um eine Ortsgruppe Leipzig der Internationalen Bruckner-Gesellschaft - Wien, sondern um eine vollkommen selbständige und von der Wiener Gesellschaft unabhängige Gemeinschaft, die unter dem Namen „Leipziger Anton Bruckner-Gemeinschaft" durch die Kulturpolitische Abteilung der NSDAP Kreis Leipzig, die jetzt in die NS-Kulturgemeinde eingegliedert ist, gegründet wurde.

Der Philharmon. Verein in Frankfurt a. M. feiert in diesem Jahre sein hundertjähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß wird am

Neue Weihnachtsmusik

Eine entzückende Neuschöpfung für kleine Hände:

WALTER NIEMANN / Der Weihnachtsabend

Kleine Klavierstücke ohne Oktavspannungen op. 137

Umschlag, Kopfleisten und Gesamtausstattung von KARLA-MARIE SPITZNER

Nr. 1 Weihnacht wird eingeläutet — Nr. 2 Hirtenmusik — Nr. 3 Die Buben beim Soldatenspiel — Nr. 4 Puppenwalzer für die Mädchen — Nr. 5 Zu Bett, zu Bett!

Edition Breitkopf 5650 . . . . RM 1.80

Die fünf kleinen Klavierstücke des „vollendetsten Vertreters unter den Kompositionsmeistern des Klaviers der Gegenwart" sind durchaus für Kinderhände bestimmt; der Schwierigkeitsgrad kennzeichnet sich schon dadurch, daß Oktavspannungen vermieden werden. Zudem ist der Fingersatz überall sorgfältigst bezeichnet. Ein ganz eigener Reiz geht von diesem neuen Weihnachtszyklus aus, der ihn ebenbürtig neben die entsprechenden Werke eines Karl Reinecke und Robert Schumann stellt. Den Wesensinhalt der beglückenden „Kinderscenen" hat die Künstlerin in Federzeichnungen wiedergegeben, die den Notentext beleben und das Ganze zu einer Gabe für die Kleinen machen, die den ganzen Zauber der deutschen Weihnacht in sich begreift.

SIGFRID WALTHER MÜLLER / Weihnachtsmusik

Kleines Konzert G dur für Holzbläser (Flöten oder Blockflöten oder Oboen oder Klarinetten), Streicher (ohne Bratsche) und Klavier (Cembalo) **Praeludium — Aria — Allegro vivo — Pastorale — Fuge — Choral**

Partitur RM 4.50, Stimmen: jede Streichstimme RM —.80, Bläser je RM —.60

Dieses kleine Konzert ist seiner ganzen Art nach nicht nur für Berufsmusiker berechnet, vielmehr ist die Schwierigkeit dem Können auch kleinerer Vereinigungen und nicht zuletzt auch dem jugendlicher Spieler angemessen. Das Wesentliche an diesem Werk ist, daß der Komponist nicht etwa eine neue der schon in Überzahl vorhandenen Paraphrasen über Weihnachtslieder schreibt, sondern daß er mit ganz eigener Empfindung, aber aus echtem Weihnachtsgeist heraus musiziert.

KURT THOMAS / Kleine Weihnachtsmusik zum Spielen und Singen

„Ein Kind geborn zu Bethlehem", für vier Singstimmen, Flöte, Geige, Bratsche und Cello op. 14c. Preis RM —.75.

Auch diese „Kleine Weihnachtsmusik" ist für einfache Verhältnisse berechnet; man braucht nur an die Auswahl der Instrumente zu denken, die wohl überall aufzutreiben sind. Musikalisch ist sie so gehalten, daß alle Angehörigen einer Musikantengruppe mitspielen können. Trotzdem bietet sich in idealer Weise die Möglichkeit, neuzeitliches Klanggeschehen vor allem auch der Jugend nahezubringen. Das Werk will dazu beitragen, minderwertige Weihnachtsmusik aus Kirche und Haus zu vertreiben!

Zu beziehen durch jede Musikalien- und Buchhandlung

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

2. Dezember ein Festkonzert unter Leitung von Bruno Hartl veranstaltet.

Der Stadtvorstand von Jena hat beschlossen, ein städtisches Symphonieorchester zu gründen, und die ortsansässigen Musiker aufgefordert, sich daran zu beteiligen.

Die „Berliner Liedertafel", die durch ihre Auslandsreisen und Grenzfahrten hohe Verdienste um deutschen Liedgesang sich erworben hat, feierte ihr fünfzigjähriges Bestehen mit einem Festakt im Berliner Rathaus, wobei der Oberbürgermeister Dr. Sahm und der Vereinsvorsitzende Dr. Otto Hönig die Festreden hielten. Der Verein erhielt die Zelter-Plakette.

Die Wagner-Vereinigung Amsterdam hat mit der französischen Tobis-Gesellschaft die „Société Wagner de Paris" gegründet, die es sich zur Aufgabe macht, Musteraufführungen musikdramatischer Meisterwerke in derselben Weise zu organisieren, wie es bisher von der Wagner-Gesellschaft in Amsterdam geschehen ist. Die betreffenden Werke sollen in der Inszenierung der Société Wagner de Paris außer in Paris und Amsterdam auch in London, Monte Carlo, Barcelona und Florenz zur Aufführung gelangen.

Der Rheinische Sängerbund besteht zur Zeit aus 500 Gesangvereinen.

Das Amt für Konzertwesen in der Reichsmusikkammer hat einen Prüfungsausschuß für das Berliner Konzertwesen bestellt, um der Reichsmusikkammer besonders begabte Künstler zur Förderung vorzuschlagen. Gesuche um Zulassung zu dieser Prüfung sind unter Beifügung eines Lebenslaufes und eines ausführlichen Gutachtens des letzten Lehrers an das Büro des Ausschusses Berlin W 35, Lützow-Ufer 14, zu richten.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Artur Rother, Dirigent des Deutschen Opernhauses, übernahm eine Lehrstelle für Partiturspiel an der Berliner Musikhochschule.

Prof. Dr. Alfons Kreichgauer wurde mit der Übernahme musikwissenschaftlicher Vorlesungen an der Berliner Universität beauftragt.

GMD Prof. Hermann Abendroth, Leiter der Gewandhauskonzerte, übernahm eine Klasse für Dirigieren am Leipziger Landeskonservatorium.

Als Lehrer für Kunstgesang wurde Hanns Fleischer an das Landeskonservatorium zu Leipzig berufen.

Prof. Dr. Walther Vetter, Breslau, ist beauftragt worden, an der Breslauer Universität die Geschichte der antiken Musik sowie die neuere Musikgeschichte in Vorlesungen und Übungen zu vertreten.

Mit Wirkung vom 1. November dieses Jahres ist an der Hamburgischen Universität ein Universitäts-Musikinstitut errichtet worden, das im Hörsaal N des Universitätsgebäudes untergebracht ist. Der Leiter dieses Instituts ist Dr. Hans Hoffmann, der bereits seit dem Wintersemester 1933/34 Lehrbeauftragter für Musiktheorie und für Musikpflege an der Hamburgischen Universität ist. Hoffmanns Sondergebiet ist Musikerziehung und evangelische Kirchenmusik. Seit dem Jahre 1933 gibt er die Zeitschrift „Musik und Volk" heraus.

Die Folkwangschule in Essen wurde auf Veranlassung der Reichsmusikkammer in eine staatl. Reichsfachschule verwandelt.

Auf der Philologentagung in Trier sprach in der Fachsitzung der musikwissenschaftlichen Abteilung Dr. Leo Schrade (Bonn) über „Heinrich Schütz als Bildner der deutschen Musik", Prof. Dr. Engel (Greifswald) über „Musik und Gemeinschaft", Dr. Herbert Birtner über „Heinrich Isaac und die deutsche Musik", Dr. Erich Schenk über „Begriff und Wesen des musikalischen Barocks".

Das Konservatorium für Musik in Karlsruhe, seit 1929 Musikhochschule (Leitung Prof. Franz Philipp) feierte sein 50jähriges Bestehen.

Die Städtische Hochschule für Musik in Ludwigshafen hat ein eigenes Orchester gegründet. Das Orchester wird in diesem Winter mit mehreren Konzerten hervortreten.

An die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin erfolgten für das Wintersemester 1934/35 folgende Neuberufungen: Konzertsänger Fred Driffen als Lehrer für Sologesang und Stimmbildung, Studienassessor Paul Ebel als Lehrer für Partiturspiel und Leiter des Presseamts der Akademie unter gleichzeitiger Betreuung des Schriftleiterpostens der vom Leiter der Akademie, Prof. Bieder, herausgegebenen Zeitschrift „Völkische Musikerziehung"; ferner Studienrat Karl Landgrebe für Klavier und Methodik des Klavierspiels und als stellvertretender Leiter des Seminars für Musikerziehung an der Hochschule, Studienassessor Niels Lieven für Musikerziehung in der höheren Schule, Heinz Ohlendorf für Jugendbühne und Schattenspiele, Dr. Werner Pleister für Aufgaben und Gestaltung des Laienspiels, der Lehrer Adolf Strube für Musikerziehung an der Hochschule und Wolfgang Stumme, Musikreferent bei der Reichsjugendführung, für musische Erziehung in der Hitler-Jugend.

In seinen beiden ersten dieswinterlichen Konzerten brachte das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg Werke von Joh. Seb. Bach, G. Fr. Händel, Brahms, Franz Danzi, Mozart, Beethoven und Louis Spohr zur Aufführung.

Kürzlich erschien:

Adagio D-moll

aus dem aufgefundenem Ballett „Die Liebesprobe“

von W. A. Mozart

bearb. u. mit Konzertschluß versehen von R. von Mojsisovics

Ausgabe für Klavier M. 1.50 no. Klavier u. Violine M. 2.— no. Klavier und Flöte M. 2.— no. Klavier und Oboe M. 2.— no. Klavier und Klarinette M. 2.— no.

NB. Dieses Adagio ist die schönste Nummer aus dem mit so beispiellosem Erfolge in der Berliner Staatsoper gegebenen Ballette, das seitdem 12 Wiederholungen erlebte.

Verlag von Fritz Schuberth jr., Leipzig

MATTHIAS GRÜNEWALD

Der Isenheimer Altar

in farbigen Reproduktionen
nach den Originalen
Mit einer schwarzen Tafel des Schnitzwerks und Einleitung von
Professor Paul Schubring

In Mappe (Format 27:33,5 cm) RM 4.50

Seemann & Co., Verlag · Leipzig

Zu der

Symphonie Mathis der Maler

von **PAUL HINDEMITH** erschienen soeben:

●● Studienpartitur . . . . Ed. Nr. 3509 M. 4.—

●● Klavierauszug zu 4 Händen (v. Komponisten) Ed. Nr. 3286 M. 5.—

Symphonie Mathis der Maler auf Telefunken-Schallplatten Nr. 1647/49

*B. SCHOTT'S SÖHNE * MAINZ*

Felix Woyrsch

Orchester-Werke:

Op. 60. **II. Symphonie (C-dur)** } Preise nach
Op. 70. **III. Symphonie (es-moll)** } Vereinbarung

Chor-Werke mit Orchester

Op. 57. **Ode an den Tod** (Fr. Hölderlin) Mch. mit Orch. Klav.-Auszug RM 2.—, Chorstimmen je RM —.25

Op. 18. **Die Geburt Jesu.** Eine Weihnachtsmusik nach Worten der heil. Schrift für Soli, gem. Chor mit Orch. u. Orgel. Klav.-Ausz RM 4.50, Chorst. je RM -.80

Orchestermaterial-Preise nach Vereinbarung.

Kammer-Musik RM

Op. 66. **Quintett** (c-moll) f. Klav., 2 Viol., Viola, Cello 10.—

Op. 63. **Quartett** (c-moll) f. 2 Viol., Viola u. Cello. Part. 1.80 Stimmen 6.—

Op. 64. **Quartett** (Es-dur) f. 2 Viol., Viola u. Cello. Part. 2.— Stimmen 6.—

Op. 65. **Trio** (e-moll) f. Klavier Violine u. Cello 8.—

Wir bitten Ansichtssendungen zu verlangen

N. Simrock, Musikverlag
Leipzig C 1

Soeben erscheinen

Joseph Haydn

Drei Trios

für Violine, Viola, Violoncello Op. 32

von

Prof. Dr. Adolf Sandberger

aufgefunden
und für den Vortrag eingerichtet

*

Es sind Werke echt haydn'schen Geistes, von Grazie und Spielfreude erfüllt, ohne große Schwierigkeiten, klingend im Satz, blühend in der Erfindung

*

Preis kompl. 2.20 RM

Henry Litolff's Verlag, Braunschweig

KIRCHE UND SCHULE

Die Staatl. Musikhochschule Weimar wird gemeinsam mit der evangelischen Kirchengemeinde zum ersten Male regelmäßige Aufführungen von Bach-Kantaten in der Stadtkirche unter Leitung von Prof. Dr. Felix Oberborbeck veranstalten

Zum 9. Jahresfest des Thür. Landesverbandes evangelischer Kirchenchöre hatten sich eine große Zahl Kirchenchorleiter und über 200 Kirchenchorsänger aus Ostthüringen in Schmölln eingefunden. Mit einer Abendmusik leitete der Stadtkirchenchor Schmölln unter Kantor Möckel und KMD Kertscher als Organisten das Jahresfest ein und brachte mit großer Vollendung Meister der evangelischen Kirchenmusik zu Gehör.

Die Bremer Domkonzerte bringen in diesem Winter: am Bußtag Werke von Kurt Thomas, Hugo Distler, Hermann Simon, zu Weihnachten u. a. Regers Weihnachtskantate, am 5. Februar u. a. Joseph Haas, am 12. März ein Passionskonzert mit a cappella-Chören.

In der Hauptkirche St. Moriz zu Coburg fand ein erhebendes Bußtagskonzert statt mit der Darbietung der Passionskantate: „Der Tod Jesu" von C. H. Graun, dem Kapellmeister Friedrichs des Großen. Bietet dieses Werk dem Musikkundigen manchen Reiz mit seinem Mischstil von Oper und Oratorium schon aus musikhistorischer Perspektive, so vermag es auch den modernen Zuhörer durch seine flüssige Melodik und durch seine weihevollen Choräle aufs äußerste zu fesseln. Kapellmeister Max Feiler feuerte durch fanatische Hingabe alle Mitwirkenden zu einem restlosen Mitgehen an. Dr. Tr.

Die Orgel-Feierstunden von Organist Gerard Bunk in der Reinoldikirche bilden in ihrer Regelmäßigkeit einen wertvollen Bestandteil des Dortmunder Musiklebens. Die Abende der letzten Wochen galten im wesentlichen dem unerschöpflichen Werk Meister Sebastian Bachs.

Eine Gedenkfeierstunde in der Kirche zu Radeweil unter Leitung von Organist Walther Kunze machte die dortigen Musikfreunde mit dem zeitgenössischen geistlichen Schaffen von J. N. David, Wolfgang Fortner, Günter Raphael, Hugo Distler, Günther Ramin und Gottfried Müller bekannt.

Im letzten Heft berichteten wir bereits über die großen Erfolge des Hermannstädter Brukkenthal-Chores (unter seinem Dirigenten Prof. Fr. X. Dreßler) auf seiner letzten Deutschlandreise. Der Besuch des Chores in Leipzig gestaltete sich zu einer Feier besonderer Art, pflegt der Chor doch seit nun 12 Jahren im fernen Osten gleichen Bachschen Geist. Hier sangen die Knaben in ihrem geistigen Mutterland, der Thomaskirche, und besuchten anschließend Bachs Grabstätte in der Johanneskirche, die ihnen bislang nur aus dem Bilde im Hermannstädter Übungszimmer bekannt war. Zwei kleine „Primaner" legten dort einen Lorbeerkranz mit den siebenbürgisch-sächsischen Farben zur Ehrung „ihres" größten Kantors nieder.

Im ersten diesjährigen Domkonzert sang der Berliner Staats- und Dom-Chor an neuzeitlichen a cappella-Chören zum ersten Male drei liturgische Sätze seines Direktors Prof. A. Sittard sowie die Motette „Empfangen und genähret" von H. Chemin-Petit. Diese Motette führte der Domchor neben Palestrina, Gabrieli, Bach und Brahms auch auf seiner soeben abgeschlossenen Herbstreise in verschiedenen Städten Pommerns auf.

Prof. Karl Hoyer widmete sein 2. Orgelkonzert zeitgenössischem Schaffen. Orgelwerke von Hermann Grabner, Günther Ramin kamen zum Vortrag, Dorothea Schröder sang Lieder von Georg Göhler und Ernst Müller.

Organist Georg Winkler von der Andreaskirche zu Leipzig veranstaltete eine Marteau-Gedächtnis-Feier unter Mitwirkung von Dorothea Schröder (Alt) und Erich Kindscher (Violine).

Hanns Kötzschkes Chorkantate „Zum Erntedankfest" kam kürzlich in der Strehlener Christus-Kirche zu Dresden zu einer eindrucksstarken, von der zahlreichen Zuhörerschaft herzlichst aufgenommenen Uraufführung.

Im Rahmen einer musikalischen Feierstunde zu Mülsen-St. Jacob kamen eine Reihe von Werken KMD Richard Trägners aus dem Manuskript zur Aufführung.

PERSÖNLICHES

GMD Eugen Pabst wurde zum Leiter des Städtischen Musiklebens in Münster ernannt.

Dresden ernannte Direktor Hirschmann zum Musikbeauftragten und zum Baufachberater als Mitglied des Städtebau-Ausschusses. Ein Zeichen ungewöhnlicher Vielseitigkeit.

Alfred Stoeckel (Breslau) wurde zum Leiter der Landesmusikerschaft Schlesiens berufen.

Gustav Bürke wurde zum Professor an der Berliner Musikhochschule ernannt.

Der namhafte Organist Joseph Ahrens wurde als Domorganist an die St. Hedwigs-Kathedrale zu Berlin berufen.

Prof. Max von Pauer, der von Mannheim scheidet, übernimmt die Klavierklasse an der Karlsruher Musikhochschule.

Für den kürzlich verstorbenen Ersten Kapellmeister der Duisburger Oper, Wilhelm Grümmer, ist der bisher an der Kieler Oper wirkende KM Berthold Lehmann verpflichtet worden. Lehmann, der erst 26 Jahre alt ist, gab eine vielversprechende Antrittsvorstellung mit „Butterfly".

Gottfried Müller, der für 1. Nov. 1934 als Lehrer an das Kirchenmusikalische Institut Leipzig verpflichtet worden war, hat die Direktion des Landeskonservatoriums gebeten, ihn von seiner Zusage zu entbinden, um sich ganz seinem freien kompositorischen Schaffen widmen zu können. Das Kuratorium des Landeskonservatoriums hat diesem Wunsche im Einverständnis mit dem Evangelisch-lutherischen Landeskirchenamt entsprochen.

Heinrich XIV., Erbprinz Reuß, hat die künstlerische Leitung der „Deutschen Musikbühne" e. V. niedergelegt, um sich in stärkerem Maße seinen heimischen Aufgaben widmen zu können. Ebenso hat der Dirigent der Musikbühne, Schmidt-Isserstedt, seine Tätigkeit aufgegeben, vermutlich um sich ebenfalls dringenderen Aufgaben zuwenden zu können. An seine Stelle ist Hans Hörner getreten, an die Stelle des Intendanten Theo A. Werner.

Dr. Kopsch ist aus der Leitung der „Stagma" ausgeschieden.

Nach einer Meldung des „Daily Telegraph" beabsichtigt Elena Gerhardt, sich dauernd in England niederzulassen.

Erich Wildhagen wurde Opern-Oberspielleiter in Karlsruhe.

MD Georg Bühl von Buchen/Odwld. wurde zum Kreischormeister des Kreises Mosbach im Badischen Sängerbund ernannt.

Kapellmeister Otto Miehler (bisher in Augsburg) wurde zum 1. Kapellmeister des Mecklenburgischen Landestheaters in Neustrelitz i/Mecklbg. und Leiter der Sinfonie- und Kammermusik-Konzerte des Landestheater-Orchesters berufen.

Die kürzlich durch die Presse gegangene Nachricht, daß Heinrich Zapf zum musikalischen Leiter des Stadttheaters Plauen berufen worden sei, ist dahingehend zu berichtigen, daß, nach wie vor, Paul Ketteler 1. städtischer Kapellmeister ist, währen Heinrich Zapf als Korrepetitor der dortigen Oper wirkt.

Geburtstage.

Hofrat Dr. Alfred Schnerich, der bekannte österreichische Kunsthistoriker und Musikforscher namentlich auf dem Gebiet der Kirchenmusik, feierte am 22. Okt. seinen 75. Geburtstag.

Charles Sanford Terry, der namhafte Historiker der Universität Aberdeen und Biograph Bachs, wurde 70 Jahre alt.

Gemma Bellincioni, Koloratursängerin, vollendete das 70. Lebensjahr.

Dr. Max Kuhn, Musikwissenschaftler, Verlagsinhaber in Leipzig und Herausgeber der zahlreichen Reger-Werke, wurde 60 Jahre alt.

Anton Bock, der Mitinhaber des weltbekannten Musikverlages Ed. Bote & G. Bock zu Berlin feierte am 7. November seinen 50. Geburtstag.

Max Reger

Lyrisches Andante

„Max Reger hat diese Komposition (6. Mai 1898) seinem Freunde Dr. Willy Gemünd - Köln als Hochzeitsgeschenk gewidmet, und zwar hat er sie sowohl als „Lyrisches Tonstück für das Pianoforte" wie als „Intermezzo für Streichorchester" geschrieben.

Streichorchester Partitur und Stimmen zusammen 2.80 M, Doubletten je —.70 M
Violine und Klavier 1.80 M

Das Haus der Musik
P. J. Tonger · Köln

Soeben erschienen!

Jahreskreis

Kleine Inventionen über deutsche Volkslieder für Klavier von

Wilhelm Maler

Wohl kaum einer unter den jüngeren Komponisten hat sich aus innerem Bedürfnis so ausgiebig mit dem deutschem Volkslied beschäftigt wie Wilhelm Maler. Praktische Unterrichtstätigkeit und enge Verbundenheit mit der musizierenden Jugend gaben ihm die Möglichkeit, seine Erkenntnisse zu erproben und schöpferisch in die Tat umzusetzen.

Die vorliegenden Klavierkompositionen legen hiervon Zeugnis ab; sie werden nicht nur den Liebhaber erfreuen, sondern auch im Unterricht wegen ihres hervorragenden instruktiven Gehalts hochwillkommen sein. Schwierigkeitsgrad: untermittel bis mittel.

Ed. Schott Nr. 2363 . . Mk. 2.—

B. Schott's Söhne / Mainz

Sein Verdienst ist vor allem der Erwerb des Verlages Lauterbach & Kuhn zu Leipzig, womit ein Großteil der bedeutendsten Werke Max Regers in den Besitz der Firma Bote & Bock gelangte, zugleich mit einer Reihe von Werken Hugo Wolfs, die heute zu einem wertvollen Bestandteil des Verlagshauses zählen.

Anläßlich des 70. Geburtstages Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandbergers am 19. Dezbr. werden die Bayerische Akademie der Tonkunst, der Münchener Konzertverein und der Reichssender München Festkonzerte veranstalten. Auch in anderen bayerischen Städten, wie auch in Stuttgart, sind Sandberger-Feiern geplant.

Zum 50. Geburtstag Gerhard F. Wehles (11. Okt.) veranstalteten Freunde seines Schaffens am 6. November einen Gerhard Wehle-Abend, der ausschließlich seinen Kompositionen gewidmet war.

Todesfälle.

† Fritz Gartz, Kapellmeister am Hamburger Rundfunk.

† Leonid Sfobinow, bekannter russischer Tenor, neben Schaljapin der populärste Sänger Rußlands, im Alter von 62 Jahren.

† Oskar Reidock, Kgl. Musikdirektor, Komponist, Chordirigent in Brieg, im Alter von 65 Jahren.

† Edmund von der Straeten, der aus Düsseldorf gebürtige Musiker, Pädagoge und Schriftsteller, Cello-Virtuose und Verfasser zahlreicher Werke über Streichinstrumente, in London im Alter von 79 Jahren.

† Musikdirektor Franz Gebauer, Städtischer Musikleiter und Chordirektor in Gleiwitz.

† Musikoberlehrer Eugen Reimann, Chordirigent in Gleiwitz.

† Obermusikmeister Gustav Sabac-el-Cher, Inhaber hoher Orden, im Alter von 66 Jahren. Es handelt sich um den in Berlin sehr volkstümlichen „Musik-Mohr" des ehem. 1. Garde-Grenadier-Regimentes.

† Fritz Kauffmann, MD und Prof., Senior des Magdeburger Musiklebens, Dirigent, Komponist, im Alter von 79 Jahren.

† José Balsa, spanischer Klaviervirtuose.

† Otokar Zich, Komponist, Musikwissenschaftler, Universitätsprofessor in Prag.

† am 12. November der Leiter des Reichsverbandes für Volksmusik in der Reichsmusikkammer Dr. Max Burkhardt, bekannt als Komponist einer Reihe von Opern, sinfonischer Werke und Lieder und als Leiter der Chorkonzerte der nach ihm benannten Max Burkhardt-Gemeinde.

† am 27. Okt. im Alter von 76 Jahren Frau Kammersängerin Luise Geller-Wolter-Berlin, eine der gefeiertsten Altistinnen um die Jahrhundertwende. Die Bachschen Oratorien waren ihre ureigenste Domäne. Im Alter war sie ein Stimmphänomen, indem sie Tenorpartien original singen konnte. Ihr Leben war arbeits- und erfolgreich, ihr Alter sorgenvoll.

† am 20. Nov. Prof. Dr. Franz Ludwig Hörth, der Oberspielleiter der Berliner Staatsoper und Leiter der Opernschule an der Hochschule für Musik, im 52. Lebensjahr.

BÜHNE

Verdis Oper „Die Macht des Schicksals" in der von Georg Göhler nach dem italienischen Original ausgearbeiteten Neufassung des Textes, die soeben bei der Uraufführung am Stadttheater Magdeburg unter GMD Erich Böhlke starken Erfolg erzielte, wird Anfang Dezember in Breslau ihre zweite Aufführung erleben.

Die Uraufführung von Paul Höffers Oper „Der falsche Waldemar" (Text nach dem gleichnamigen Volksroman von Willibald Alexis) findet an den Württemb. Staatstheatern in Stuttgart am 1. Dezember statt. Die musikalische Einstudierung und Leitung übernahm GMD Prof. Leonhardt; die Inszenierung liegt in den Händen von Generalintendant Prof. Krauß; die Bühnenbilder werden von dem Berliner Bühnenmaler Gustav Vargo geschaffen; die Titelpartie singt Max Roth.

Die schöne Lau, eine Ballettpantomime nach Mörike von Edith Walcher-Auer gelangt mit Humperdinck'scher Musik (unterlegt von Max Lang) am 2. Dezember am Stadttheater zu Krefeld zur Uraufführung.

Das im 142. Jahr seines Bestehens durch das Thür. Volksbildungsministerium und das Reichspropagandaministerium wieder aufgebaute Landestheater Rudolstadt (Intendant Egon Schmid) bemüht sich, die Opernabteilung wieder auf die Höhe der früheren Leistungsfähigkeit zu bringen. Obwohl ursprünglich nur die Verpflichtung eines Operettenensembles neben dem Schauspiel vorgesehen war, ist jetzt ein vollständiger Spielkörper für die große Oper verpflichtet worden. Der Spielplan sieht u. a. folgende Werke zur Aufführung vor: Lortzing, „Casanova" — Schumann „Genoveva" — Gounod, „Margarete" — Peter Gast, „Heimliche Ehe" — Tschaikowsky, „Eugen Onegin" — Siegfried Wagner, „Schwarzschwanenreich" — Paul Graener, „Friedemann Bach" — Puccini, „Gianni Schicchi" und Mascagni, „Cavalleria rusticana".

Die Münchener Staatsoper kündigt für die zweite Saisonhälfte an: Siegfried Wagners „Bärenhäuter", Verdis „Macbeth" (Erstauff.), Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" (Bearbeitung Anheißer), Atterbergs „Flammendes Land". Ferner „Frau ohne Schatten" und „Boccaccio", für

Domenico Scarlatti

Sämtliche Klavierwerke

kritisch durchgesehen u. in Form von Suiten gebracht

von

Alessandro Longo

10 Bände, broschiert, zu je 50 Stücken und ein Supplement

Preis von Band I, II, VIII und Supplement . . . . . . je RM 5.—

Band III, IV, V, VI, VII, IX, X . . . . je RM 6.20

Daraus einzeln 50 Sonaten . . . . je RM —.70

Verlangen Sie kostenlos unseren neuen deutschen Klassenkatalog

G. RICORDI & CO., LEIPZIG O 5

COLLECTION LITOLFF

Aus den Neuerscheinungen 1934

HUGO WOLF

10 Klavierstücke nach Liedern. Ausgewählt und bearbeitet von Bruno HINZE-REINHOLD

1. **Impromptu** „Die ihr schwebet um diese Palmen“
2. **Lied im Volkston** „Wenn Du zu den Blumen gehst“
3. **Auch kleine Dinge können uns entzücken . . .**
4. **Ein Totentanz** „Der Soldat“ von Eichendorff
5. **Liebesglück** „Der Glückliche“ von Eichendorff
6. **Idylle** „Anakreons Grab“ von Goethe
7. **Frühlingsreigen** „Frühling übers Jahr“ von Goethe
8. **Barcarole** „Mein Liebchen wir saßen beisammen“
9. **Intermezzo** „Begegnung“ von Möricke
10. **Tambourliedchen** „Der Tambour“ von Möricke

Man hat es schon immer beklagt, daß von Hugo Wolf, der in seinen Liedern das Klavier so meisterhaft bedacht hat, keine nennenswerten Originalkompositionen für Klavier vorliegen. Andererseits liegt der Grund dafür, daß viele Lieder Wolfs ohne weitgreifenden Erfolg geblieben sind, sicher in dem Zurücktreten des Gesanglichen hinter dem Klavierpart. So nimmt es nicht Wunder, daß die Hugo Wolf'sche Liedlyrik auf jeden feinnervigen Pianisten von jeher einen seltsamen Zauber ausgeübt hat. „Weitere Kreise für diese Kostbarkeiten zu gewinnen“ so schreibt Hinze-Reinhold in seinem Vorwort, „dazu sollen meine vorliegenden Klavierfassungen helfen. Ich wählte für diese Sammlung nur solche Lieder - bekanntere und weniger bekannte -, deren Klaviersatz die mittlere Schwierigkeit im ganzen nicht übersteigt, und bemühte mich auch bei der Umformung zum Klavierstück, die technische Ausführbarkeit nicht wieder zu erschweren. Der Spieler soll sich durch die Lektüre des mit abgedruckten Gedichtes geistig anregen lassen und auch durch die von mir hinzugefügten charakterisierenden Überschriften wie „Barcarole“, „Totentanz“, „Idylle“ usw. musikalisch leiten lassen“.

Preis RM 2.50

Unsere Kataloge und Sonderverzeichnisse stehen kostenlos zur Verfügung

HENRY LITOLFF'S VERLAG / BRAUNSCHWEIG

1935 „Maskenball", „Rigoletto", „Zauberflöte" und „Zar und Zimmermann".

Die Generalintendanz der sächsischen Staatstheater teilt mit, daß im Hinblick auf die große Zahl erwerbsloser Künstler die Mitwirkung von Künstlern der beiden Staatstheater sowie der Staatskapelle bei öffentlichen und Vereinsveranstaltungen innerhalb Dresdens untersagt ist. Ausnahmen sind nur bei Veranstaltungen der Reichs- oder Staatsregierung, bei der Veranstaltung eigener Vortragsabende, der Mitwirkung bei kirchlichen Feiern in besonderen Fällen vorgesehen.

Die Stadt Frankfurt a. O. richtet wieder einen eigenen Opernbetrieb ein. Intendant Ebers begann mit dem „Waffenschmied".

Ottmar Gersters Oper „Madame Liselotte" kam am 12. Oktober in Halle, Ende November am Opernhaus Frankfurt/M. zur Erstaufführung; später folgen Bielefeld, Kaiserslautern, Mannheim.

Das Stadttheater in Lübeck plant in diesem Winter als Neuheiten: Atterbergs „Fanal", Karl Ehrenbergs „Anneliese", Lortzings „Hans Sachs", Graeners „Schirin und Gertraude", S. Wagners „An allem ist Hütchen schuld".

Die Königsberger Opernsängerin Jennie von Thillot erntete als „Salome" in der letzten Neuinszenierung begeisterte Anerkennung.

Kammersängerin Else Blank vom Landestheater Karlsruhe hatte kürzlich an ihrer Wirkungsstätte als Rosine im „Barbier", wie auch bei einem Gastspiel in Regensburg als Marzelline im „Fidelio" wiederum starken Erfolg.

Es wird geplant, einen Umbau des Danziger Staatstheaters, sowie des alten Bayreuther Opernhauses vorzunehmen.

In Magdeburg wird Busonis „Doktor Faust" und „Benvenuto Cellini" von Berlioz einstudiert.

Respighis „Versunkene Glocke" kam in einer Neufassung in Zürich zur Aufführung.

KONZERTPODIUM

Die Stadt Stolp hat ein Ostpommersches Landesorchester ins Leben gerufen, das sich aus 24 Musikern zusammensetzt und in Ostpommern in erster Linie Sinfoniekonzerte geben wird.

Auch in Jena hat der Stadtvorstand die Neubildung in die Wege geleitet.

In Chemnitz wurde die 6. Sinfonie von Hermann Ambrosius unter Leitung von Leschetitzky erstaufgeführt. Am 4. November fand in Leipzig die Uraufführung seiner drei Chöre aus dem Zyklus „Arbeit — Freiheit" für Männerchor und Orchester durch den Männer-Gesangverein „Sängerkreis", Leipzig-Stötteritz statt.

Zahlreiche Chorvereinigungen haben auch in diesem Winter Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" auf ihr Programm gesetzt, so in Bonn, Breslau, Coburg, Duisburg, Görlitz, Koblenz, Magdeburg, M.-Gladbach, Saarbrücken, Zeitz, sowie unter Leitung des Komponisten in Braunschweig, und in einem Konzert der NS-Kulturgemeinde in Berlin.

Sigfrid Walther Müllers Klaviersonate op. 41 wurde in Leipzig von Anton Rohden mit großem Erfolge uraufgeführt. Seine „Heitere Musik" wird in der laufenden Spielzeit außer zahlreichen deutschen Plätzen auch in Luxemburg und Riga aufgeführt und hat damit in weniger als 2 Jahren die Zahl von 33 Aufführungen erreicht.

Der Leipziger Schubert-Bund (Ltg. Prof. Max Ludwig) widmete sein diesjähriges Herbst-Konzert in anerkennenswerter Weise ausschließlich dem zeitgenössischen Schaffen: Männerchöre von Armin Knab, Paul Geilsdorf und Bruno Stürmer, Sonaten für Flöte und Klavier von Sigfrid Karg-Elert und Theodor Blumer kamen zum Vortrag.

Das 2. städtische Hauptkonzert zu Mülheim (Ruhr) bringt neben J. S. Bachs Kantate „Christus der ist mein Leben" und Pfitzners „Das dunkle Reich" die Uraufführung des von der Stadt stark geförderten Komponisten Ludwig Weber: Chorgemeinschaften „Den Toten". Ausführende sind die Chorvereinigung Mülheim und das städt. Orchester Duisburg, die Leitung des Abends liegt bei Hermann Meißner.

Max Trapps op. 30. „Sinfonische Suite" kam durch GMD Abendroth erstmalig in Stuttgart zum Erklingen und wird auch in Hannover (Krasselt) und Aachen (Dr. Raabe) zur Aufführung kommen. Sein Violinkonzert op. 21 wird Gustav Havemann in Kassel (Bongartz) im März 1935 spielen.

Das diesjährige Generalprogramm der Prager Tschechischen Philharmonie kündigt für die kommende Konzertzeit eine ganze Reihe von Erstaufführungen an, unter denen hinsichtlich deutscher Werke die Erstaufführungen der Symphonie „Matthis der Maler" von Paul Hindemith und Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge" die bemerkenswertesten sind. U.

Wilhelm Malers George-Kantate wird in Aachen und Wuppertal zu Gehör gebracht.

Die Uraufführung des neuen Orchesterwerkes „Partita" von Ernst Pepping fand in Nürnberg unter Alfons Dressel bei Publikum und Presse großen Beifall.

Der am Berliner Rundfunk tätige Kapellmeister Ludwig K. Mayer dirigierte mit großem Erfolg ein Konzert mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, das u. a. Graeners „Wolga-Lied"-Variationen und eine Bruckner-Sinfonie brachte.

Soeben ist erschienen:

Hesses Musikerkalender 1935

mit einem Vorwort von Präsidialrat H. Ihlert

57. Jahrgang. Umfang 1750 Seiten

3 Bände (Notizbuch und 2 Adreßbände)
geb. RM 8.—

*

Hesses Musiker-Kalender enthält neben dem reichhaltigen ca. 50000 Anschriften enthaltenden Adressenmaterial alles, was der Künstler u. Berufs-Musiker über die Reichsmusikkammer, NS.-Kulturgemeinde, Konzertdirektionen, Vereine, Stiftungen, Musikhochschulen, Seminare, Zeitschriften und Zeitungen, Kritiker, Musikverleger und Musikindustrie wissen muß.

MAX HESSES VERLAG
BERLIN-SCHÖNEBERG

Neue Orchesterwerke

Joseph Lederer

Werk 41. Concerto grosso F-dur
für Orch. Part. u. Stimmen Preise nach Vereinbarung.
Aufführungsdauer: 28 Minuten

Das Werk zeigt die Reger-Nachfolge von einer besonders wertvollen Seite und steigert das Choralthema „Freu dich sehr, o meine Seele" im Rahmen einer meisterlich entwickelten Fuge zu festlichem Glanz.

Hans Hendrik Wehding

Münchhausen - eine sinfonische Dichtung
für Orch. Part. u. Stimmen Preise nach Vereinbarung.
Aufführungsdauer: 20 Minuten

Ein erst **19jähriger** Komponist - **Prof. Havemann** brachte das Werk in Berlin heraus

... ein erstaunliches Zeugnis bizarrer Technik und Frühreife, das viel verheißt. 8 Uhr Abdbl, Berlin, 12 Juni 34

... so staunt man über die unheimliche Gewandheit im musikalischen Satz, die Leichtigkeit der Schreibweise, die Beherrschung des Orchesters, die Treffsicherheit in der Ausdeutung der programmatischen Gedanken. Ein Komponist, von dem wir noch viel erwarten dürfen.
Zeitschrift für Musik. Dr. Fritz Stege

Ein Meteor unter den Jungen

KISTNER & SIEGEL / LEIPZIG

Klänge um Brahms

Erinnerungen von

Richard Fellinger

110 Seiten Kart. RM 1.80

... Wer den Menschen Brahms losgelöst und doch letzten Endes innerlich verbunden mit seinem Werk, in all den Einzelzügen seines nicht allen verständlichen Wesens kennenlernen will, der greife zu diesem Buch, das tatsächlich eine noch vorhandene Lücke ausfüllt. . . .
(Badischer Beobachter, Karlsruhe)

... Brahms letzter Lebensabschnitt von den Jahren 1881 bis 1897 erfährt in dem Büchlein eine liebevolle Beleuchtung, ein herrliches Stück deutscher Musikgeschichte wird darin lebendig. Dem Autor gelingt aber darüber hinaus ein wertvoller Beitrag zur Kulturgeschichte jener Zeit.
(München-Augsburger Abendzeitung)

... Jeder Brahmsfreund wird diese Aufzeichnungen, in der warmherzigen Art, mit der Fellinger nochmals ein Bild des Menschen Brahms näherbringt und in vielen charakteristischen Zügen lebendig werden läßt, mit großem Interesse lesen.
(Hamburger Fremdenblatt)

Deutsche Brahms-Gesellschaft
Berlin-Schöneberg

Musik und Rasse

Von Richard Eichenauer

Mit 40 Abbildungen und 90 Notenbeispielen
Geh. M. 7.50, Lwd. M. 9.—

„Eichenauer unternimmt als erster den Versuch, die Zusammenhänge zwischen Rasse und Musik zu erhellen. Ein ungeheueres Material wird in knapper und klarer Form dargestellt. Der Verfasser versucht nicht Umwertungen zu geben, sondern er strebt darnach, diejenigen Wertungen, die dem gesund empfindenden deutschen Zeitgenossen naturgegeben sind, vom Standpunkt der Rassenkunde in ihrer Notwendigkeit und Berechtigung zu erklären."
Deutsche Musik.

Nicht nur beste Abbildungen unserer größten deutschen Tonkünstler, sondern auch zahlreiche Notentexte zieren das Buch. Möge es in die Hände vieler deutscher Musikfreunde kommen; sie werden aus ihm so manche wertvolle ganz neue Auffassung gewinnen. Deutsche Zeitung.

J. F. Lehmanns Verlag / München 2 SW

Stettin feiert das 50jährige Beſtehen ſeines Städt. Konzerthauſes.

Die „Gotiſche Meſſe“ von Friedrich Reidinger (Wien) erzielte bei ihrer Uraufführung im Rahmen des Wiener Rundfunkmuſikfeſtes unter Leitung Prof. Oswald Kabaſtas und unter Mitwirkung des Staatsopernchores, hervorragender Soliſten (Erika Rokyta, Iſolde Riehl, Franz Borſos, Joſef Manowarda), Prof. Franz Schütz und der Wiener Sinfoniker einen durchſchlagenden Erfolg.

Clara Krauſe, die hochverdiente Berliner Chordirigentin, veranſtaltete zuſammen mit Magda Hoppe eine Hugo Kaun-Gedenkſtunde.

Hermann Reutters erfolgreiches Oratorium „Der große Kalender“ kommt in dieſem Konzertwinter in Mannheim, Zürich, M.-Gladbach und Wien, ferner in Bremerhaven, Arnsberg und Neheim durch die dortigen NS-Kulturgemeinden zur Aufführung.

Prof. Dr. Felix Oberborbeck, der Dirigent der Weimarhallenkonzerte, leitet dieſen Winter auch zwei Sinfoniekonzerte an ſeiner früheren Wirkungsſtätte Remſcheid. Außerdem wurde er zu einem Sinfoniekonzert in Eiſenach verpflichtet.

Das Klavierkonzert von Kurt von Wolfurt, das in Berlin verfloſſenen Sommer im Rahmen der Berliner Kunſtwochen mit großem Erfolg zur Aufführung gelangte, wird dieſen Winter in Duisburg, Köln, München (zweimal: unter Hausegger und im Rundfunk), Berlin, Königsberg und Oslo geſpielt werden.

Julius Klaas’ Sinfonie in A-dur op. 47, für großes Orcheſter wird am 11. Dezember durch das Grenzlandorcheſter in Waldenburg i. Schleſ. unter MD Max Kaden zur Uraufführung gelangen. Ferner ſtehen zahlreiche Aufführungen ſeiner „Feſtlichen Suite“ für Kleines Orcheſter op. 42, ſowie ſeiner Barockſuite op. 10. „Aus galanter Zeit“ in den Konzerten dieſes Winters bevor.

Arthur Piechlers ſoeben in München uraufgeführtes „Tagewerk“ erklang ſoeben auch in Augsburg unter der Leitung von Hans Knappertsbuſch mit den Soliſten der Münchener Uraufführung. Die Chöre ſtellten diesmal der Augsburger Oratorienverein, der Liederkranz und die Knabenchöre von St. Stephan und St. Anna.

Der Muſikverein Kaiſerslautern begann ſeine diesjährige Konzertreihe mit einem Joſeph Haas-Abend, der dem Liedſchaffen des Komponiſten gewidmet war.

Im 2. Konzert der Bremer Philharmoniſchen Geſellſchaft (Ltg. Prof. Ernſt Wendel) ſpielte Elly Ney das Klavierkonzert Nr. 1 von Brahms.

Der Berliner Lehrergeſangverein brachte kürzlich den achtſtimmigen a cappella-Chor (zwei Wechſel-Männerchöre mit Tenor und Bariton-Solo) „Te Deum-Sanctus“ von Jakob Kranzhoff zur Uraufführung.

Das Klavierkonzert von Paul Graener wird im Verlaufe dieſer Spielzeit durch Prof. Bruno Hinze-Reinhold mehrfach zur Aufführung gelangen. Soeben ſpielte der Künſtler dies erfolgreiche Werk auch in einem ausſchließlich lebenden Tonſetzern gewidmeten Orcheſterkonzert des Reichsſenders Leipzig.

Das Kammerorcheſter Dresdener Künſtlerinnen konnte unter Leitung ſeines Gründers MD Richard Fricke ſein 10jähriges Beſtehen feiern. Das Orcheſter hat ſich beſonders durch Pflege ſächſiſcher Muſik aus der Barockzeit, vor allem der Kunſt Haſſes verdient gemacht.

Die Muſik für Streichorcheſter von Hans Wedig gelangt am 4. Dezember unter GMD Karl Elmendorff in Wiesbaden zur Uraufführung. Weitere Aufführungen folgen in Berlin, Bonn, Leipzig, Mannheim, Oldenburg und Ulm.

Im Herbſtkonzert des Männergeſangvereins „Harmonie“ zu Säckingen kamen unter Bezirkschormeiſter Kurt Layher faſt ausſchließlich zeitgenöſſiſche Komponiſten zu Worte: Simon, Vollerthun, Erdlen, Stürmer, Rein, Knab, Siegl, Stadler (Uraufführung), Ketterer, Knöchel, Zöllner und Hugo Herrmann. Als Soliſtin wirkt die Freiburger Konzert- und Opernſängerin Paula Ketterer-Gehrig (am Flügel Layher) mit, welche auch Lieder des badiſchen Komponiſten Heinrich Caſſimir (Karlsruhe) ſang.

Der unter der Leitung von KM Dr. F. W. Kranzhoff ſtehende Sängerchor (Kranzhoffſcher Quartettverein und MGV. der VEW.) Dortmund, hatte auf ſeiner diesjährigen Konzertreiſe mit dem Motto: „Neue Wege zum Volks- und Kunſtgeſang, das Volk ſingt mit!“ in Aachen und Neubelgien großen Erfolg. Die Neuartigkeit dieſes Gedankens fand nicht allein in den Zeitungen Aachens und Neubelgiens größte Anerkennung, ſondern wurde auch vom mitſingenden Publikum mit Begeiſterung aufgenommen.

Krefeld veranſtaltete zur Feier des 80jährigen Beſtehens ſeines ſtädtiſchen Orcheſters ein Feſtkonzert unter Leitung von MD Mayer-Gieſow mit Brahms’ Variationen über ein Thema von Haydn und Beethovens Konzert für Violine D-dur (Soliſt Wolfg. Stavenhagen).

Nachdem die Neue Leipziger Singakademie unter ihrem wagemutigen Dirigenten KM Otto Didam in ihrem letzten Konzert u. a. Otto Siegl’s Chorwerk mit Orcheſter „Eines Menſchen Lied“ zur Leipziger Erſtaufführung gebracht hatte, wird ſie im Rahmen ihres nächſten großangelegten Chorkonzertes folgende Werke zeit-

Neue Werke für Klavier

EMIL FREY

Bewußt gewordenes Klavierspiel und seine technischen Grundlagen

Anhang: Drei Etüden für die rechte Hand von Cramer, Clementi und Chopin, tastenbildlich genau symmetrisch für die linke Hand bearbeitet . . . . . RM 5.—

„Hier haben wir endlich ein Werk, welches mit allen veralteten Zwangsvorstellungen aufräumt und die für das heutige Klavierspiel nützlichen (weil zweckmäßigen) Bewegungsarten in übersichtlicher und knapper Form darstellt und mit geistreich erfundenen Übungsbeispielen illustriert." Béla Bartók.

Vierte Suite für Klavier, op. 58 . . . . . RM 3.50
Fünfte Suite für Klavier, op. 62 . . . . . RM 2.50
Sechste Suite für Klavier, op. 66 . . . . . RM 3.50
Zehn kleine Klavierstücke für den Unterricht . . . . . RM 2.—

KURT HERRMANN

Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts

Originalkompositionen von D'Anglebert, W. Fr. und Ph. E. Bach, Byrd, Chambonnières, Fr. und L. Couperin, Dandrieu, Daquin, Duphly, Durante, Eberlin, Fischer, Frescobaldi, Froberger, Gibbons, Kindermann, Kirnberger, Krebs, Krieger, Kuhnau, Le Bègue, Lully, Marpurg, Martini, Mattheson, Monn, Muffat, Pachelbel, Paradies, Pasquini, Pergolesi, Porpora, Purcell, Rameau, Reutter der Ältere, Richter, Scarlatti, Schleidt, Telemann. — Eine Fundgrube entzückender Kostbarkeiten, meist unedierter Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts, auch für Spinett und Cembalospieler geeignet.

3 Hefte je RM 2.—. In einem Band broschiert RM 5.—. In einem Band gebunden (Ganzleinen) RM 8.—

Der gerade Weg

Etüden großer Meister. Ein Lehrgang bis zur Mittelstufe, 3 Hefte (leicht, ziemlich leicht, mittelschwer) je RM 2.—

Was diese Sammlung bezweckt, sagt am besten eine Stelle aus dem Vorwort: „Technik als Selbstzweck ist Unfug. . . . Der gerade Weg ist der beste, und die inhaltlich fesselnde Arbeit die erfolgreichste. Alles, was technisch zu erlernen ist, haben unsere Meister auf die authentischste Art in ihren Schöpfungen niedergelegt. Zu Bach kommt man nur über Bach und zu Beethoven nur über Beethoven und nicht über „vitaminarme" Fingerdressuren. Man beschäftige sich mit den großen Technikern des Klaviers: Pasquini, D. Scarlatti, Bach, Händel, Ph. E. Bach, den französ. Clavicinisten und Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt, etc. und verstehe, daß für Czerny kein Platz in so illustrer Gesellschaft ist".

Die Klaviermusik der letzten Jahre

Mit einem Anhang Musikbücher und Zeitschriften. Brosch. 96 S. RM 2.25. Eine alphabetische Zusammenstellung neuer Klavierliteratur mit Angabe von Schwierigkeitsgrad, Erscheinungsjahr u. Verlag, daher ein unentbehrliches Nachschlagewerk. Ergänzung zu **Teichmüller & Herrmann „Internationale moderne Klaviermusik"** RM 3.— geh., RM 4.20 geb. und zu **Ruthardt „Wegweiser durch die Klavierliteratur"** RM 4.50 geh., RM 6.— geb.

JOSEF STUMPP Lehrer am Konservatorium in Zürich

Illustrierte Kinder-Klavierschule

Heft 1 RM 4.—. Heft 2—4 je RM 3.50

Nun in kurzer Folge 4 Hefte vorliegen, rundet sich erst das Bild und zeigt sich, daß die Schule wirklich ein „Wurf" ist. Das ist wirklich ein kleines musikalisches Märchenbuch, so recht für unsere A-B-C-Schützen geschaffen. Ton, Bild und Farbe verbinden sich, die Musizier- und Spielfreudigkeit des Kindes zu fördern. Die Notenköpfe werden bemalt, Zahlen mit bunten Papierchen überklebt und auch die kleinen Kinderbilderchen überpinselt. Alle die langweiligen und ermüdenden Vorschriften und Spielregeln früherer Schulen sind glücklich unter den Tisch gefallen. Es wird nur Musik gemacht, gesungen, gespielt, rhythmisiert, auch kleine Diktate wurden eingeschoben. Wie das alles aufgebaut, ist schlechterdings unübertrefflich. Rud. Maria Breithaupt

Der Weg zum musikalischen Gedächtnis

Für Anfänger im Klavierspiel . . . . . RM 4.—

WERNER WEHRLI

Musikalisches Rätselbuch

Buchschmuck von Alb. J. Welti. 40 merkwürdige Klavierstücke nebst lustigen Versen . . . . . RM 3.—

Zur Einsicht durch jede Musikalienhandlung erhältlich

Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig

genössischer Komponisten zur Uraufführung bringen: Hermann Ambrosius: zwei gem. Chöre aus dem Zyklus „Menschenwandern" von Kurt Eggers; Bernhard Uhlig: zwei Männerchöre mit Begleitung von Instrumenten; Wilhelm Weismann: sechs gem. Chöre aus dem Zyklus „Deutscher Minnegesang".

Im Rahmen des Dritten Sinfoniekonzertes des Hessischen Landestheater-Orchesters wurde in Darmstadt eine soeben beendete „Sinfonie Nr. 3 in Es-dur" von Wilhelm Petersen uraufgeführt. Die Leitung hatte GMD Karl Friedrich.

Georg Schumanns heiteres Variationswerk „Vetter Michel" ist für den bevorstehenden Konzertwinter in Flensburg, Bremen (Wendel), Hannover (Kraffelt), Karlsbad (Manzer), Lübeck (Dressel), Oldenburg (Bittner) aufgenommen worden.

Das Philharmonische Orchester in Budapest unternimmt im Frühjahr 1935 eine Konzertreise durch Deutschland unter Leitung von Ernst von Dohnanyi.

Als Vorfeier zu dem Anfang 1935 sich zum zehnten Male jährenden Todestag Enrico Bossis fand in Salo, der am Gardasee gelegenen Geburtsstadt Bossis, ein Gedächtniskonzert statt.

Musikleben in den sudetendeutschen Weltkurorten. Die „böhmischen Musikanten" sind bekanntlich überall geschätzt und so steht auch das Musikleben der böhmischen Badeorte wie Karlsbad, Marienbad, Teplitz und Franzensbad auf einer achtungsgebietenden künstlerischen Höhe. An erster Stelle wohl Karlsbad mit seinem unter dem tüchtigen GMD Robert Manzer ganzjährig verpflichteten Orchester, das auch im Winter erstklassige Symphoniekonzerte mit prominenten Solisten veranstaltet. Hier gelangen auch regelmäßig musikalische Neuheiten zur Uraufführung, von denen viele ihren Lauf durch die Großstädte antraten. Auch das aus dem Karlsbader Kurorchester gebildete „Manzer-Streichquartett" hat sich im In- und Auslande einen geachteten Ruf erworben. — In Marienbad waltet der routinierte MD Leo Kunz seines verantwortungsvollen Amtes und ist stets bemüht, wertvolle Programme zu entwerfen, die jedem Geschmack etwas Gediegenes bringen. — In Teplitz-Schönau besteht ein ganzjähriges Orchester, das zugleich den Theaterdienst zu versehen hat und ebenfalls durch seine konzertanten Aufführungen weit bekannt und geschätzt ist. Der Leiter desselben ist Alfred Wille; ein umfassend gebildeter Orchesterleiter, der besonders das Gebiet der Musikerziehungspflege betreut. Die Vortragsordnungen sind deshalb immer stileinheitlich entworfen und tragen musikkulturelle Bedeutung. — In Franzensbad wirkt seit einigen Jahren Eugen Thamm als Kurmusikdirektor, der ebenfalls in musikalischen Dingen „auf dem Laufenden" und auch in Verbindung vokaler Mitwirkung namhafte Tonwerke aufzuführen bestrebt ist. — Von besonderem Reiz und Interesse erwiesen sich zwischen Karlsbad, Marien- und Franzensbad die sogenannten Monstre- und Dirigenten-Austausch-Konzerte, die eine gegenseitige Befruchtung der Literaturauswahl zeitigten und sowohl vom Publikum, wie von der Presse überaus sympathisch aufgenommen und beurteilt wurden. Alfred Pellegrini.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der begabte Komponist Hans Albert Mattausch hat seine neue heitere Volksoper „Rembrandt in Uselfingen" vollendet. Sein Chorwerk „Denkmal der Arbeit" für Sprecher, Chor und Orchester wird im März nächsten Jahres in der Berliner Philharmonie zur Aufführung gelangen.

Der Kölner Komponist Ernst Gernot Klußmann hat für das Stadttheater Bielefeld den Auftrag, eine Bühnenmusik zu Goethes „Iphigenie" zu schreiben.

Edwin Fischer bereitet in Zusammenarbeit mit Kurt Soldan die Veröffentlichung der sieben bekanntesten Klavierkonzerte von Mozart in einer Neu-Ausgabe für 2 Klaviere vor. Die Ausgabe wird das besondere Interesse der Mozartspieler erwecken, da sie die Partie des Soloklaviers ohne jeden Zusatz in dem nach dem Autograph revidierten Urtext bietet.

Hermann Zilcher vollendete als Werk 77 sein erstes Streichquartett.

Julius Weismann, der soeben eine Sinfonie in d-moll vollendet hat, erhielt von der NS-Kulturgemeinde den Auftrag, für Shakespeares „Sommernachtstraum" eine neue Begleitmusik zu komponieren. Julius Weismann denkt die Komposition noch so rechtzeitig vollenden zu können, daß sie vor Ende dieser Spielzeit noch uraufgeführt wird.

Der Kölner Komponist Dr. Willi Czwoydzinski hat eine Kantate „An die Freude" für Tenorsolo, gem. Chor und großes Orchester vollendet. Der Text entstammt dem Schluß des „Liedes an die Freude" von Schiller. Die Uraufführung fand unter Leitung des Komponisten im November in der Lesegesellschaft zu Köln statt.

Armin Knab vollendete die Partitur zu Rainer Maria Rilkes „Dreikönigslegende", einem Werk für kleines Orchester und Bariton (bzw. Alt).

Yrjö Kilpinen schrieb kürzlich drei neue Liederzyklen nach Texten von Morgenstern, Sergel und Zwehl, die demnächst zur Veröffentlichung kommen.

MUSIK IM VOLKE

Der Fremdenverkehrsverein von San Remo und Bordighera veranstaltet im Mai kommenden Jahres einen internationalen Wettbewerb für Gitarre und Mandoline (Orchester und

Georg Philipp Telemann

Drei Dutzend Klavierfantasien

herausgegeben von

Max Seiffert

BA 733, Volksausgabe in schönem, farbigem Umschlag, kartoniert etwa RM 2.50.

Ausgabe mit ausführlichem Vorwort gebd. RM 3.80

Georg Philipp Telemann (1681 - 1767), Zeitgenosse Bachs, aber bei der Mitwelt weit berühmter als dieser, ist ein Komponist von genialer Erfindungsgabe und außerordentlichem Können gewesen. Er hat eine ungeheure Anzahl Werke geschrieben, die in jener Zeit an den Höfen Europas erklangen.

Auch seine „Drei Dutzend Klavierfantasien", die der Verlag jetzt in einer wohlfeilen Volksausgabe herausbringt, werden gekennzeichnet durch eine schier unerschöpflich quellende melodische Phantasie und reizvolle Frische.

Man hat diese Fantasien mit Bachs Inventionen verglichen. In der Tat sind sie in ihrer klassischen Schönheit und lebendigen Vielgestaltigkeit nicht nur ein unerschöpfliches Spielgut für den Liebhaber, sondern auch - besonders in dieser Urtextausgabe - ein aufschlußreicher Übungsstoff für den Lernenden.

Der Bärenreiter-Verlag zu Kassel

Abgeschlossen liegt vor:

HANS JOACHIM MOSER

MUSIKLEXIKON

Umfang und Ausstattung: VIII und 1006 Seiten, kl. Lexikonformat, Einband von E. Ecke

Preis: Ausgabe in Ganzleinen gebunden (Schw. Buckram m. echt Gold) **RM 20.-**

Ausgabe in Halbfr. gebd. (feinstes Ziegenleder mit echt Gold) **RM 25.-**

Das Musiklexikon von Hans Joachim Moser ist das unerschöpfliche Nachschlagewerk unseres gesamten heutigen Wissens um Musik und Musiker.

Es enthält alle irgendwie wichtigen Lebensgeschichten und unterrichtet über die gesamte Musikgeschichte, es belehrt über Musikästhetik, Theorie, Formenlehre, Akustik, es besitzt die Frische der Darstellung und die Weite des Blicks über die Gesamtbildung, um die Tonkunst in die Weltkultur einzubauen.

Das Musiklexikon von Hans Joachim Moser wendet sich an jeden musikalischen Laien, aber auch an den Tonkünstler vom Fach und bietet selbst dem Musikgelehrten eine Fülle fesselnder Belehrung.

Es ist auf den neuesten Stand des Wissens geführt, unterscheidet sich von allen ähnlichen Werken durch die Selbstandigkeit seiner Urteile und Prägungen, durch seine Wortkraft.

Das Musiklexikon von H. J. Moser bedeutet eine nationale Tat, es ist ein Standwerk im deutschen Schrifttum unserer Tage

Das Musiklexikon von H. J. Moser ersetzt eine ganze Bib.iothek

MAX HESSES VERLAG
BERLIN-SCHÖNEBERG

Solisten). Zur Finanzierung sind 30 000 Lire aufgebracht. Näheres durch die Direktion der Musikzeitschrift „Il Plettro", Mailand, Via Castel Morrone 1.

In Tübingen veranstaltete die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" einen Wettstreit der Volksinstrumente unter dem Motto „Welche Musik gefällt dir am besten?" Die höchste Stimmenzahl erhielt der Hohner Handharmonikaklub.

An das Stern'sche Konservatorium, Berlin, Abteilung für Volksmusik, wurden als Lehrkräfte berufen: Adolf Wollenschläger (Zither), Richard Grünwald (Zither, Schoßgeige und Ensembleklasse für Kleines Saitenspiel), Hans Neemann (ein- und mehrchörige Laute), Konrad Wölki (Mandoline, Mandola, Mandoloncello).

VERSCHIEDENES

Gegenwärtig unternimmt das Institut für Lautforschung an der Universität Berlin eine Studienreise in das Saargebiet, die den Zweck hat, dort alte saarländische und lothringische Volkslieder aus dem Mund des Volkes selbst auf Wachsschallplatten aufzunehmen, die der musikalischen Volkskunde und der deutschen Volksliedforschung als Material dienen und Musterbeispiele für bodenständigen Volksgesang sein sollen. Die Arbeiten stehen unter der Leitung von Dr. Fritz Bose, dem Leiter der Musikwissenschaftlichen Abteilung des Berliner Instituts für Lautforschung.

In Prag fand eine Ausstellung „Musik in Farben und Formen" statt, deren Aussteller Architekt Hošek den Versuch unternommen hat, aus der Musik gewonnene Stimmungen und Eindrücke bildlich darzustellen. Seine bildlichen Darstellungen zeigen aber nicht etwa greifbare Gestalten, Szenen oder Figuren, sondern enthalten verschiedene phantastische Linien, Kreise und Formen nach Farben abgestuft, wobei die Linien den Tonunterschieden, die Farben den Klangeindrücken entsprechen. Die Bilder dieser musik-darstellerischen Ornamentkunst sind nach Tonstücken entworfen, wobei sogar der thematischen Form und Periodizität dieser Tonstücke Rechnung getragen ist. Als Ausdruck subjektivsten Musikhörens bleibt Hošeks Malerei der Allgemeinheit unverständlich, trotzdem sie sich auf eine genaue Farben- und Formenskala ihres Schöpfers stützt.

U.

Die Stadtverwaltung Prag hat aus Berliner Besitz die einzige zeitgenössische Kopie der Mozartschen „Don Juan"-Partitur erworben. Die Partitur trägt die Jahreszahl 1787 und enthält eigene Anmerkungen von der Hand Mozarts.

In Brüssel wird eine Holländische Musikbibliothek von Charles van Isterdael gegründet.

Der Ertrag der Richard Wagner-Wohlfahrts-Briefmarken der Reichspost für die Deutsche Nothilfe beläuft sich auf 825 000 Mark. Insgesamt wurden rund 21 Millionen Wohlfahrts-Briefmarken und Wohlfahrts-Postkarten dieser Ausgabe verkauft, acht Millionen mehr als im Vorjahr.

FUNKNACHRICHTEN.

Das Oratorium „Christoph Columbus" von Konrad Fr. Noetel, das kürzlich seine Berliner Erstaufführung erlebte, wurde am 10. Oktober vom Reichssender Köln zur bereits dritten Aufführung gebracht.

Der Reichssender Berlin begann Anfang November mit einem Reger-Zyklus, der vorwiegend selten aufgeführte Werke enthielt. Die musikalische Leitung hatte Otto Frickhoeffer.

Der Reichssender Frankfurt stellt der unbemittelten Bevölkerung bei größeren Musiksendungen 250 Plätze kostenlos zur Verfügung. Eine Einrichtung, die übrigens auch von anderen Sendern getroffen wurde.

Die Kaiserliche Musikakademie in Tokio veranstaltete zusammen mit der Reichsrundfunkgesellschaft ein Austauschkonzert mit Werken von Rich. Strauß.

Reichssendeleiter Hadamowsky kündigte in seiner großen Programmrede vor der bayerischen Presse u. a. engste Zusammenarbeit der deutschen Reichssender mit dem Berufsstand der deutschen Komponisten an. Praktische Ergebnisse sind bereits für die nächste Zeit zu erwarten. So hat auch der Deutschlandsender gemeinsam mit dem Berufsstand der deutschen Komponisten Anfang November in einer groß angelegten Abendsendung neuer deutscher Tanzmusik den Weg ins Volk bereits geebnet. Dadurch sollen nicht zuletzt junge deutsche Komponisten angeregt werden, dieser Musikgattung mehr als bisher ernsthafte Aufmerksamkeit zu widmen. Es handelte sich hierbei um die erste Veranstaltung im Rahmen eines großen, mehrere Sendungen umfassenden Planes.

Im Deutschlandsender fand Ende November eine Aufführung der „Tragischen Sinfonie" von Felix Draeseke unter Leitung von GMD Stange statt.

Im Reichssender Leipzig kamen Werke von Werner Egk zur Aufführung, darunter die Italienischen Lieder mit Orchester, die bereits auf dem Tonkünstlerfest des ADMV in Dortmund mit großem Beifall aufgenommen wurden, sowie das neue Orchesterwerk „Georgica", drei Bauernstücke. Die konzertmäßige Uraufführung des letzteren Werkes fand im November in New-York statt.

Im Reichssender Berlin brachte Otto Frickhoeffer die D-dur-Serenade von Felix Draeseke und das sinfonische Vorspiel für Orchester „Weckruf" von Albert Jung zur Aufführung.

NOTEN ZUM FEST

Bach: Das wohltemperierte Klavier

Kritische Ausgabe mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung von Hans Bischoff. 2 Bände Ed.-Nr. 115/16.
Jeder Band: broschiert M. 4.—, in Halbleinen M. 6.—, in Ganzleinen M. 7.—
Band I/II zusammengebunden in Schuleinband M. 9.20, in Halbleinen M. 10.—, in Ganzleinen M. 11.—

Altmeister des Klavierspiels

Bearbeitet von Hugo Riemann. 2 Bände. Band I: Klassische Werke von Rossi. Couperin, Rameau, Scarlatti, Paradies, Händel, J. S. Bach, J. Bernhard Bach, W. F. Bach, K. Ph. Em. Bach, J. Chr. Bach, J. Chr. Fr. Bach, Kirnberger, Häßler, Haydn, Mozart und Beethoven . . . . Ed.-Nr. 96
Band II: Klassische Werke von Clementi, Reicha, Cramer, Tomascheck, Hummel, Field, Schneider, Weber, Kalkbrenner, Czerny, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt und Raff . . . . . . Ed.-Nr. 97
Jeder Band: broschiert M. 5.—, in Schuleinband M. 6.20, in Halbleinen M. 7.—, in Ganzleinen M. 8.—.
Band I/II zusammengebunden: in Halbleinen M. 12.—, in Ganzleinen M. 13.—

Klassiker-Album für Klavier

53 berühmte Kompositionen von J. S. Bach, Beethoven, Chopin, Field, Händel, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann, Weber . . . . Ed.-Nr. 235
Broschiert M. 6.—, in Halbleinen M. 8.—, in Ganzleinen M. 9.—

Chopin: Walzer, Trauermärsche, Bolero, Tarantelle, Ecossaisen

Nach den französ. und engl. Originaldrucken berichtigt und mit Fingersatz, Phrasierungs- und Vortragszeichen versehen von Ed. Mertke und E. Kronke. Ed.-Nr. 170 . . . . Broschiert M. 2.—, in Halbleinen M. 4.—

Liszt-Album für Klavier

18 ausgewählte mittelschwere Stücke. Herausgegeben von Th. Raillard. (Consolation 1/5, Albumbl. As-dur a-moll, Liebesträume Nr. 3, Au lac de Wallenstadt, Sonetto del Petrarca, Le Mal du Pays, Lorelei, Ave verum corpus, Ständchen, Valse-Impromptu, Rakoczy-Marsch, Soirées de Vienne Nr. 6, Rhapsodie II erleichtert), Ed.-Nr. 2174 . . . Broschiert M. 3.—, in Schuleinband M. 4.20, in Halbleinen M. 5.—, in Ganzleinen M. 6.—

Tschaikowsky-Album für Klavier

27 ausgewählte mittelschwere Kompositionen, herausgegeben von Hugo Riemann. (Impromptu, Burgruine Scherzo, Lied ohne Worte, L'Angoisse, Romanze, Valse-Scherzo, Capriccio, Rêverie, Polka, Mazurka. Nocturne, Humoreske, Abend-Träumerei, Scherzo humoristique, Feuillet d'Album, Nocturne, Capriccio, Variationen, Am Kamin, Lied der Lerche, Schneeglöckchen, Helle Nächte, Barkarole, Herbstlied, Troikafahrt, Weihnachten-Valse) Ed.-Nr. 462 . . . . Broschiert M. 4.—, in Halbleinen M. 6.—, in Ganzleinen M. 7.—

Album für Violine und Klavier

61 klassische Vortragsstücke mit Fingersatz für Schüler (R. Schwalm) und für den künstlerischen Vortrag (H. Bassermann) 2 Bände.
I. Bach, Beethoven, Boccherini, Chopin, Corelli, Fesch, Field, Gluck, Händel, Haydn, Kreutzer, Lotti, Lully
II. Martini, Mendelssohn, Mozart, Pergolesi, Prume, Scarlatti, Schubert, Schumann, Tartini, Weber.
Ed.-Nr. 365/6 . . . . Broschiert à M. 3.50, in Schul-Einband à M. 4.70, in Halbleinen à M. 5.50

Liederhort für Gesang mit Klavierbegleitung

122 berühmte Lieder von Abadie, Bach, Baumgartner, Beethoven, Bendel, Binder, Chopin, Curschmann, Fesca Gluck, Haydn, Marschner, Mendelssohn, Pergolesi, Reissiger, Schubert, Schumann, Tschaikowsky, Weber u. a.
Ed.-Nr. 68. Ausgabe für hohe Stimme; Ed.-Nr. 69. Ausgabe für mittlere Stimme
Jede Ausgabe broschiert M. 5.—, in Halbleinen M. 6.80, in Ganzleinen M. 7.50

Durch jede Musikalienhandlung (broschiert auch zur Ansicht) erhältlich.

Weitere Geschenkwerke verzeichnet der Steingräber-Katalog

STEINGRÄBER VERLAG :: LEIPZIG

Paul Graeners „Flöte von Sanssouci" wurde von den Sendern Budapest, Hilversum und Luxemburg erstmalig aufgeführt.

Im Deutschlandsender ehrte der Berliner Staats- und Domchor den 70jährigen Richard Strauß mit der Darbietung seiner 16stimmigen a cappella-Hymne „Jakob dein verlorener Sohn" und brachte dort anläßlich einer Austauschsendung nach Italien am 5. November die sehr selten gehörten sechs geistlichen a cappella-Gesänge von Hugo Wolf geschlossen zur Aufführung.

Der Reichssender Köln hat altdeutsche Volkslieder, bearbeitet für Gemischten, Frauen- und Männerchor, von F. W. Kranzhoff zur Aufführung angenommen.

Der Reichssender Leipzig brachte im November das Cembalokonzert von Hermann Ambrosius (Solist Fritz Weitzmann) zur Ur-Aufführung.

Johannes Lorenz, Solo-Flötist der Hamburger Staatsoper brachte ein neues Werk von Alex Grimpe für Flöte und Klavier im Reichssender Hamburg mit dem Komponisten am Klavier erfolgreich zur Uraufführung.

Im Reichssender Hamburg dirigierte Hermann Zilcher seine Orchestersuite op. 54b und „Tanzfantasie" und spielte unter Leitung von GMD Eibenschütz Mozarts Klavierkonzert A-dur (K. V. 488).

Der Reichssender Leipzig plant zum Bach-Händel-Jahr folgende Aufführungen: am 19. April die „Matthäuspassion", am 28. Juli die „Kunst der Fuge" als Reichssendung. Zwischen dem 21. März, Bachs Geburtstag, und dem 28. Juli, seinem Todestage, beginnt das Leipziger Programm täglich mit kleinen Choralvorspielen im Satz Bachs. Die Kantaten werden wie bisher vierzehntägig beibehalten. Ein Querschnitt vom Händelfest in Halle wird am 23. Februar übertragen. Am 24. Februar wird Händels „Cäcilien-Ode", am 14. April Händels „Trauerhymne" gesendet, beides als Reichssendungen. Für den Juni sind große Händel-Feiern in volkstümlichem Stile angesetzt.

Winfried Zillig-Würzburg dirigierte im Reichssender Köln die Uraufführung seiner neuen „Schwarze Jäger"-Suite für Bläser und Harfe.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Wagners „Tristan" erlebte in Bukarest unter Leitung von Jonel Perlea eine glänzende Aufführung.

Prof. Günther Ramins Amerika-Reise brachte weitere Erfolge in Konzerten zu Cleveland, Detroit, Cincinnati, Denver, Seattle, Portland u. a. Er spielte vorwiegend Bach, Reger und vorklassische Meister. Die Presse ist des Lobes voll. Über Los Angeles, San Diego und Pennsylvanien kehrt er Ende November nach Deutschland zurück.

Paul Scheinpflug wurde für mehrere Konzerte mit der Warschauer Philharmonie verpflichtet, wo er u. a. jüngere deutsche Komponisten zur Aufführung bringen wird.

Erich Kleiber wurde von der Philharmonischen Gesellschaft in Brüssel eingeladen, auch in diesem Winter wieder fünf große Abonnementskonzerte zu dirigieren. Das erste Konzert, in dem nur Werke von Weber und Wagner zur Aufführung gelangen, fand am 3. November statt. Als Solisten wurden Maria Müller und Max Lorenz verpflichtet.

Die Leipziger Thomaner erzielten bei einem Konzert in der Stockholmer Engelbrektskirche einen einzigartigen Erfolg. Die Stockholmer Zeitungen überbieten sich in begeisterten Urteilen; sie stellen fest, daß kaum je zuvor ein Chor so großen Erfolg gehabt habe, wie die Thomaner. Die größte Zeitung Südschwedens fragt in ihrer Kritik: „Warum haben wir nicht solche Jungen?"

Eine konzertmäßige Aufführung der Oper „Die ersten Menschen" von Rudi Stephan wird in Winterthur vorbereitet. Dieses richtungweisende Werk des im Kriege gefallenen genialen deutschen Komponisten findet damit die erste Aufführung im Auslande.

Max Trapps op. 30 „Sinfonische Suite" kam soeben in Riga zur erfolgreichen Erstaufführung.

Das Dresdner Streichquartett (Fritzsche, Schneider, Hofmann-Stirl, Kropholler) kehrte soeben von einer größeren Konzertreise durch Norwegen, Schweden, Estland und Schlesien zurück. Das Quartett konzertierte u. a. in Oslo, Stockholm, Upsala, Malmö, Lund, Reval, Dorpat und Breslau und wurde überall sehr herzlich aufgenommen.

Die „Alpensinfonie" von Richard Strauß gelangte unter Eugen Pabst in Barcelona in einem Strauß-Festkonzert in der Associacio de Musica da Camera zur erfolgreichen Aufführung. Kürzlich erlebte das gleiche Werk am polnischen Rundfunk seine Erstaufführung.

Auf Grund einer neuen Verfügung des Landesamtes der Tschechoslowakei, welche das **Engagement deutscher Künstler verbietet**, wurden die mit dem Pianisten Karl Hermann Pillney getätigten Konzertverträge rückgängig gemacht.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 3. Vj. 1934: 2633. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

„Mozart, Weber und E. T. A. Hoffmann“ im Märchen „Der Spuck im Beethovenhaus“

WILHELM MATTHIESSEN

„DIE KÖNIGSBRAUT“

MUSIKALISCHE MÄRCHEN

MIT BILDERN VON

PROF. HANS WILDERMANN

Band 44 der „Deutschen Musikbücherei“. In Pappband Mk. 2.50, in Ballonleinen Mk. 3.50
Liebhaber-Geschenkausgabe Ganzleinen Mk. 3.60, Halbpergament Mk. 4.50

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

Deutsche Musikbücherei

Begründet und herausgegeben von Gustav Bosse

1. Friedrich Nietzsche: Randglossen zu Bizets Carmen 2.50
2. Arthur Seidl: Hellerauer Schulfeste . 2.50
3. A. B. Marx: Wege zu Beethoven . . . 3.—
4. August Weweler: Ave Musica! . . 3.—
5. Arthur Seidl: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst . . . . 4.—
6. Albert Lortzing: Gesammelte Briefe 4.—
7. Bruno Schuhmann: Musik u. Kultur. Aufsätze von Ehlers, Hausegger, Marsop, Niemann, Prüfer, Riesenfeld, Steinitzer, Stephani, Sternfeld, Storck u. a. . . . . . 4.—
8. Arthur Seidl: Straußiana 3.50
9. Hans Weber: Richard Wagner als Mensch 2.50
10. Otto Nicolai: Musikalische Aufsätze 3.—
11. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 1: Die Werke. . . . . 4.—
12. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 2: Kreuz- und Querzüge . . . . 5.—
13. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 3: Zur Wagnergeschichte . . . . 4.—
14. Theodor Uhlig: Musikalische Schriften. . . . . 5.—
15. Carl Phil. Em. Bach: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen (i. Vorb.)
18. Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler Band 1 . 6.—
19. Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler Band 2 . 6.—
20. Franz Gräflinger: Anton Bruckner 3.50
21. Max Arend: Zur Kunst Glucks . . . 3.50
22. Alfred Helle: Vom musikalisch Schönen. Psychologische Betrachtungen . . . 3.—
23. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze Band 1. . . . . 5.—
24. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze Band 2. . . . . 5.—
25. Edgar Istel: Wagnerstudien (i. Vorb.)
30. Hans von Wolzogen: Großmeister deutscher Musik . . . . 4.—
31. Hans von Wolzogen: Musikalische Spiele („Wohltäterin Musik", „Flauto solo" u. a.) . . . . 4.—
32. Hans von Wolzogen: Wagner und seine Werke . . . . 4.—
33. Hans Teßmer: Anton Bruckner . . . 3.50
34. Gustav Schur: Erinnerungen an Hugo Wolf . . . . 3.—
35. Heinrich Werner: Der Hugo Wolf-Verein in Wien 3.50
36. August Göllerich: Anton Bruckner Band 1 . . . . 5.—
37. August Göllerich — Max Auer: Anton Bruckner Band 2
    1. Teil: Textband . . . . 6.—
    2. Teil: Notenband . . . . 11.—
38. August Göllerich — Max Auer: Anton Bruckner Band 3
    1. Teil: Textband . . . . 13.—
    2. Teil: Notenband . . . . 11.—
40. Arthur Schopenhauer: Schriften über Musik 3.50
41. Hermann Stephani: Über den Charakter der Tonarten . . . . 3.—
42. Helene Raff: Joachim Raff . . . . 5.—
43. Otto Nicolai: Briefe an seinen Vater 5.—
44. Wilhelm Matthießen: Die Königsbraut. Musikalische Märchen 3.50
45. Heinrich Schütz: Gesammelte Briefe und Schriften . . . . 7.—
46. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius Band 1 . . . . 5.—
47. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius Band 2 . . . . 5.—
48. Hugo Wolf: Briefe an Henriette Lang . 3.—
49. Anton Bruckner: Gesammelte Briefe 3.50
50. Hans Teßmer: Der klingende Weg. Ein Schumann-Roman 3.50
51. Anton Michalitschke: Die Theorie des Modus 3.50
52. Hans von Wolzogen: Lebensbilder 3.—
53. Heinrich Werner: Hugo Wolf in Perchtoldsdorf . . . . 3.—
54. Max Auer: Anton Bruckner als Kirchenmusiker . . . . 4.—
55. Anton Bruckner: Gesammelte Briefe. Neue Folge . . . . 5.—
56. Hans Joachim Moser: Sinfonische Suite in 5 Novellen 3.50
57. Ludwig Schemann: Martin Plüddemann und die deutsche Ballade . . . . 4.—
60. Heinrich Werner: Hugo Wolf und der Wiener akademische Wagner-Verein . . 3.50
61. Friedrich Klose: Meine Lehrjahre bei Bruckner . . . . 7.—
63. Wilhelm Fischer-Graz: Beethoven als Mensch . . . . 6.—

Almanache der Deutschen Musikbüchere erschienen bisher:

1. Almanach auf das Jahr 1921 . . . . . 2.—
2. Almanach auf das Jahr 1922. . . . . 2.—
3. Almanach auf das Jahr 1923: „Das deutsche Musikdrama n. Richard Wagner" . . . . 2.—
4. Almanach auf das Jahr 1924/25: „Die deutsche romantische Oper" 4.—
5. Almanach auf das Jahr 1926: „Wiener Musik". . . . . 7.—
6. Beethoven-Almanach auf das Jahr 1927 . . . . 7.—

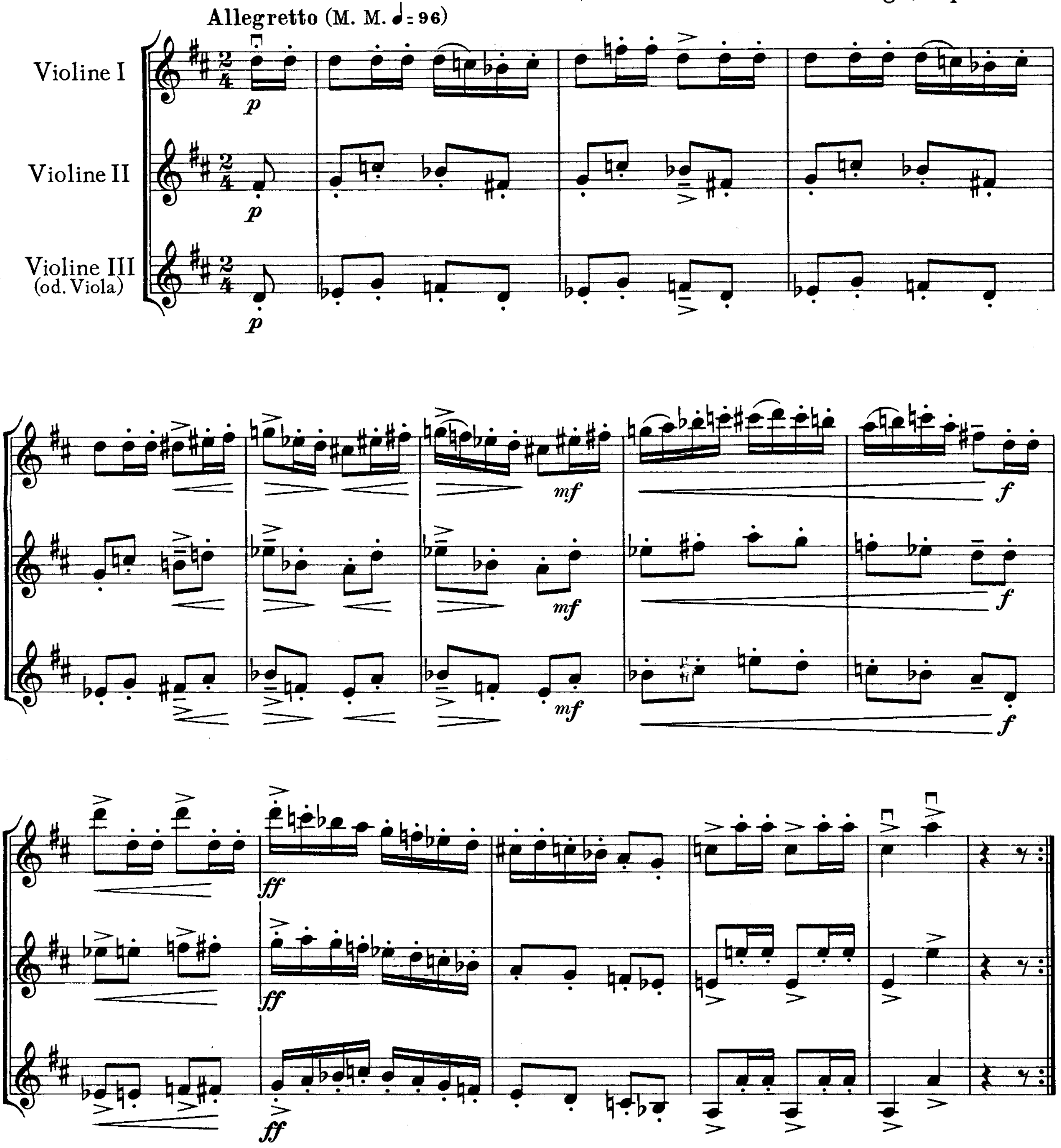
Die Preise verstehen sich für schöne Ballonleinenbände mit Goldprägung
Sämtliche Werke werden auch in guten Ganzpappbänden (jeder Band M. 1.— billiger) geliefert
Alle Preise verstehen sich in Reichsmark

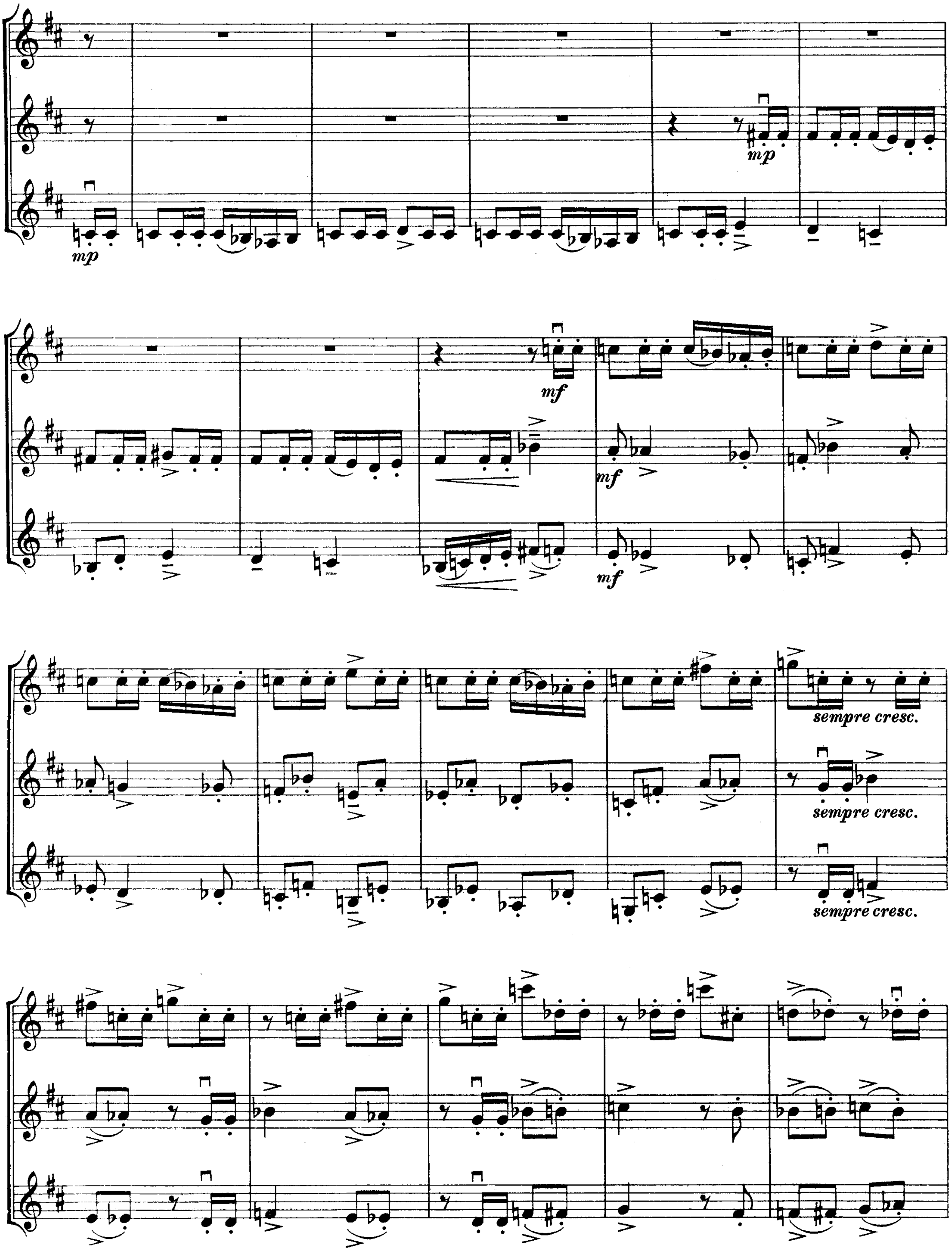
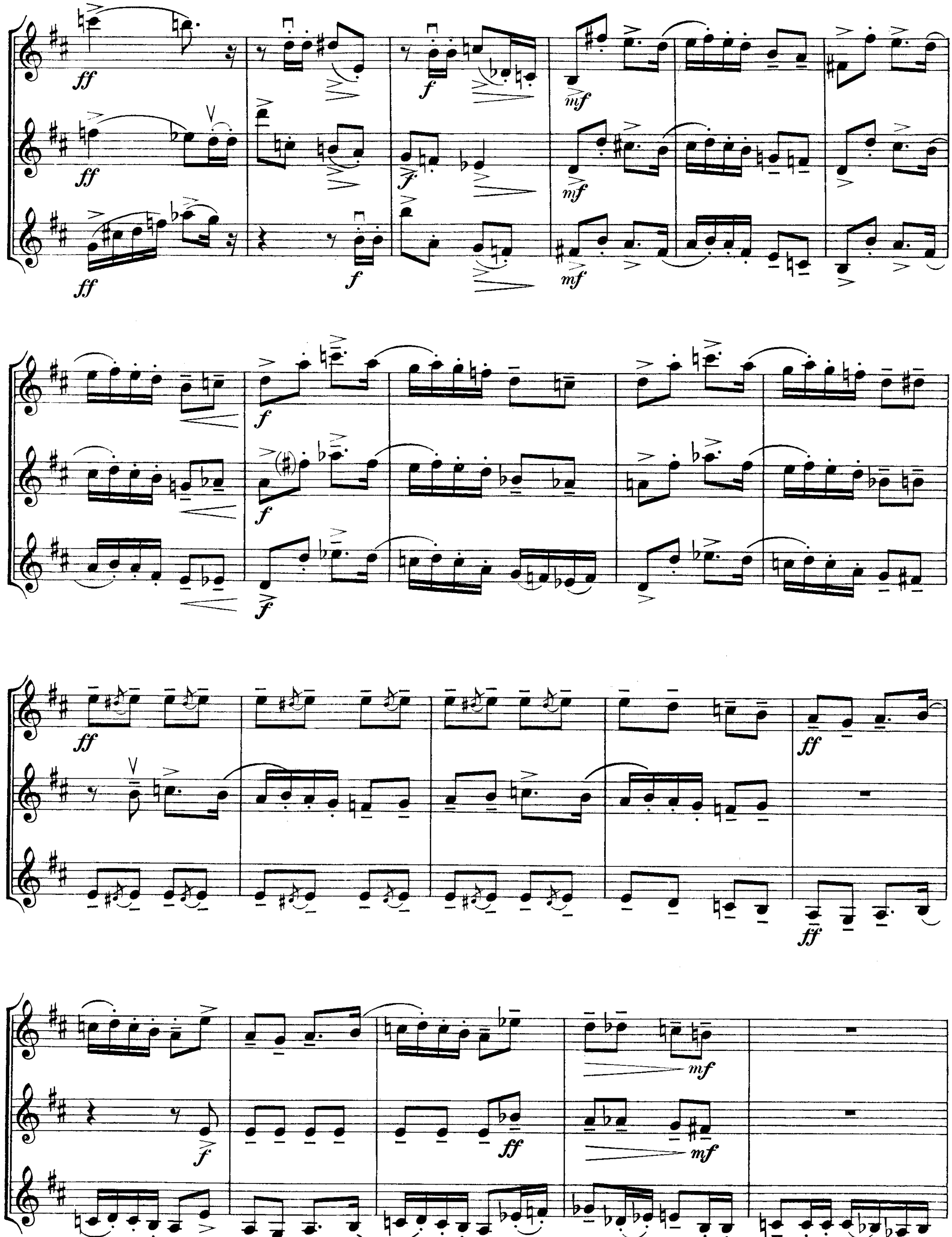
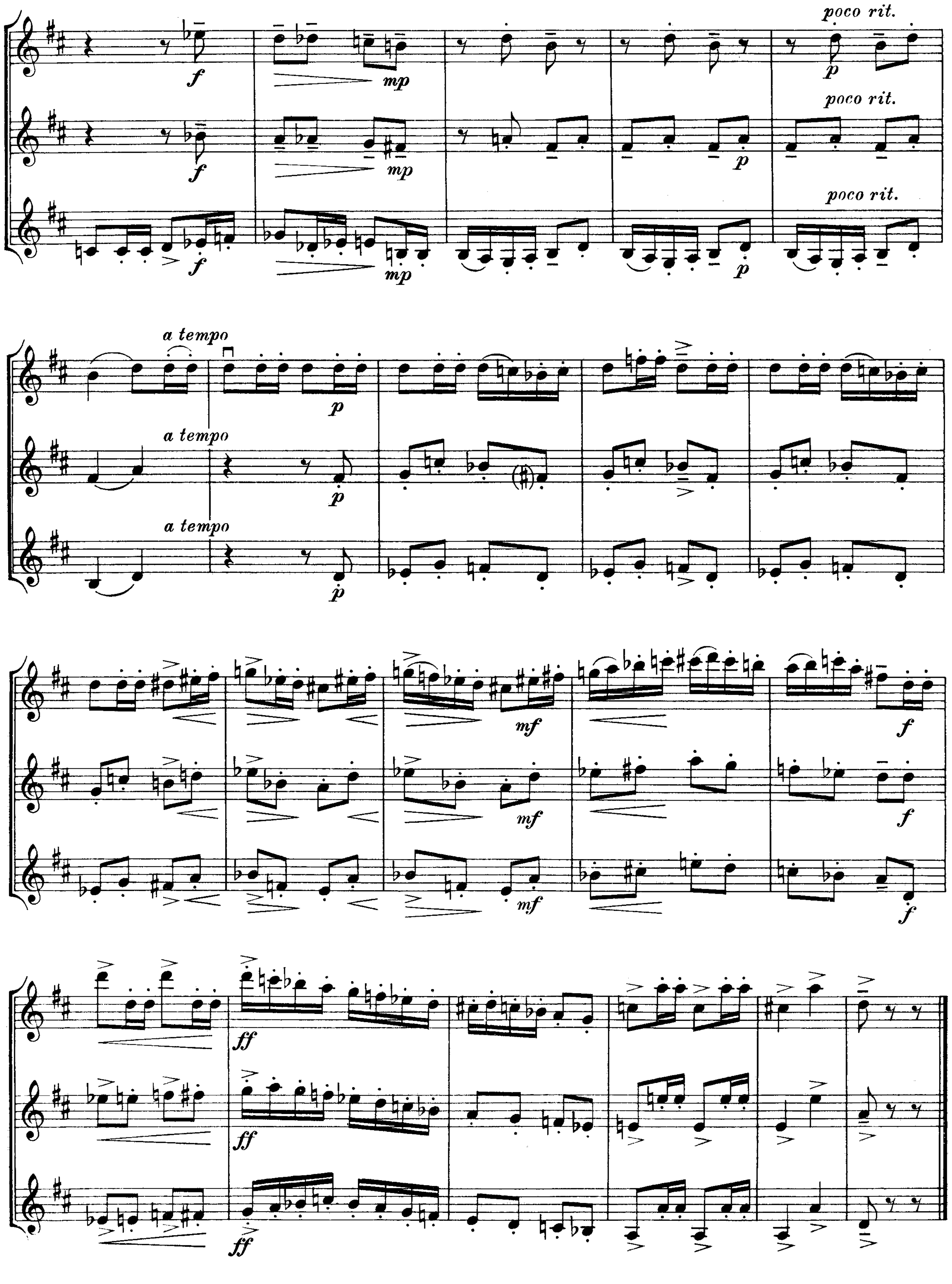
GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

ZFM
101. Jahrgang 1934
Notenbeilage Nr. 1

Burleske

aus der „Partita“ für dreistimmigen Geigenchor oder drei Geigen

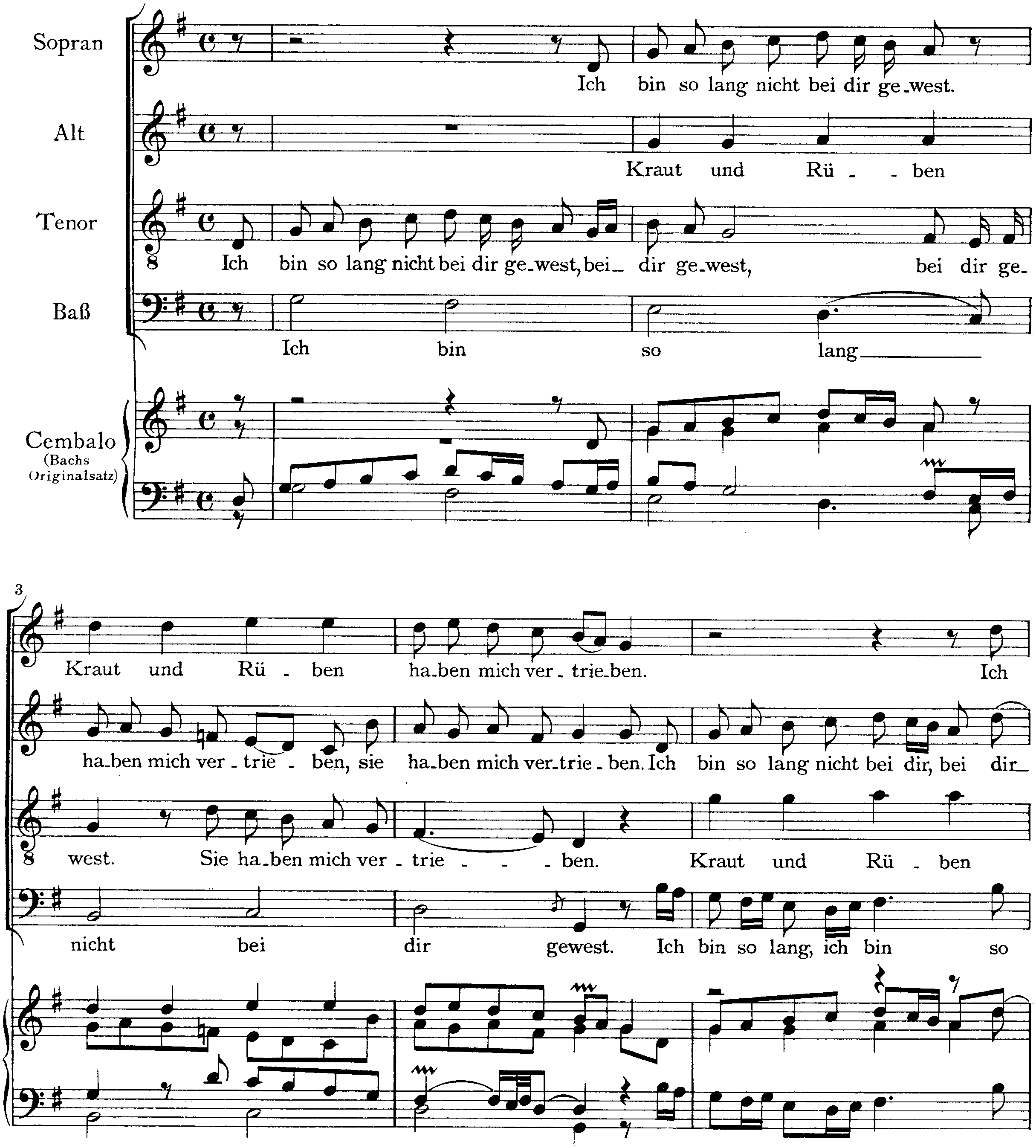
Gottfried Rüdinger, Op. 74 Nr. 4

Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Verlag der „Zeitschrift für Musik“

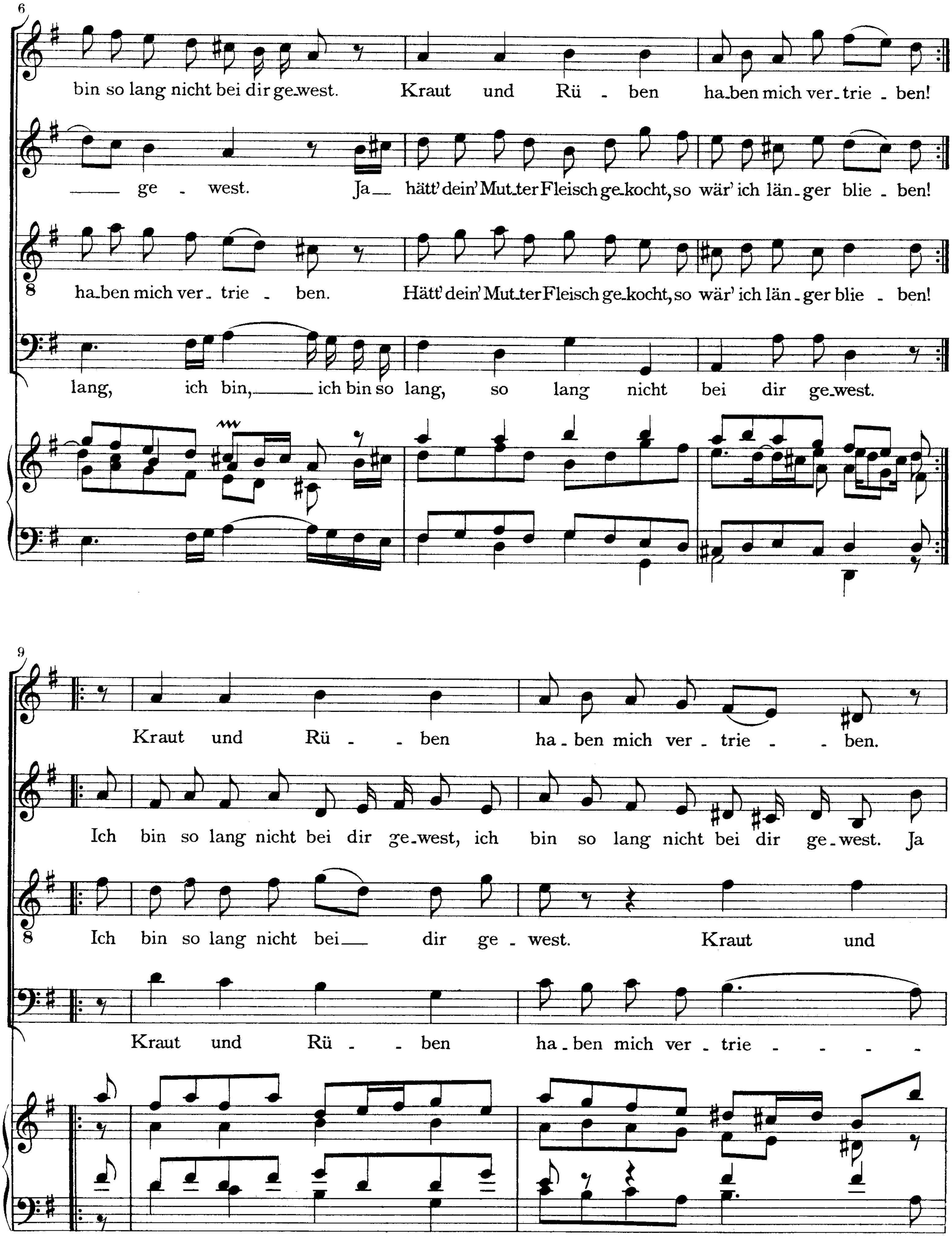
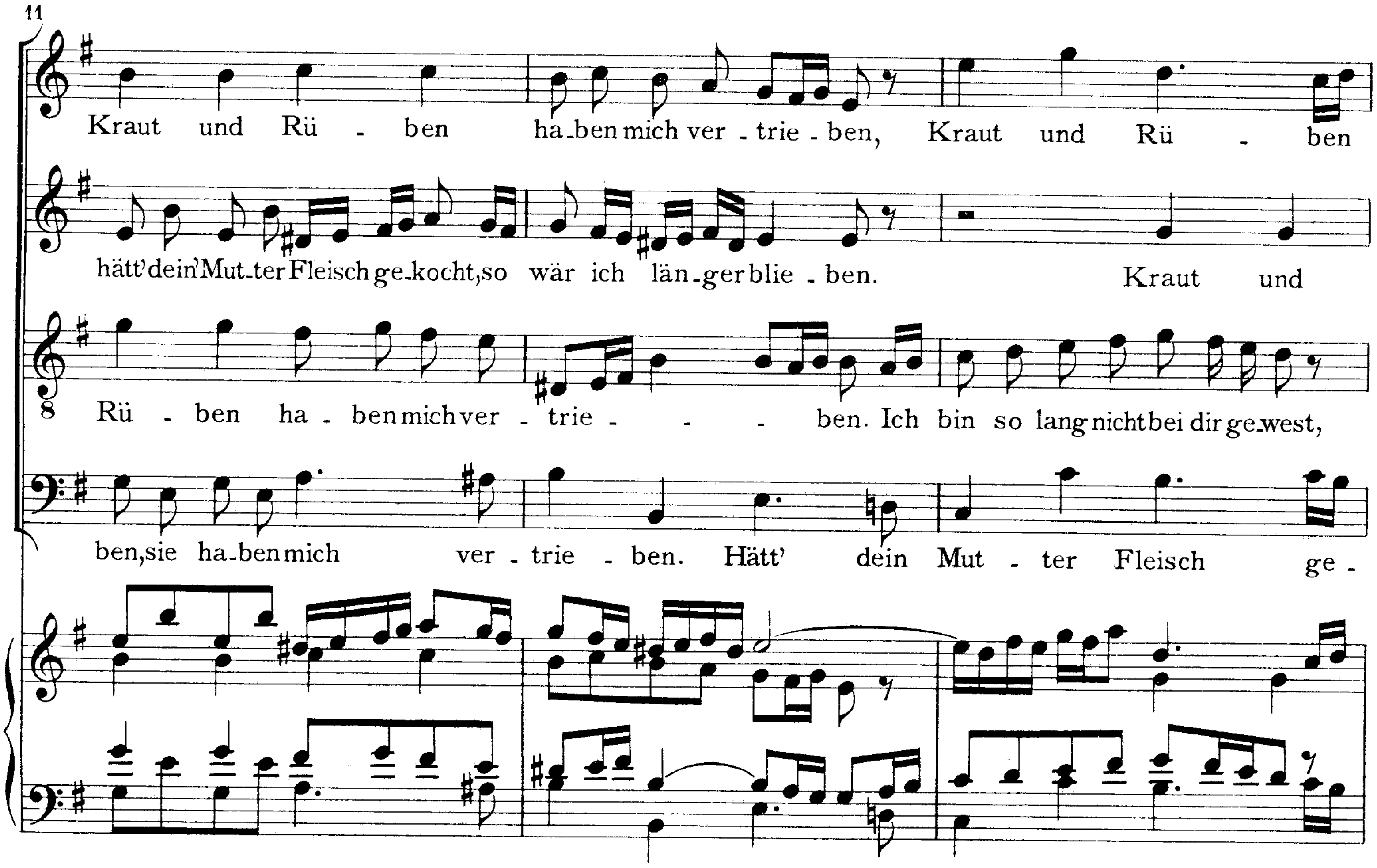
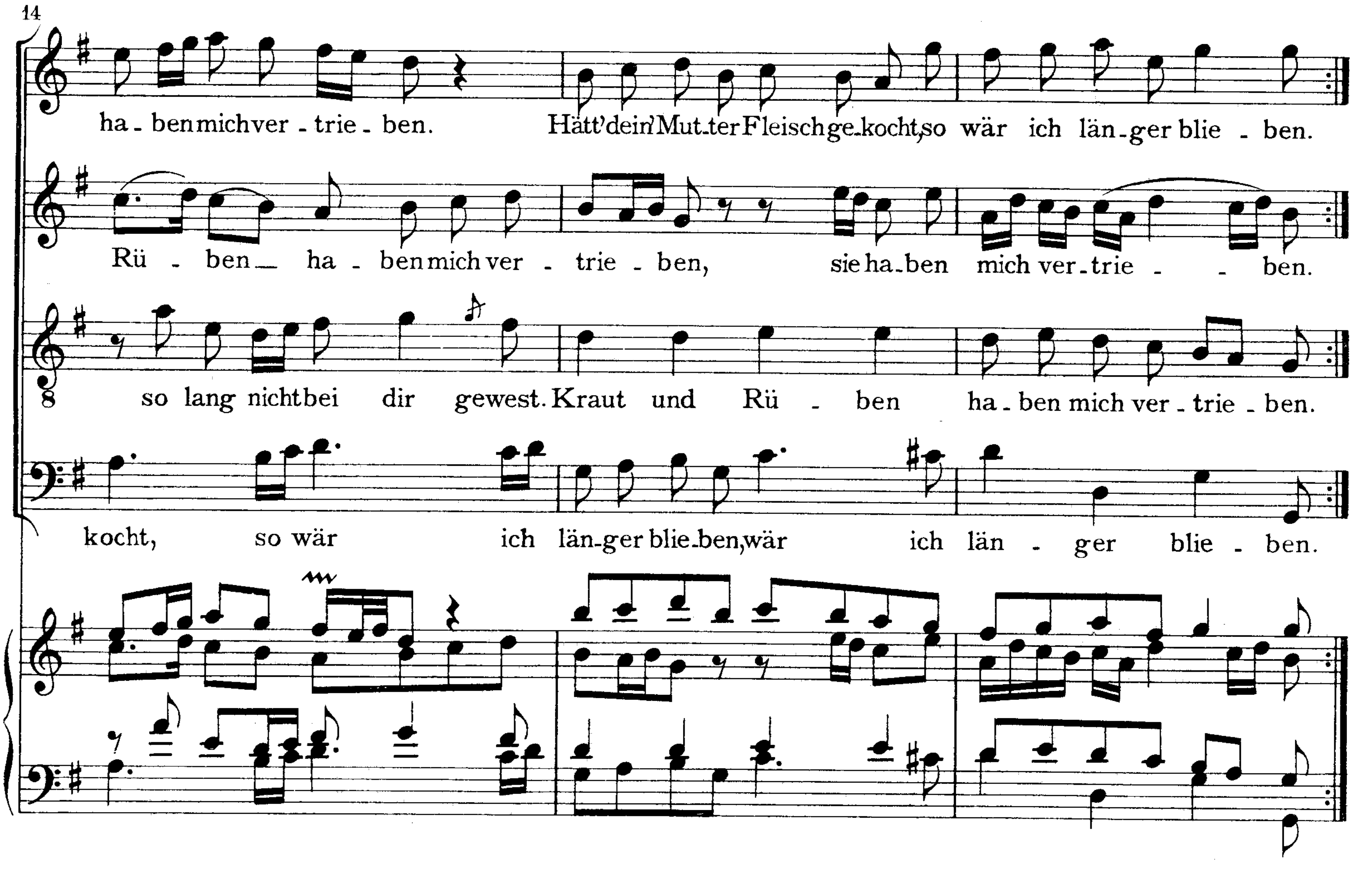
Alle Rechte vorbehalten

mp
mp
mf
mf
mf
sempre cresc.
sempre cresc.
sempre cresc.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Z F M
101. Jahrgang 1934
Notenbeilage Nr. 2

Joh. Seb. Bach: Quodlibet

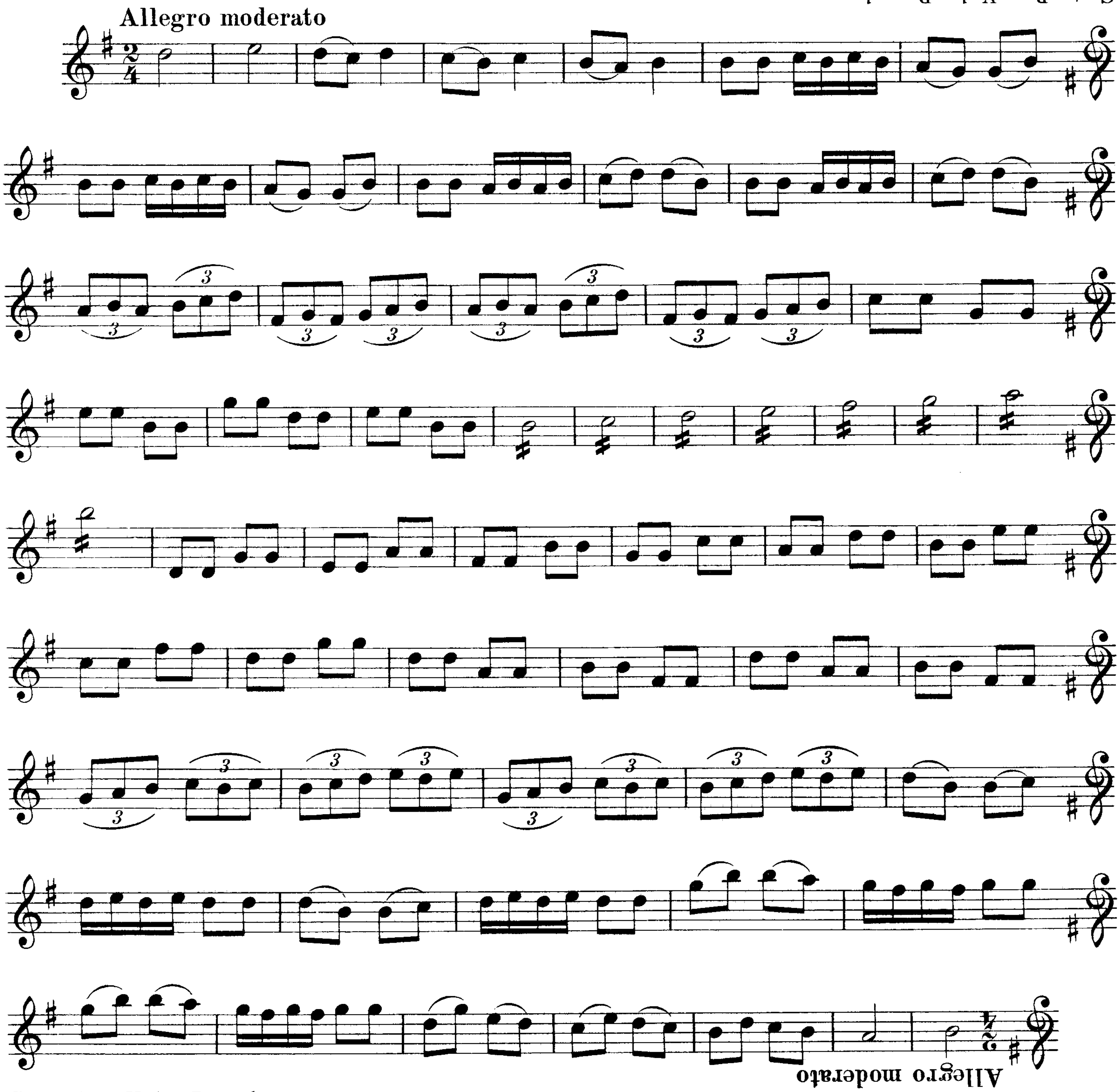
aus den Goldberg-Variationen

Für Soloquartett ausgesetzt
von Fritz Müller

Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Verlag der „Zeitschrift für Musik“

Alle Rechte vorbehalten

6
bin so lang nicht bei dir ge_west. Kraut und Rü - ben ha_ben mich ver_trie - ben!
ge - west. Ja hätt' dein' Mut_ter Fleisch ge_kocht, so wär' ich län_ger blie - ben!
ha_ben mich ver_ trie - ben. Hätt' dein' Mut_ter Fleisch ge_kocht, so wär' ich län_ger blie - ben!
lang, ich bin, ich bin so lang, so lang nicht bei dir ge_west.
9
Kraut und Rü - - ben ha - ben mich ver - trie - - ben.
Ich bin so lang nicht bei dir ge_west, ich bin so lang nicht bei dir ge - west. Ja
Ich bin so lang nicht bei dir ge - west. Kraut und
Kraut und Rü - - ben ha - ben mich ver - trie - - - -

11
Kraut und Rü - ben ha_ben mich ver - trie - ben, Kraut und Rü - ben
hätt' dein' Mut_ter Fleisch ge_kocht, so wär ich län_ger blie - ben. Kraut und
8 Rü - ben ha - ben mich ver - trie - - - ben. Ich bin so lang nicht bei dir ge_west,
ben, sie ha_ben mich ver - trie - ben. Hätt' dein Mut - ter Fleisch ge -

14
ha - ben mich ver - trie - ben. Hätt' dein' Mut_ter Fleisch ge_kocht, so wär ich län_ger blie - ben.
Rü - ben_ ha - ben mich ver - trie - ben, sie ha_ben mich ver_trie - - ben.
8 so lang nicht bei dir gewest. Kraut und Rü - ben ha - ben mich ver - trie - ben.
kocht, so wär ich län_ger blie_ben, wär ich län - ger blie - ben.

Scherz-Duett von W. A. Mozart

Z F M
101. Jahrgang 1934
Notenbeilage Nr. 2b

1. Violine

Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Alle Rechte vorbehalten

Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Alle Rechte vorbehalten

2. Violine

Z F M
101. Jahrgang 1934
Notenbeilage Nr. 2b

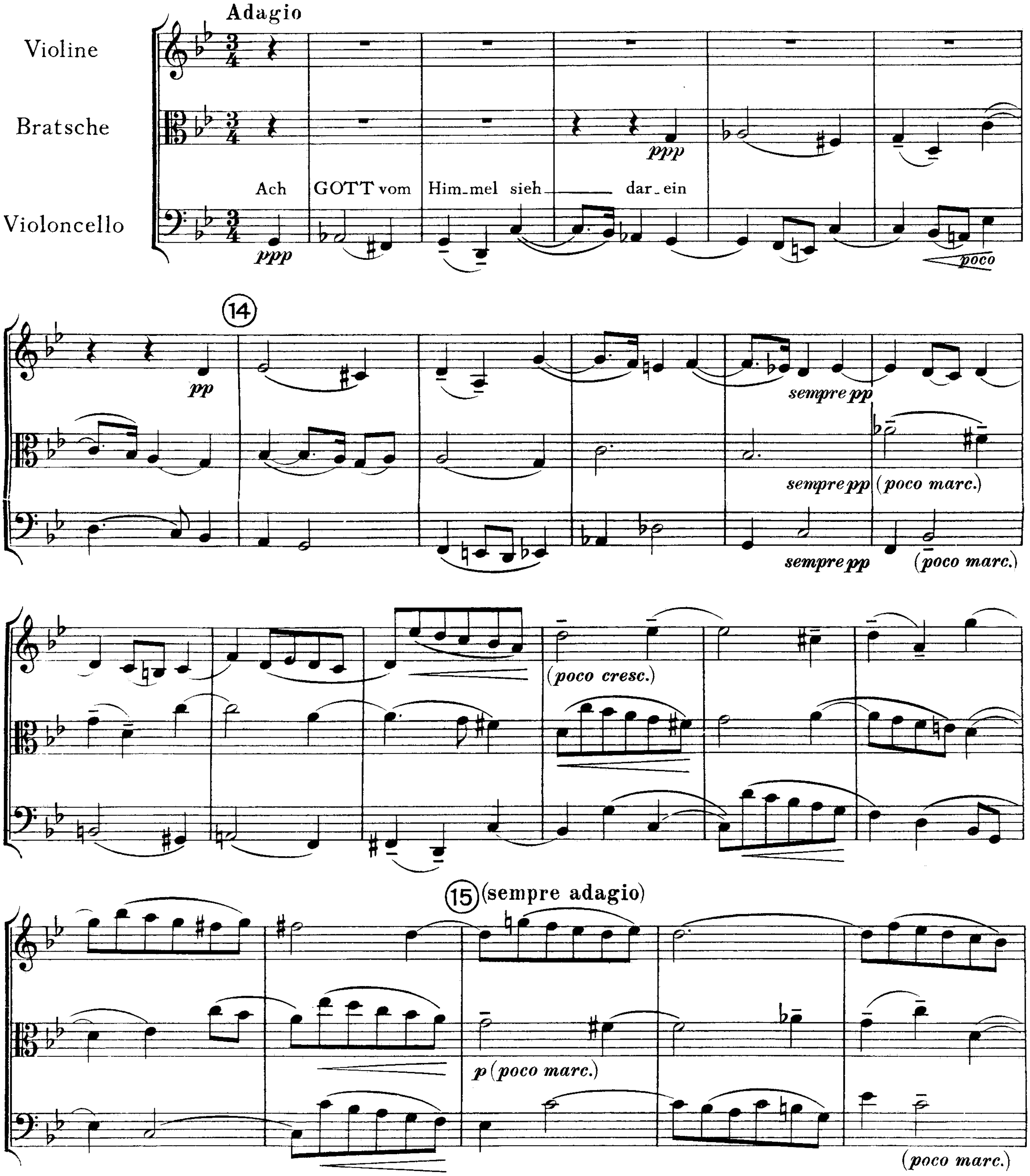
Scherz-Duett von W. A. Mozart

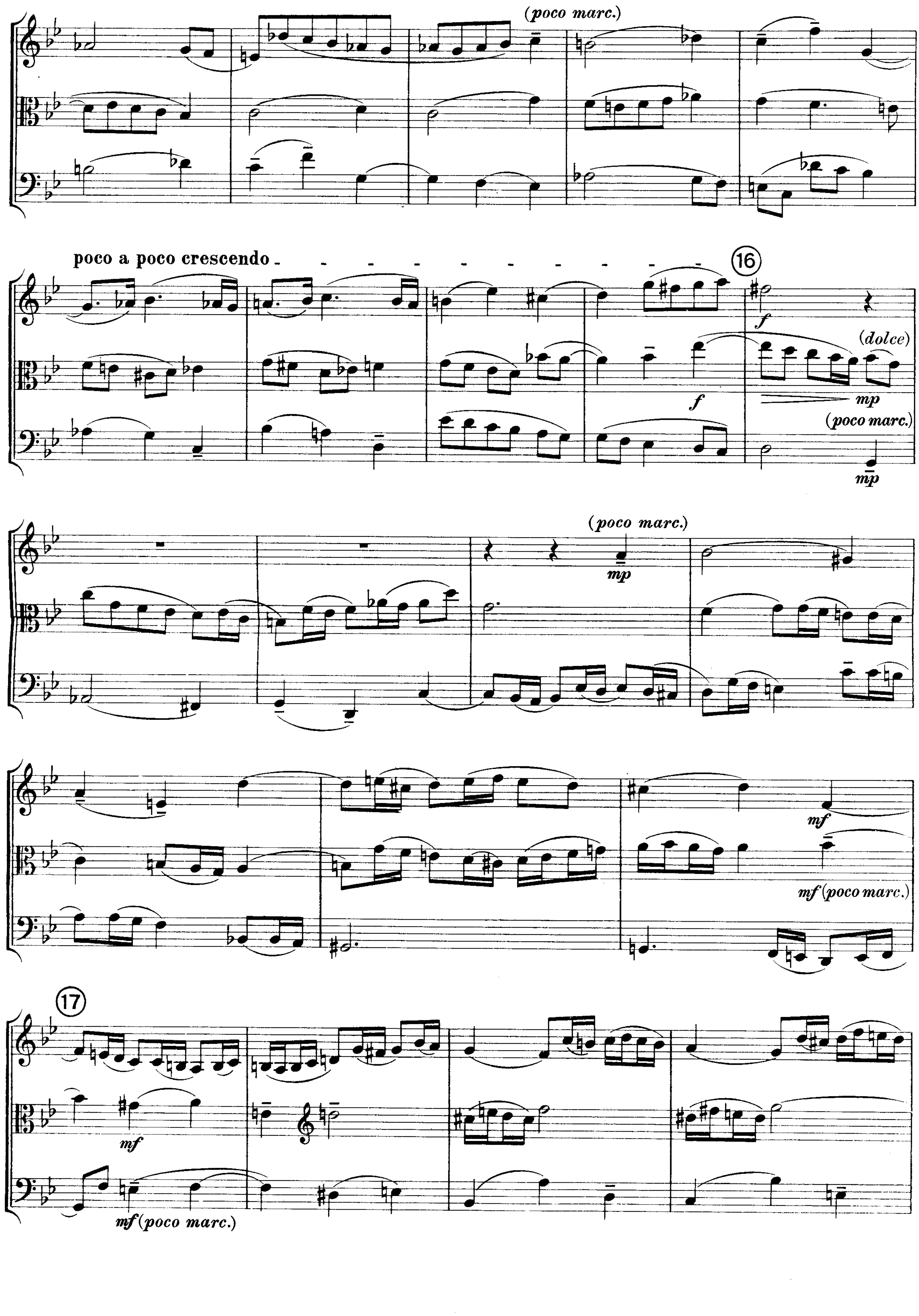
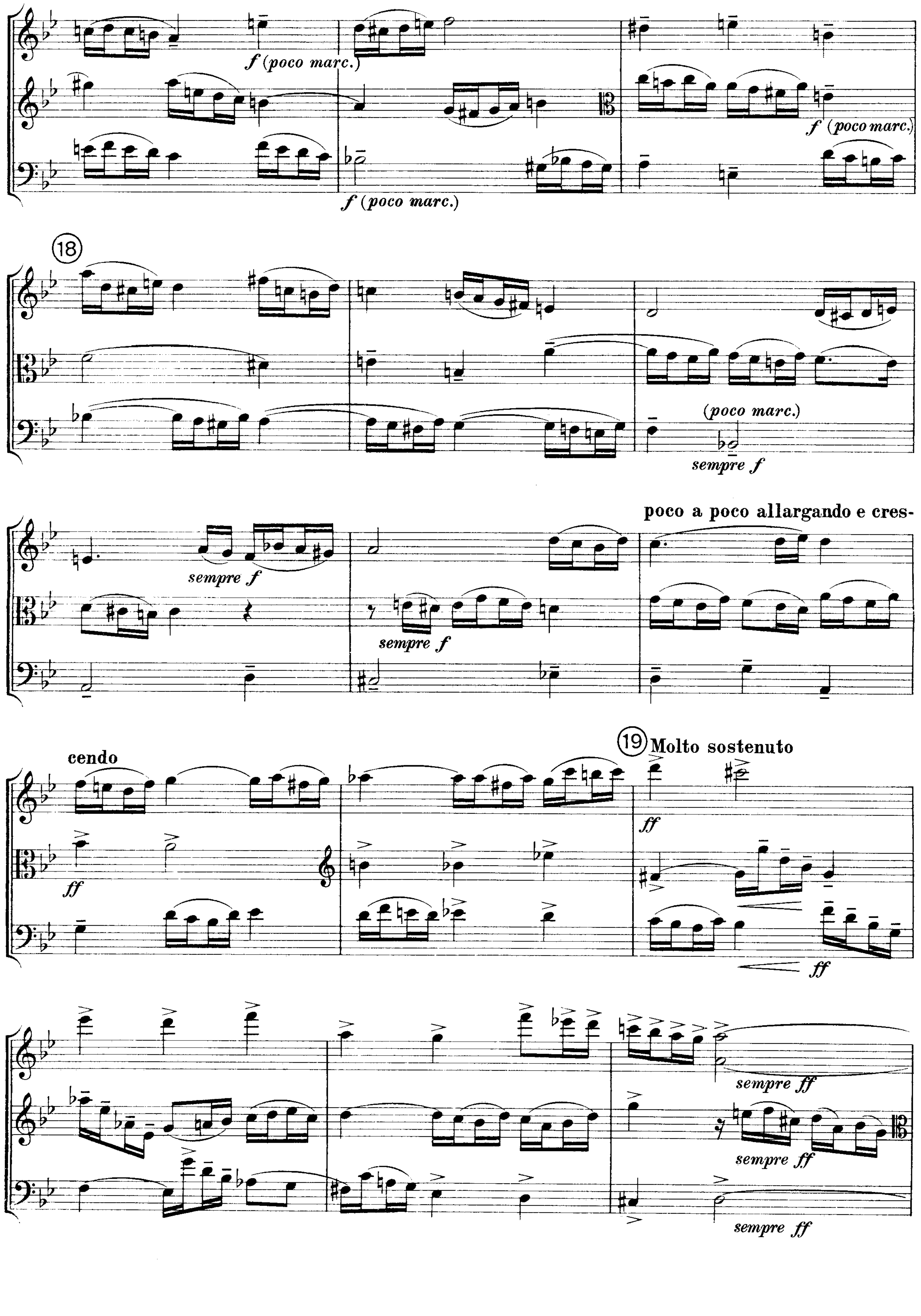
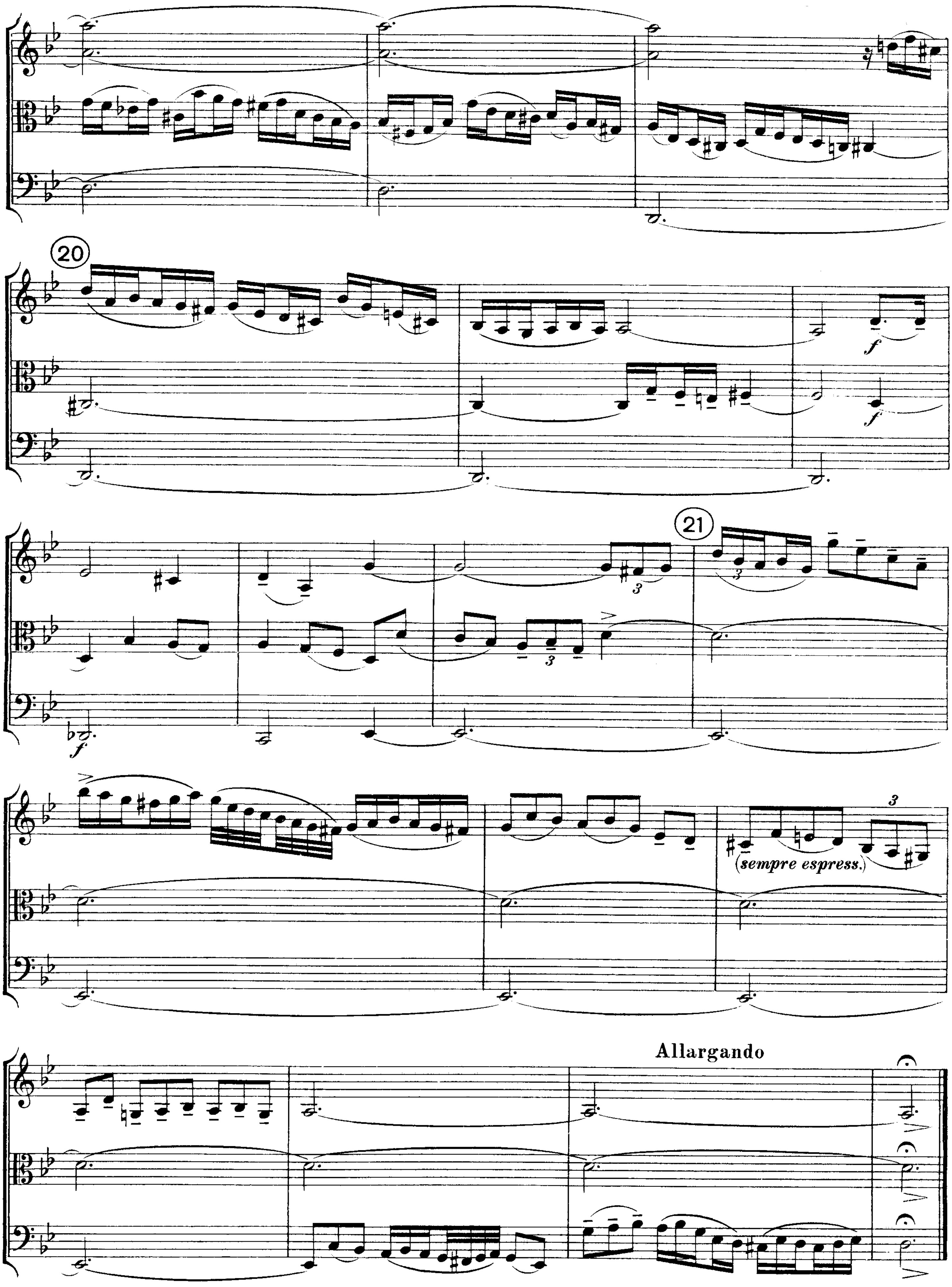
Z F M
101. Jahrgang 1934
Notenbeilage Nr. 3

Chaconne

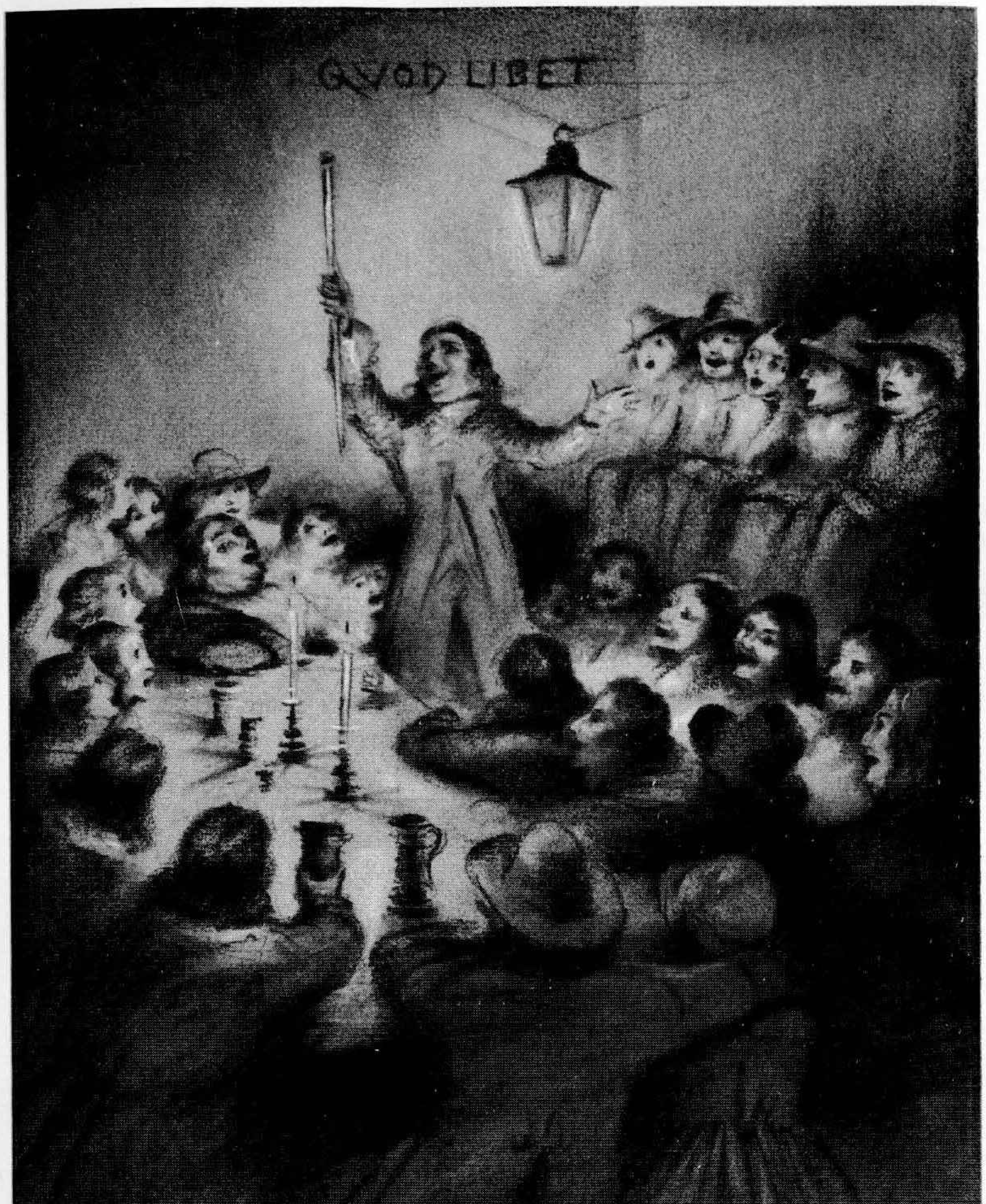
2. Satz aus der Kammer - Sonate

für Violine, Bratsche und Violoncello

Heinz Schubert

Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Verlag der „Zeitschrift für Musik"

Alle Rechte vorbehalten

(poco marc.)
poco a poco crescendo
16
f
(dolce)
mp
(poco marc.)
mp
(poco marc.)
mp
mf
mf (poco marc.)
17
mf
mf (poco marc.)

f (poco marc.)
f (poco marc.)
f (poco marc.)
18
(poco marc.)
sempre f
sempre f
sempre f
poco a poco allargando e cres-
cendo
19
Molto sostenuto
ff
ff
ff
sempre ff
sempre ff
sempre ff

Komponiert Hildesheim 1933

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig

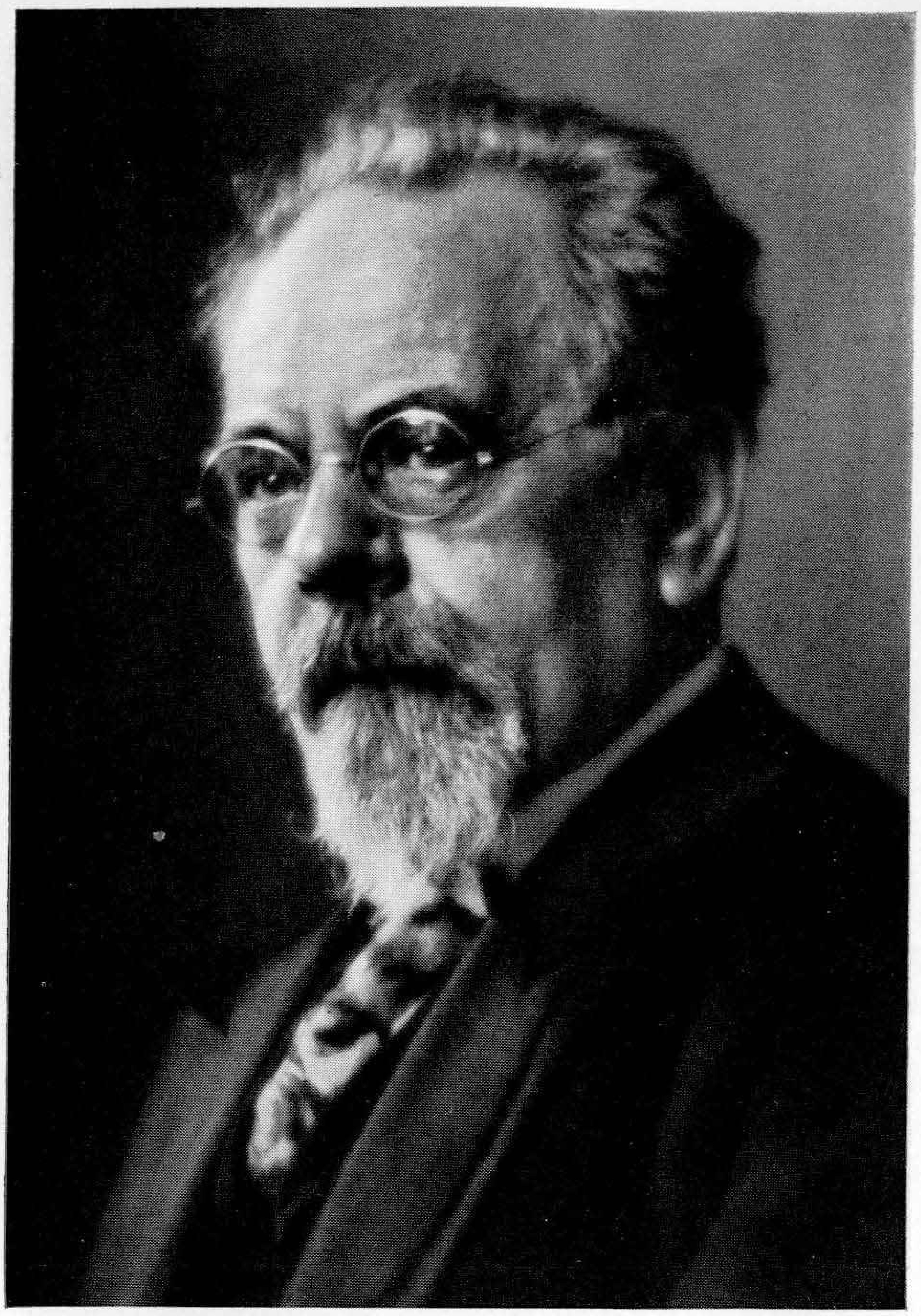


Die Thüringer Bache auf einem Familientag,
ein Quodlibet ſingend

Zeichnung von Prof. Hans Wildermann-Breslau

Johann Adolf Hasse

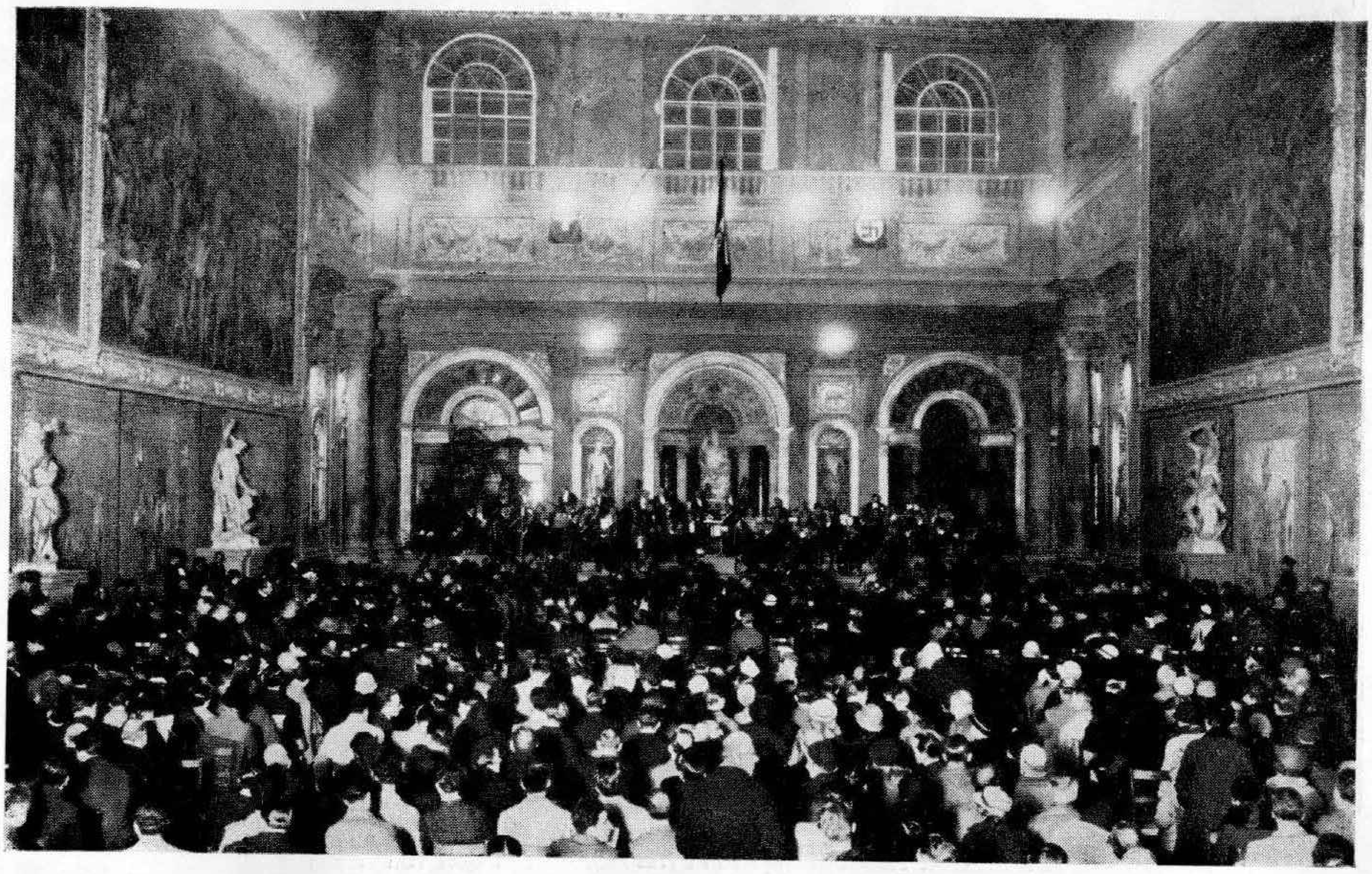
Geboren 25. März 1699, gestorben 16. Dezember 1783



Professor Dr. Rudolf Schwartz

Geboren 20. Januar 1859

Das NS-Reichssymphonie-Orchester spielt das „Meistersinger-Vorspiel“ bei der Eröffnungsfeier der Kunstausstellung in Florenz



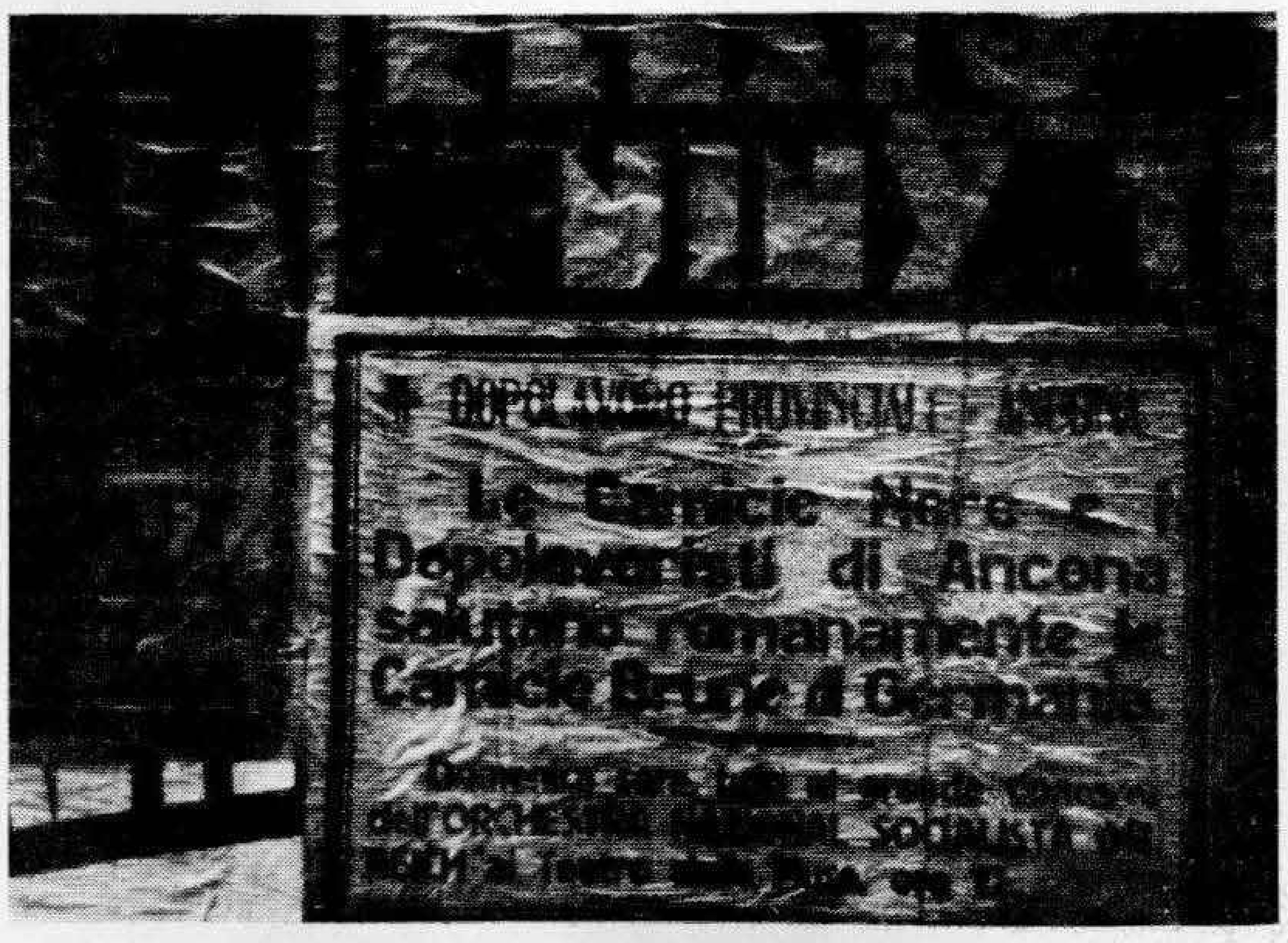
Konzert in der „Scala dei Cinguecento“ im Palazzo Vecchio zu Florenz

Die deutschen Gäste im „Collosseum“ zu Rom

Begrüßung in Modena

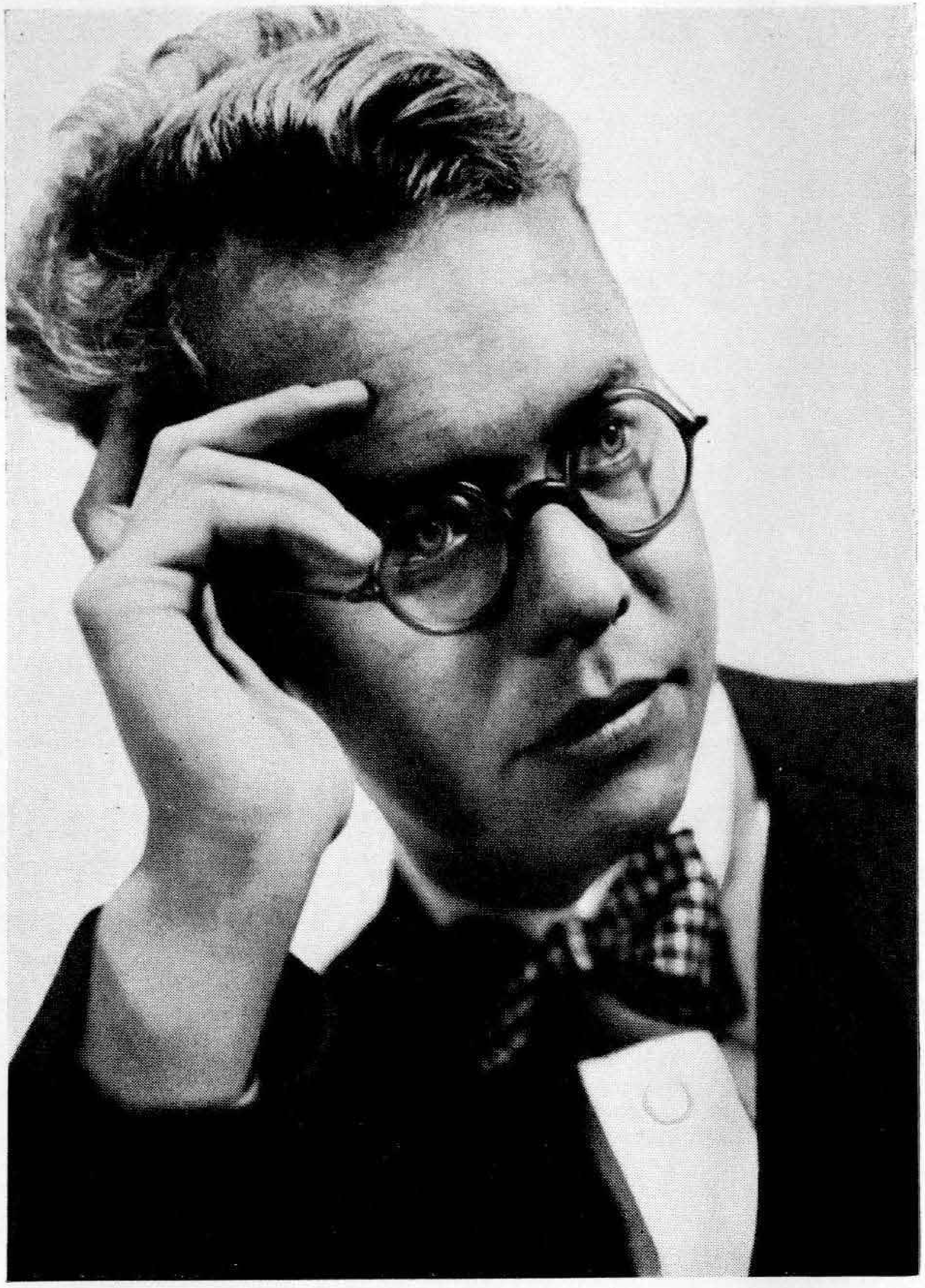
Empfang am Bahnhof in Pesaro

Besuch einer Fischerwirtschaft mit Ausblick auf den Golf von Genua



Aufforderung des faschistischen Sekretärs an die Bevölkerung: „Die Schwarzhemden und die Dopolavoristen von Ancona grüßen die Braunhemden Deutschlands mit dem römischen Gruß“

Empfang am Bahnhof in Ancona



phot. Otto Moll, München

Heinz Schubert

Bruckner-Medaille

der „Bruckner-Society of America" von Julio Kileny-New York

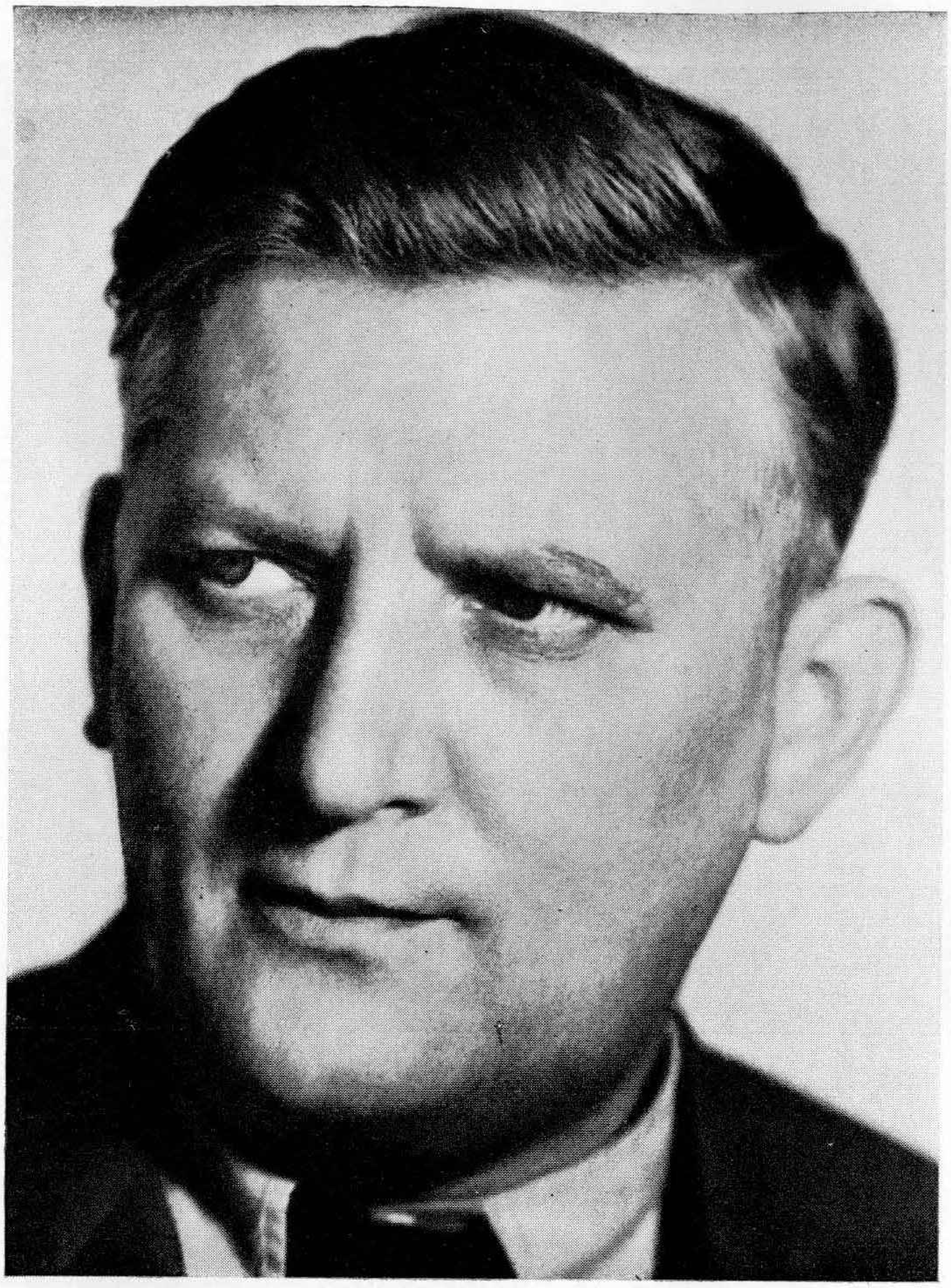
Zum Aufsatz von Prof. Max Auer, „Bruckner-Renaissance in Amerika"

Heinz Schüngeler

Zum Aufsatz von Wolfgang Roehder, „Heinz Schüngeler, 50 Jahre alt"

Louis Spohr

Nach einem Gemälde von F. Schimon 1827



Gustav Havemann

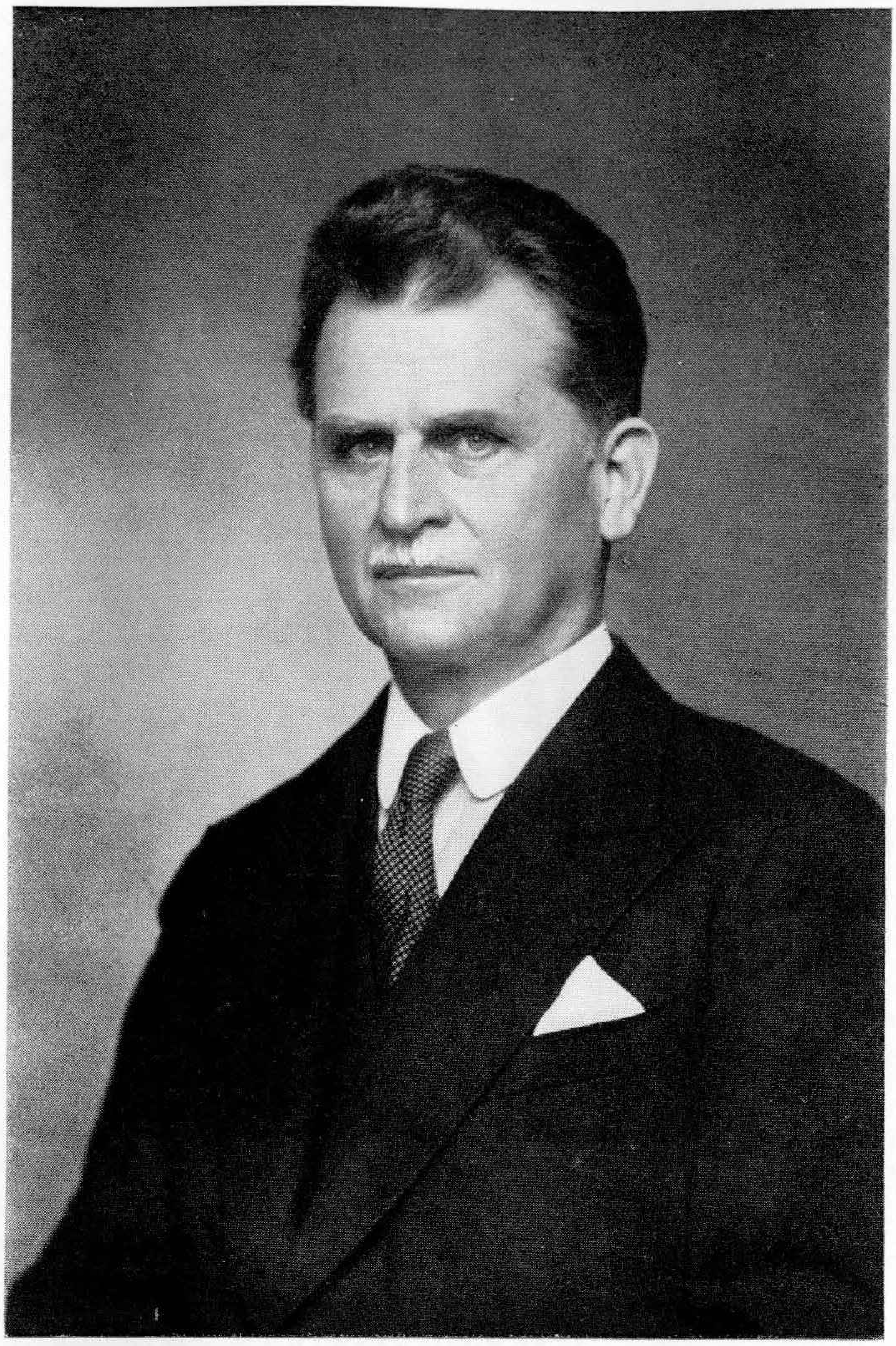
Das Wendling-Quartett

Ludwig Natterer
(Bratsche)

Konzertmeister Hermann Hub
(2. Geige)

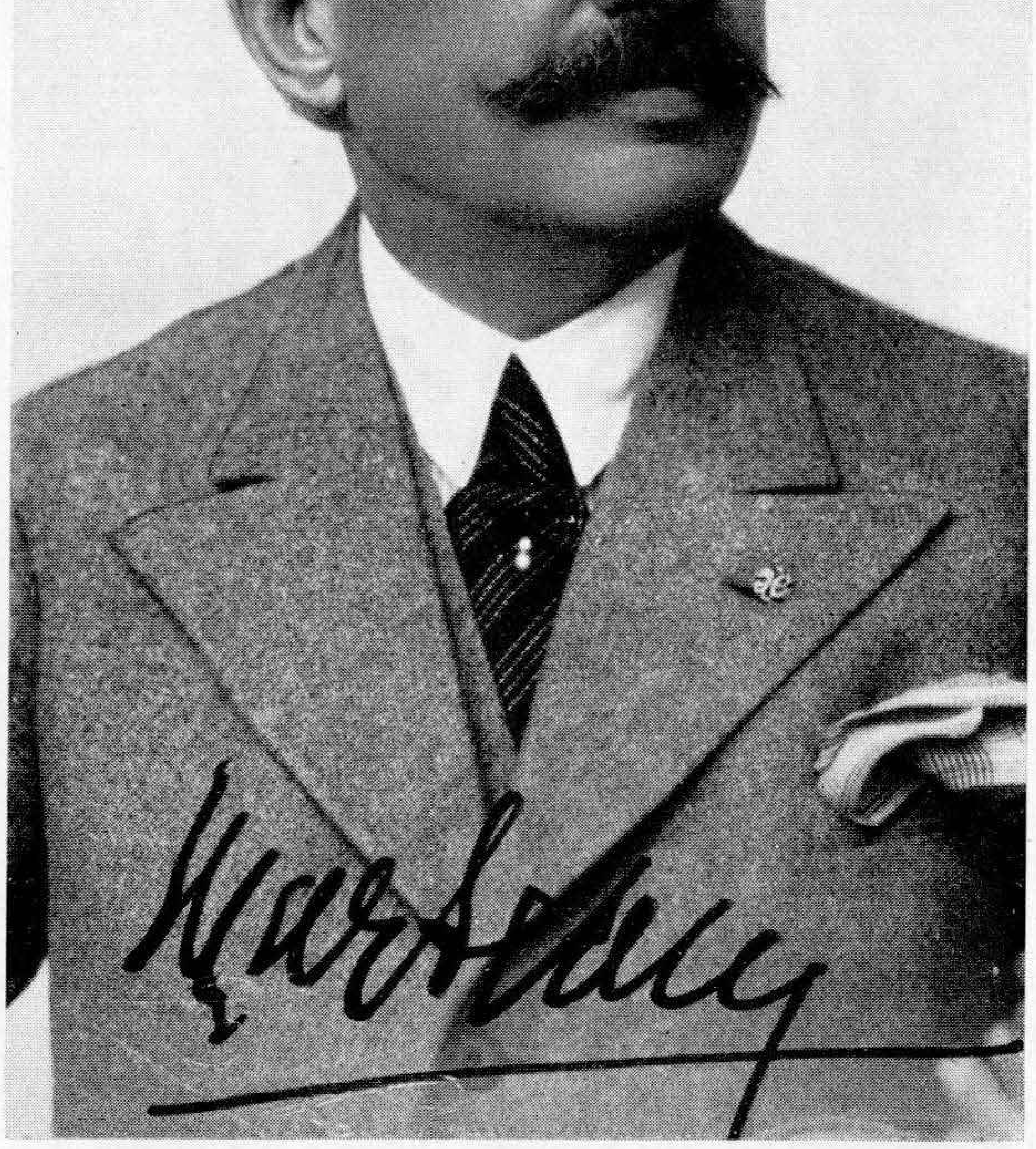
Prof. Karl Wendling
(1. Geige)

Prof Alfred Saal
(Violoncello)



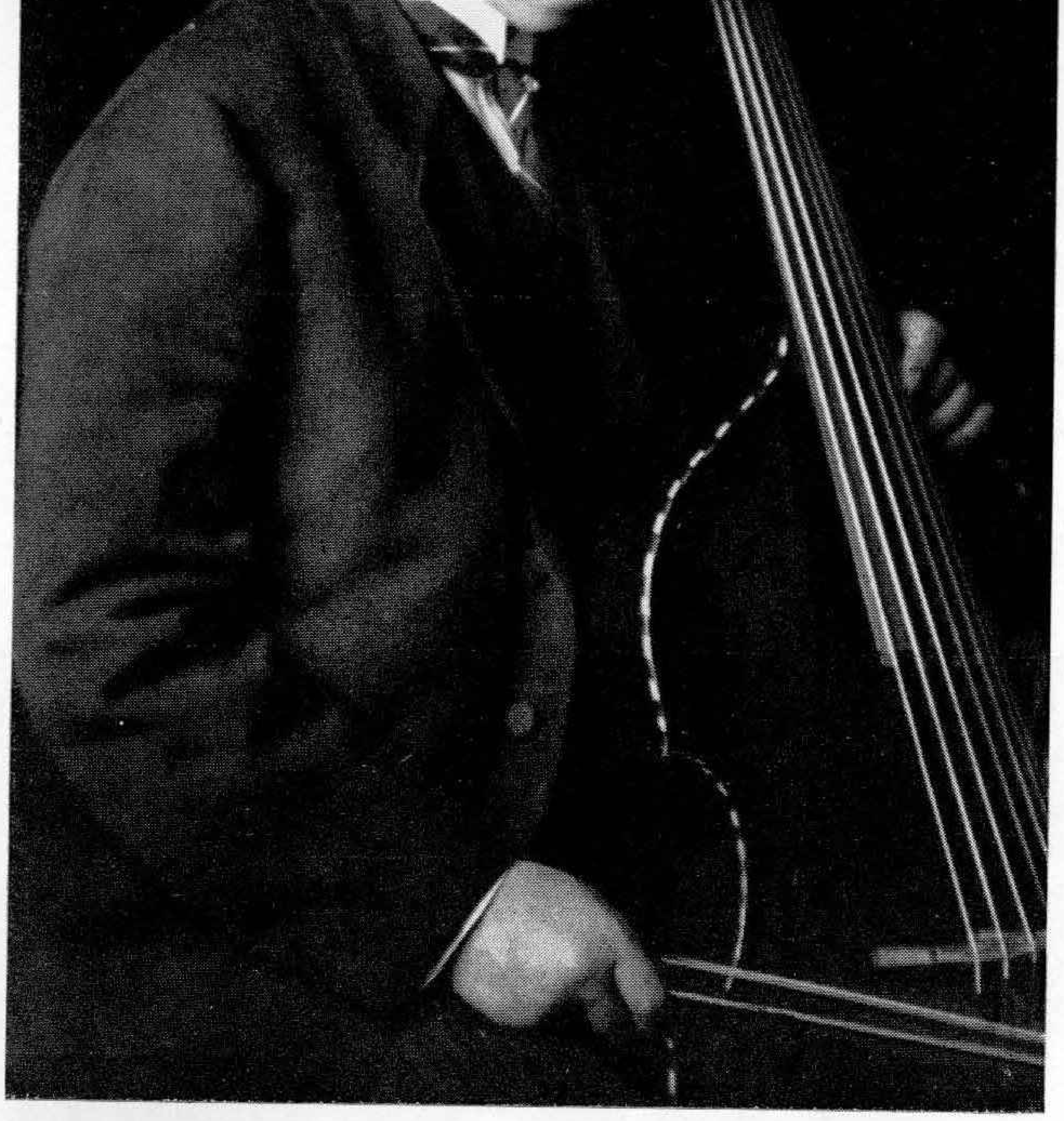
Professor Dr. Johannes Wolf

Geb. 17. April 1869



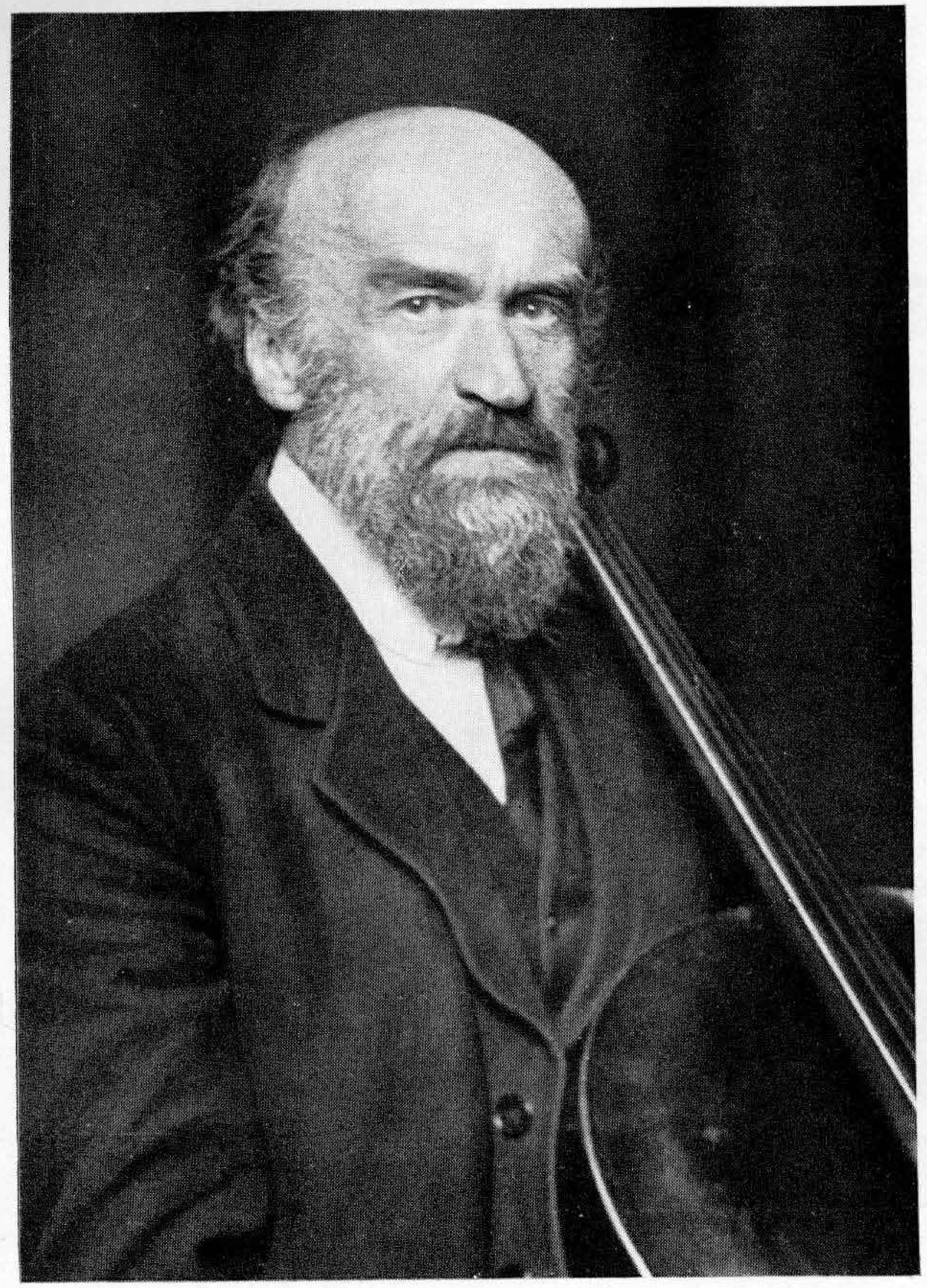
Henry Marteau

Geb. 31. März 1874



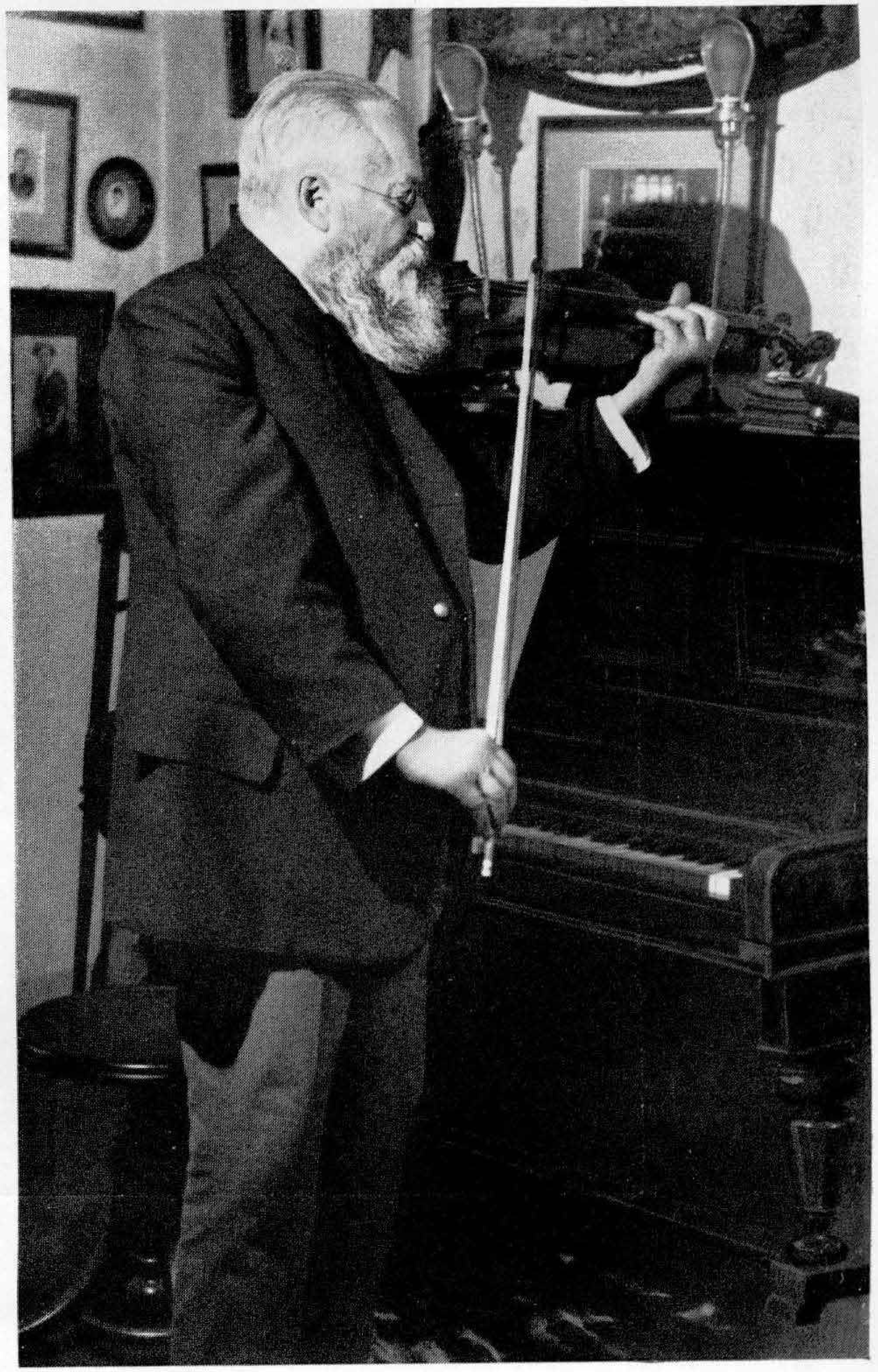
Christian Döbereiner

Geb. 2. April 1874



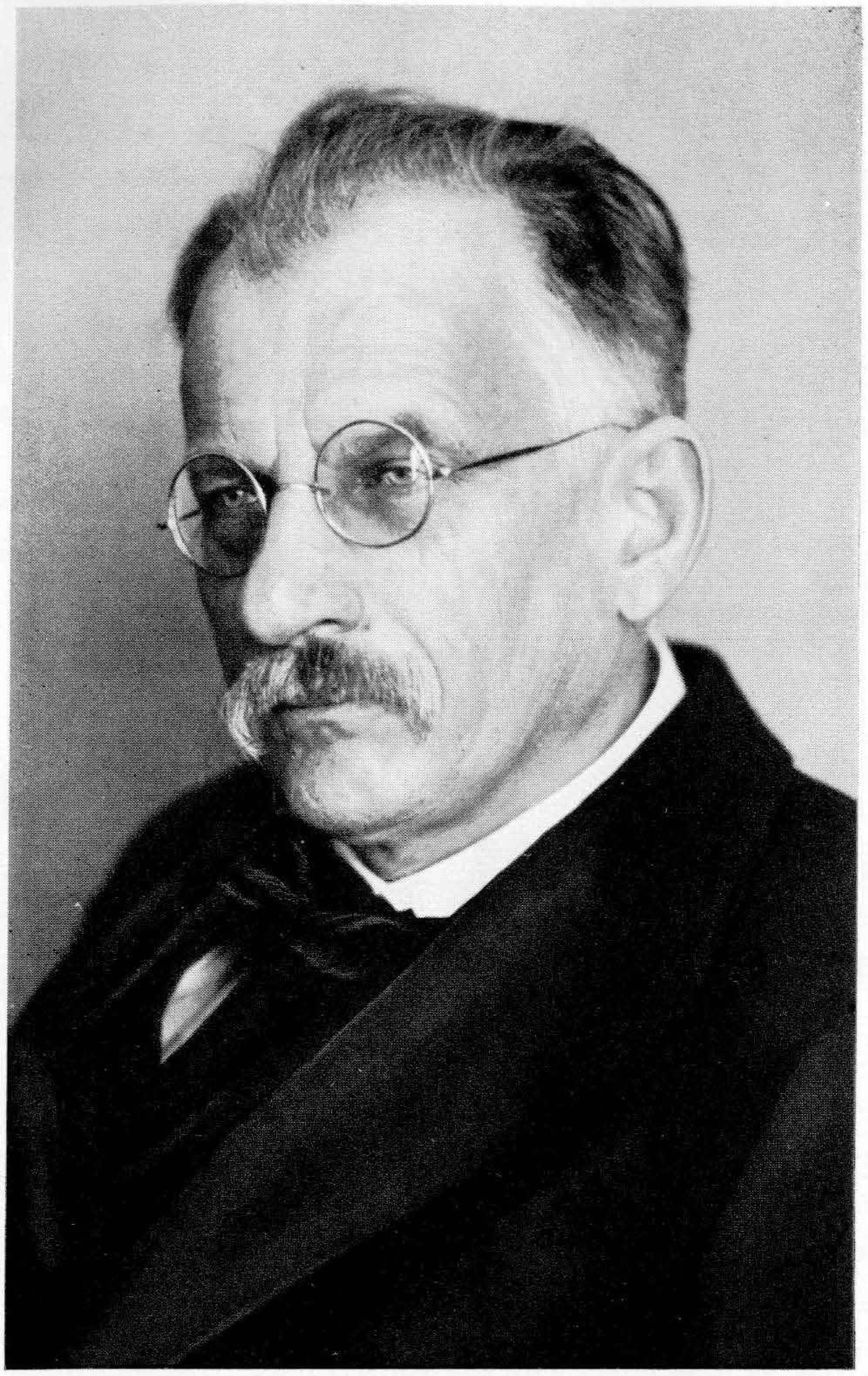
Julius Klengel

Geb. 24. Sept. 1859, gest. 28. Okt. 1933



Otakar Sevcik

Geb. 28. März 1852, gest. 18. Januar 1934



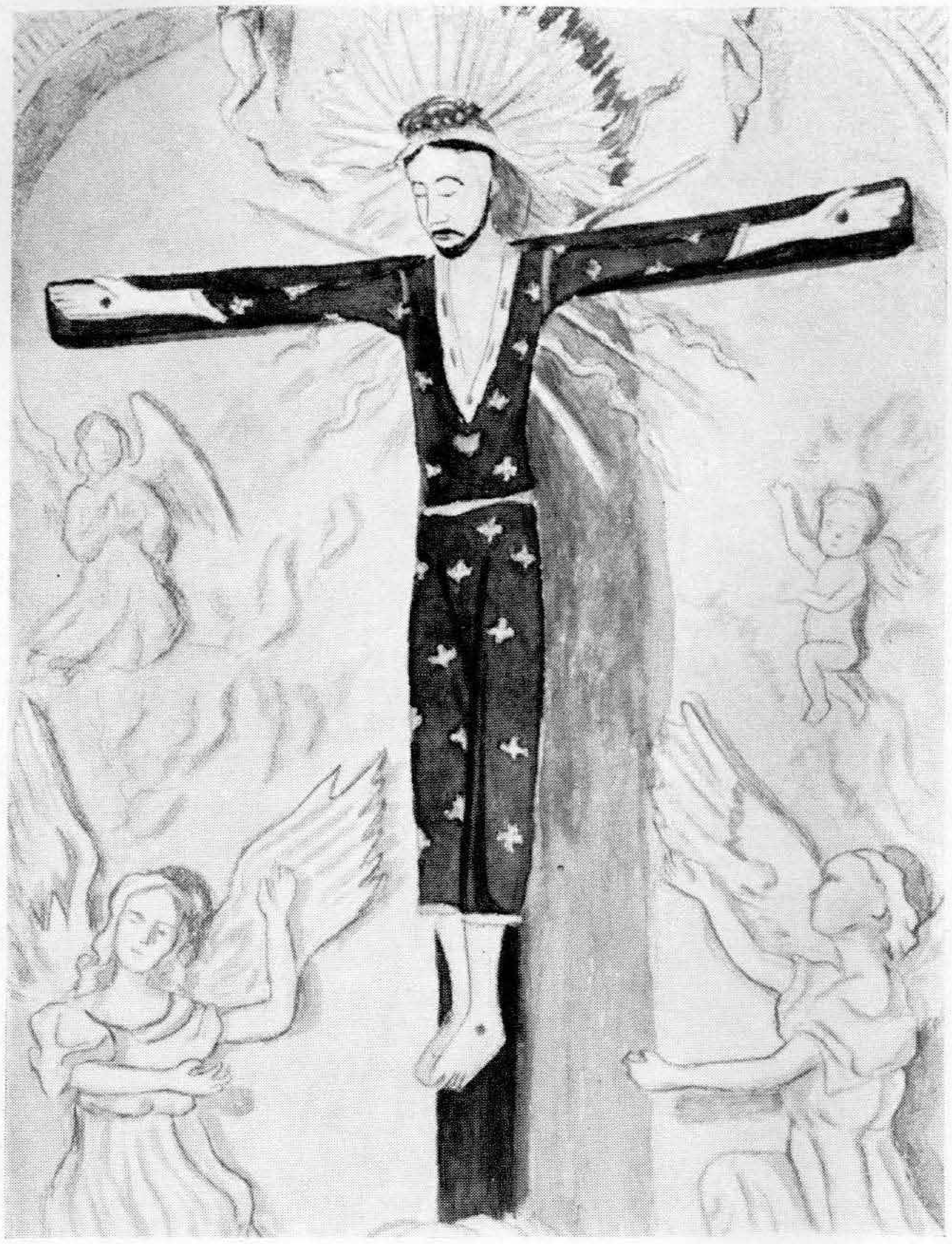
Hans Pfitzner

Geboren am 5. Mai 1869

Schutzmantel-Madonna

vom Pfeiferschaftsaltar zu Alt-Thann (Oberelsaß)

Zu dem Aufsatz von Hans Joachim Moser: „Spielgraf und Pfeiferkönig“

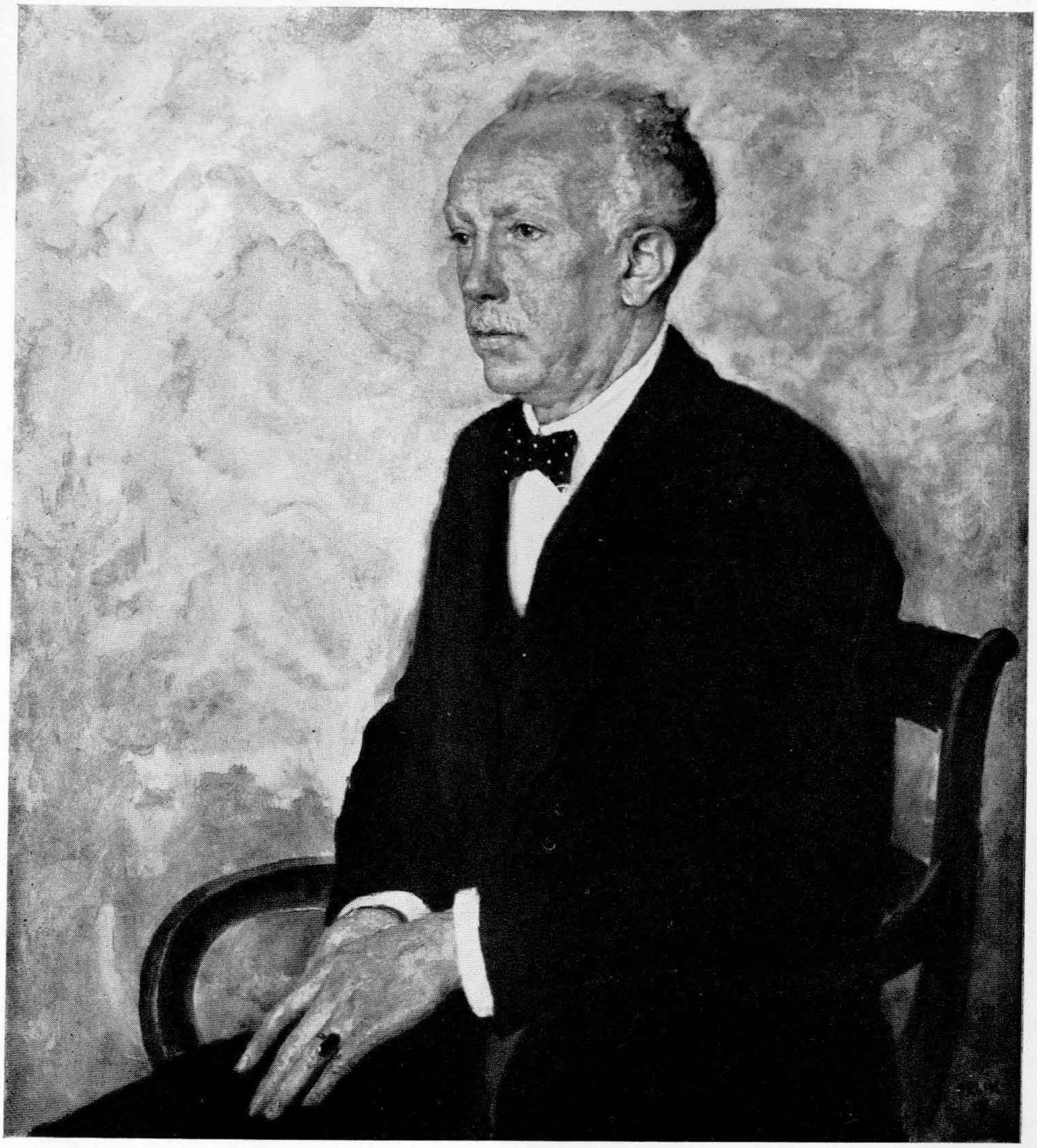


Sankt Wilgefortis oder Sankt Kümmernis

in der Kirche zu Neufahrn bei Freising (Niederbayern)

Zu dem Aufsatz von Hans Joachim Moser: „Sankt Kümmernis“

Richard Strauß



Richard Strauß

Nach einem Gemälde von Emil Orlik

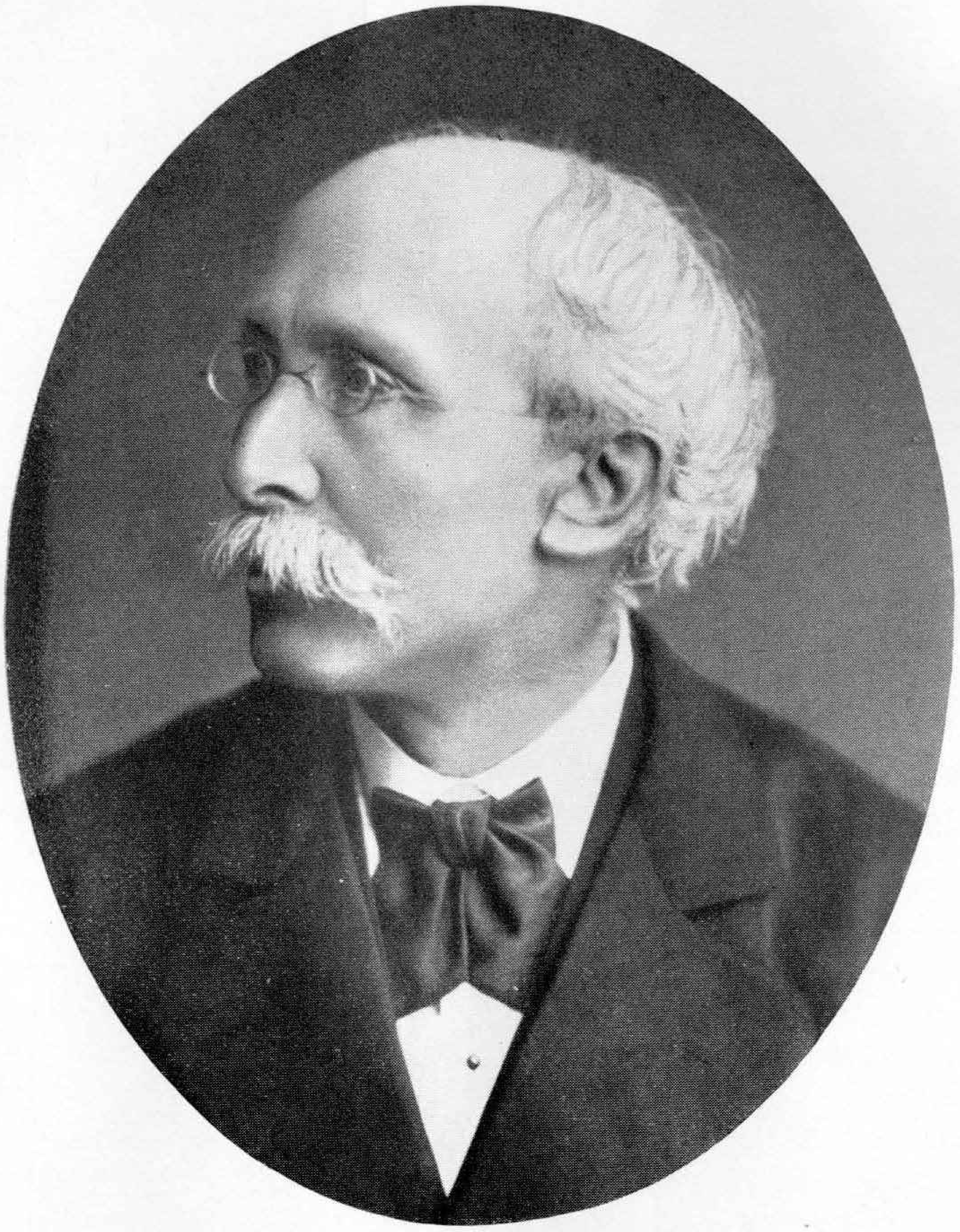
Josefine Strauß geb. Pschorr

Mutter von Richard Strauß

Geb. 10. April 1838, gest. 16. Mai 1910

(Aufnahme etwa um 1894)

Zum Aufsatz von Franz Seraph Kerschensteiner: „Familiengeschichte um Richard Strauß und die Walter von Parkstein“



Franz Joseph Strauß

Vater von Richard Strauß

Geb. 26. Februar 1822, gest. 31. Mai 1905

(Aufnahme Ende der 80er Jahre)

Zum Aufsatz von Franz Seraph Kerschensteiner: „Familiengeschichte um Richard Strauß und die Walter von Parkstein“

Johann Georg Walter

Geb. 25. Januar 1813, gest. 30. Juni 1898

im Alter von 75 Jahren zu Bad Aibling

Marie Walter(-Königer), Pianistin

Enkelin von Joh. Georg Walter

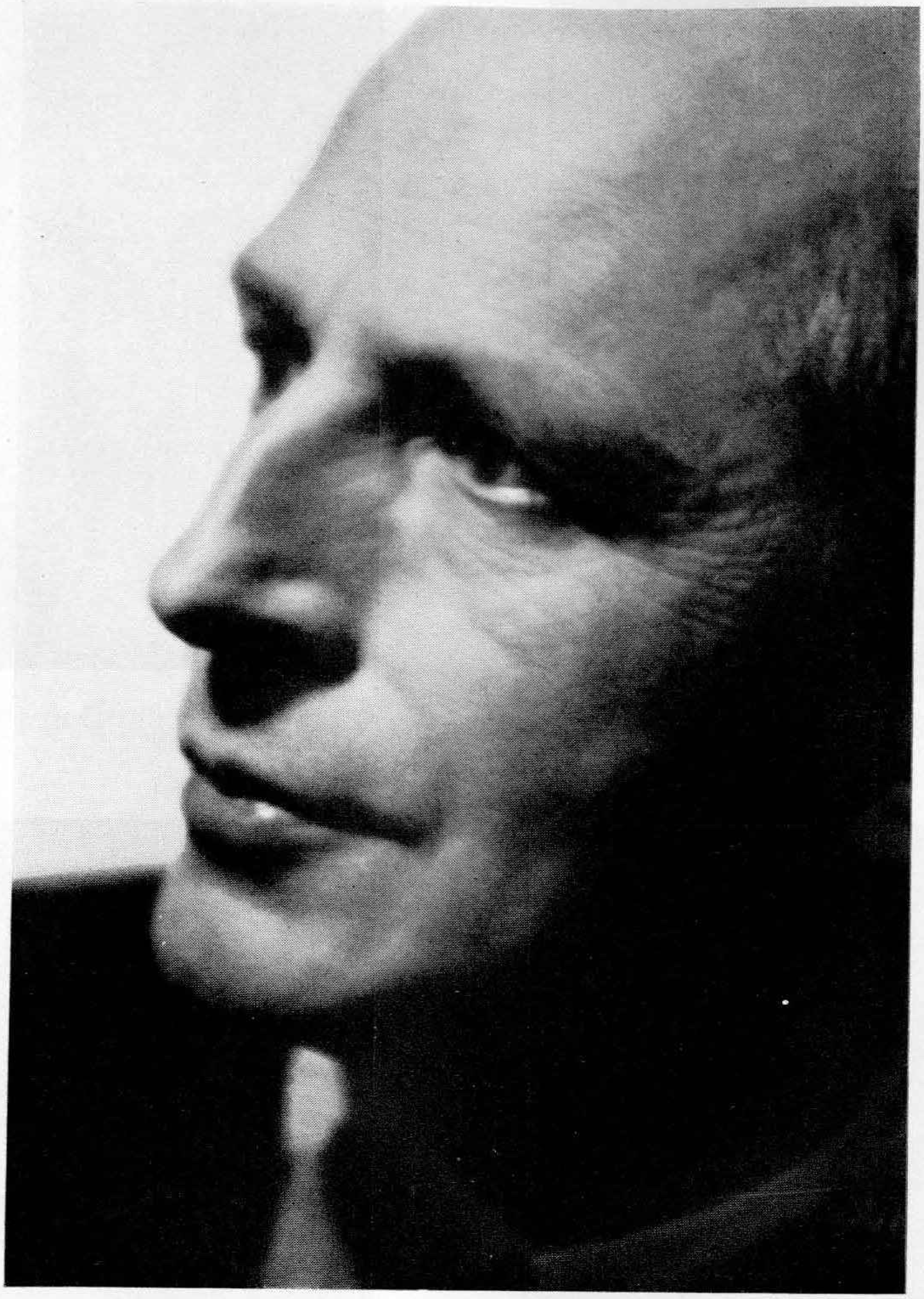
zu München im Jahre 1912

phot. A. Roppelt und
Alfred Alippi, Regensburg

Geburtshaus von Franz Joseph Strauß zu Parkstein i. Opf.

(links auf dem Bild der Verfasser in Unterhaltung mit Pfarrer Scherm und dem Herausgeber)

Zum Aufsatz von Franz Seraph Kerschensteiner: „Familiengeschichte um Richard Strauß und die Walter von Parkstein"



phot. Fayer, Wien

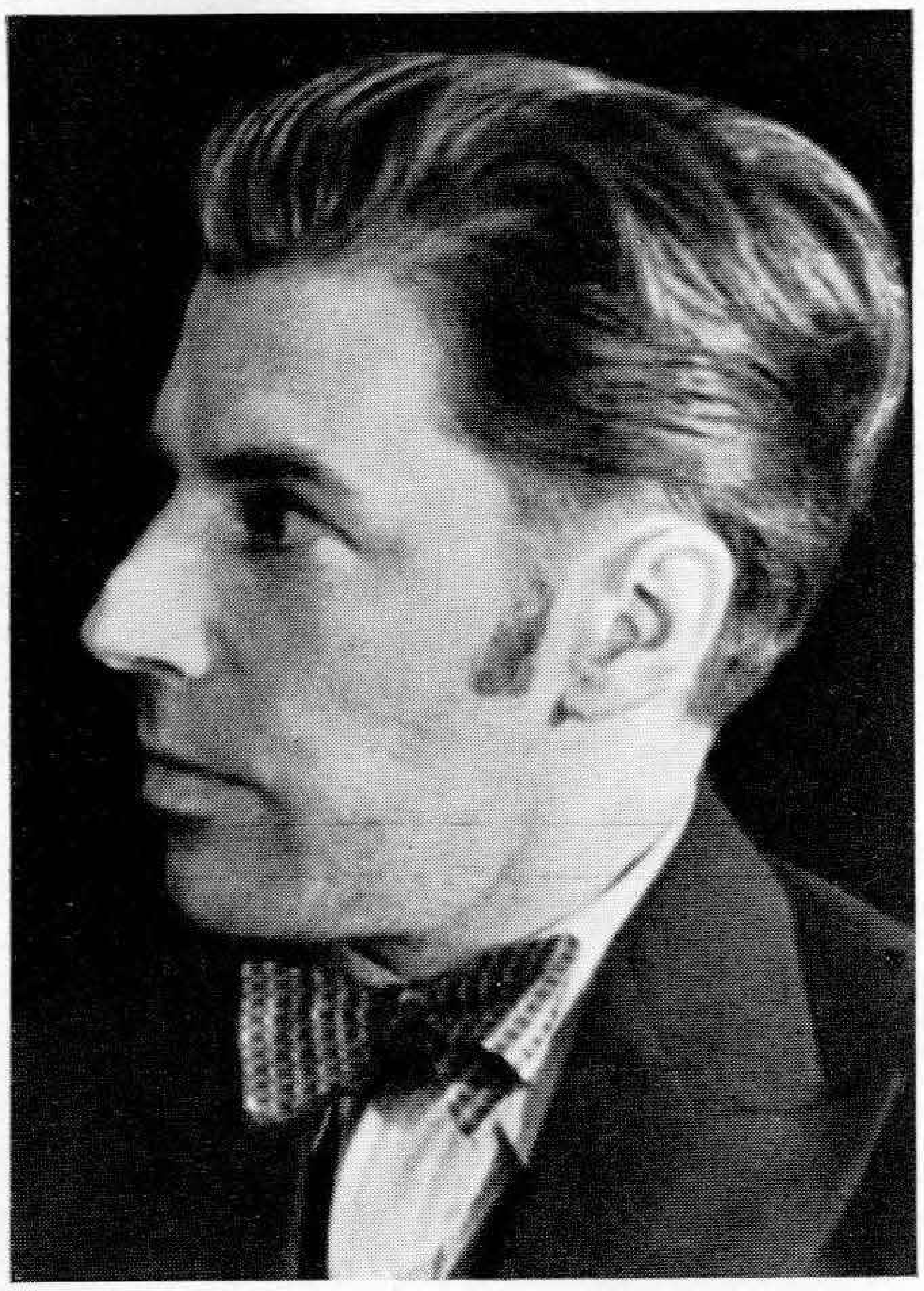
Carl Schuricht

Der Festdirigent des Wiesbadener Tonkünstlerfestes

Robert Bückmann

Erwin Dressel

Georg Emmerz



Hermann Erdlen

Komponisten des Wiesbadener Tonkünstlerfeste

Hans Gebhard

Karl Höller

Karl Hoyer

Otto Jochum

Komponisten des Wiesbadener Tonkünstlerfestes

Hans Lang

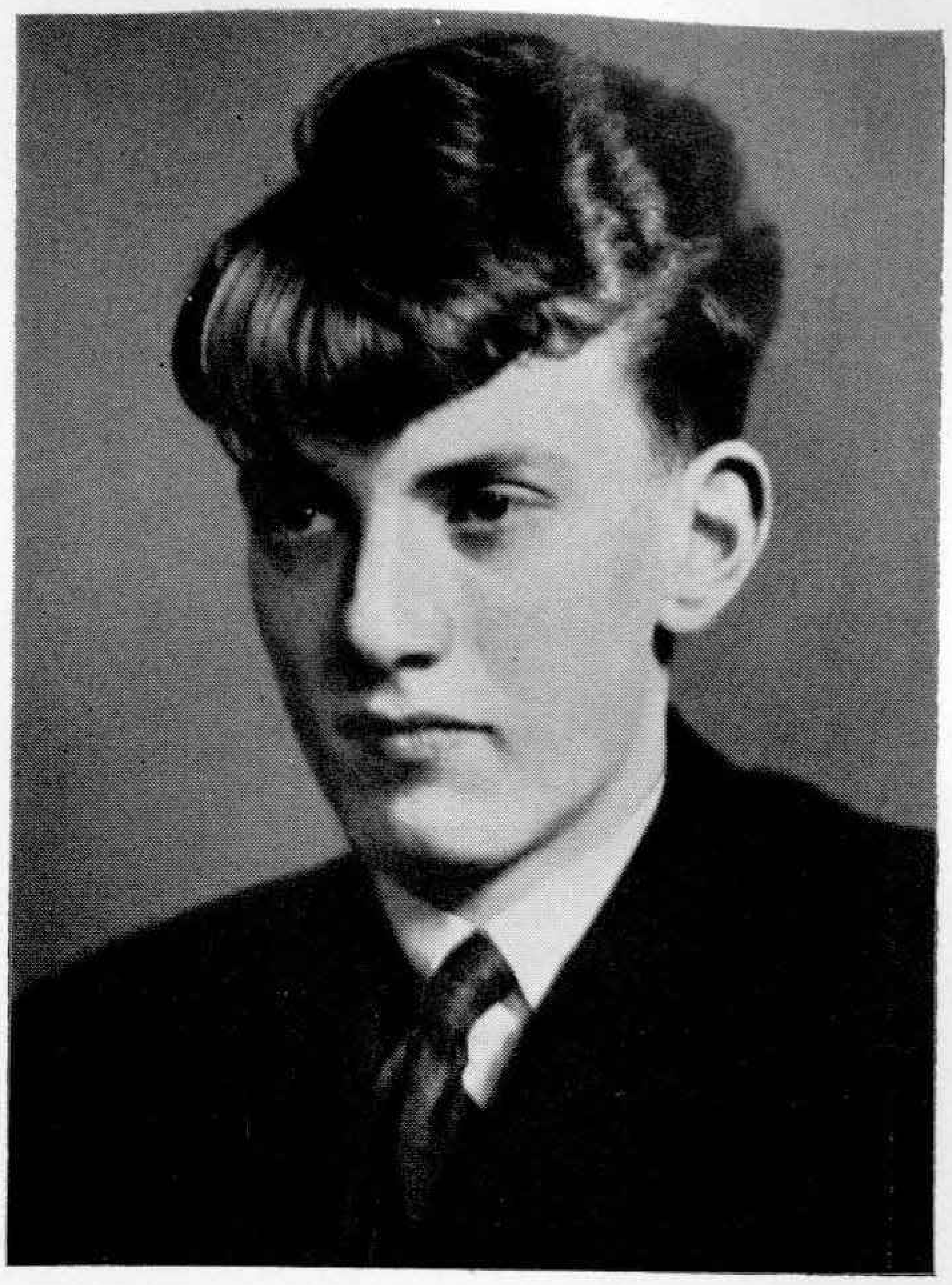
Wilhelm Kempff

Karl Marx

Roderich von Mojsisovics

Komponisten des Wiesbadener Tonkünstlerfestes

Franz Mofer

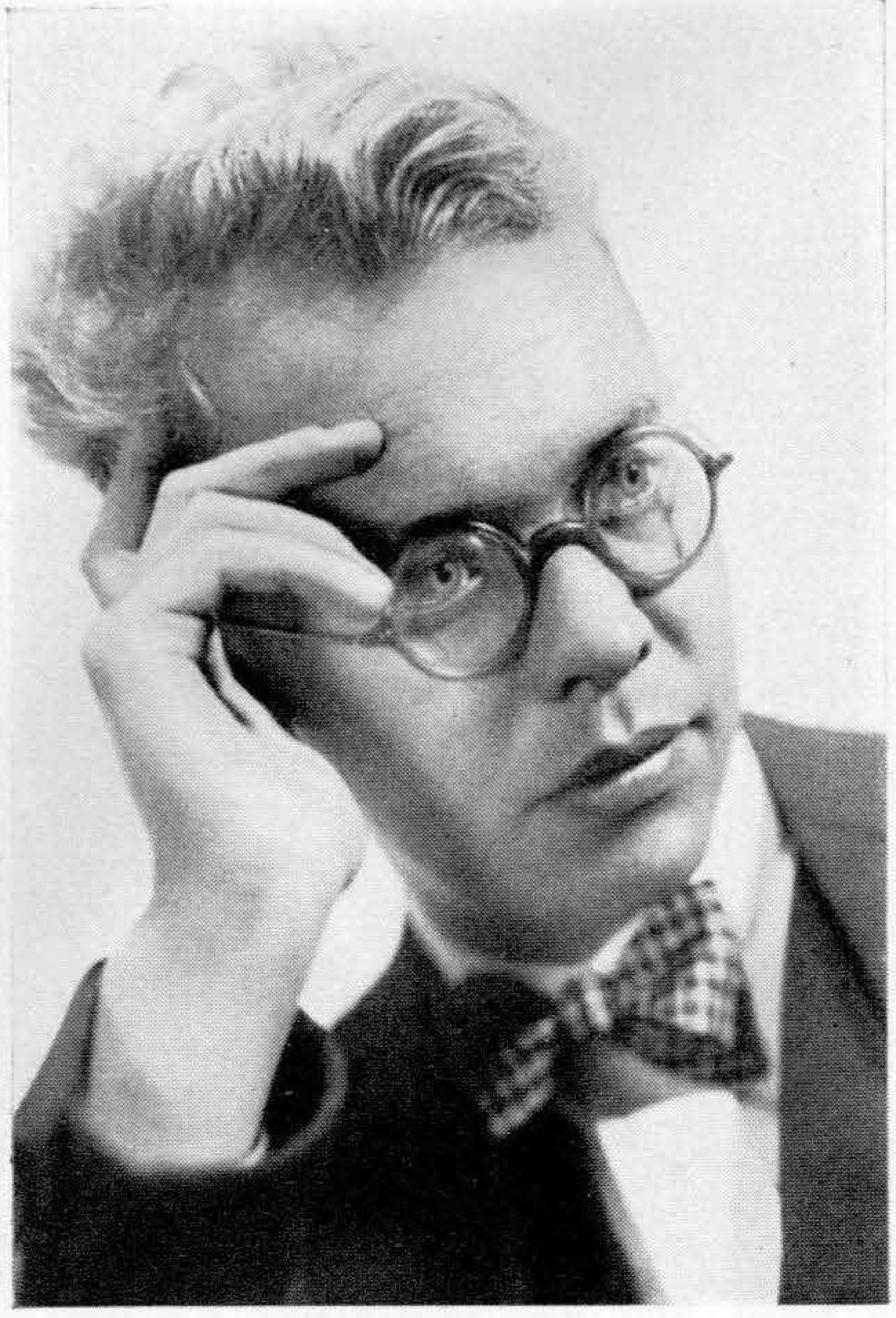


Gottfried Müller

Werner Penndorf

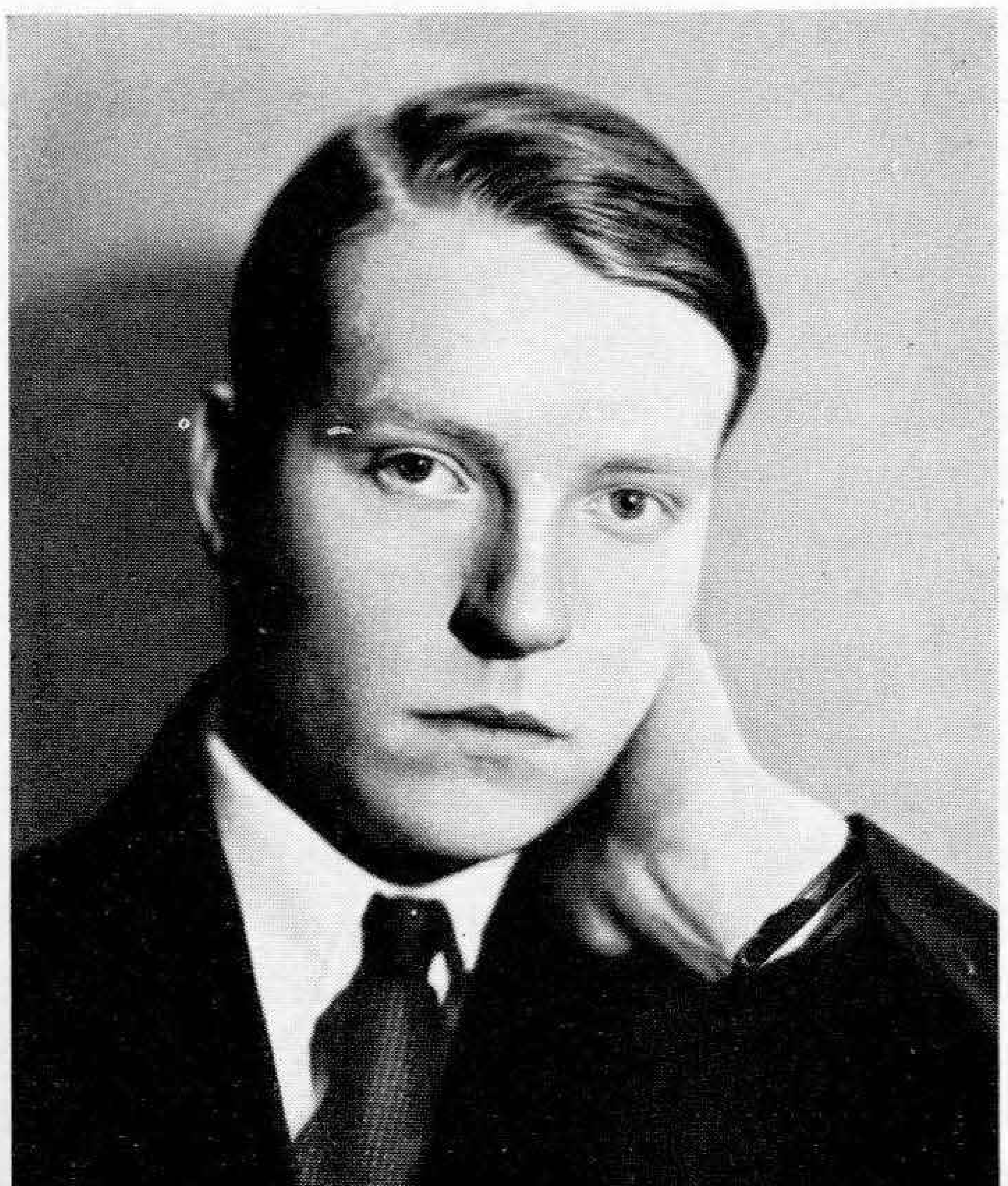
(Nach einer Zeichnung von Walter Ackermann)

Komponiſten des Wiesbadener Tonkünſtlerfeſtes



Heinz Schubert

Adolf Pfanner



Max Martin Stein

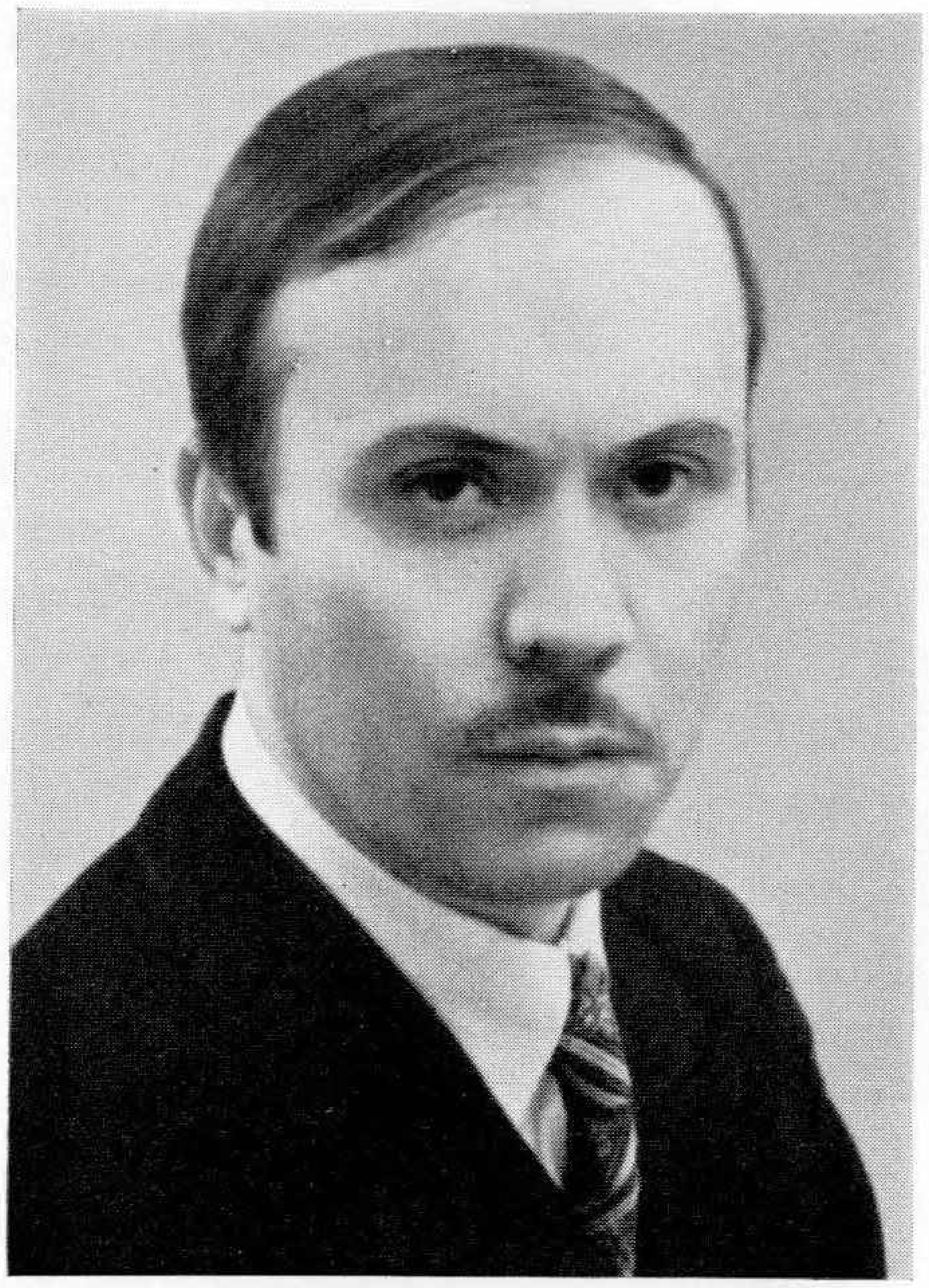
Gustav Schwickert

(phot. Lotte Meckel, Freiburg i. Br.)

Komponisten des Wiesbadener Tonkünstlerfestes

Anton Stingl

Richard Trunk



Friedrich Welter

Günter de Witt

Komponisten des Wiesbadener Tonkünstlerfestes

Professor Dr. Th. W. Werner

Geb. 8. Juni 1874

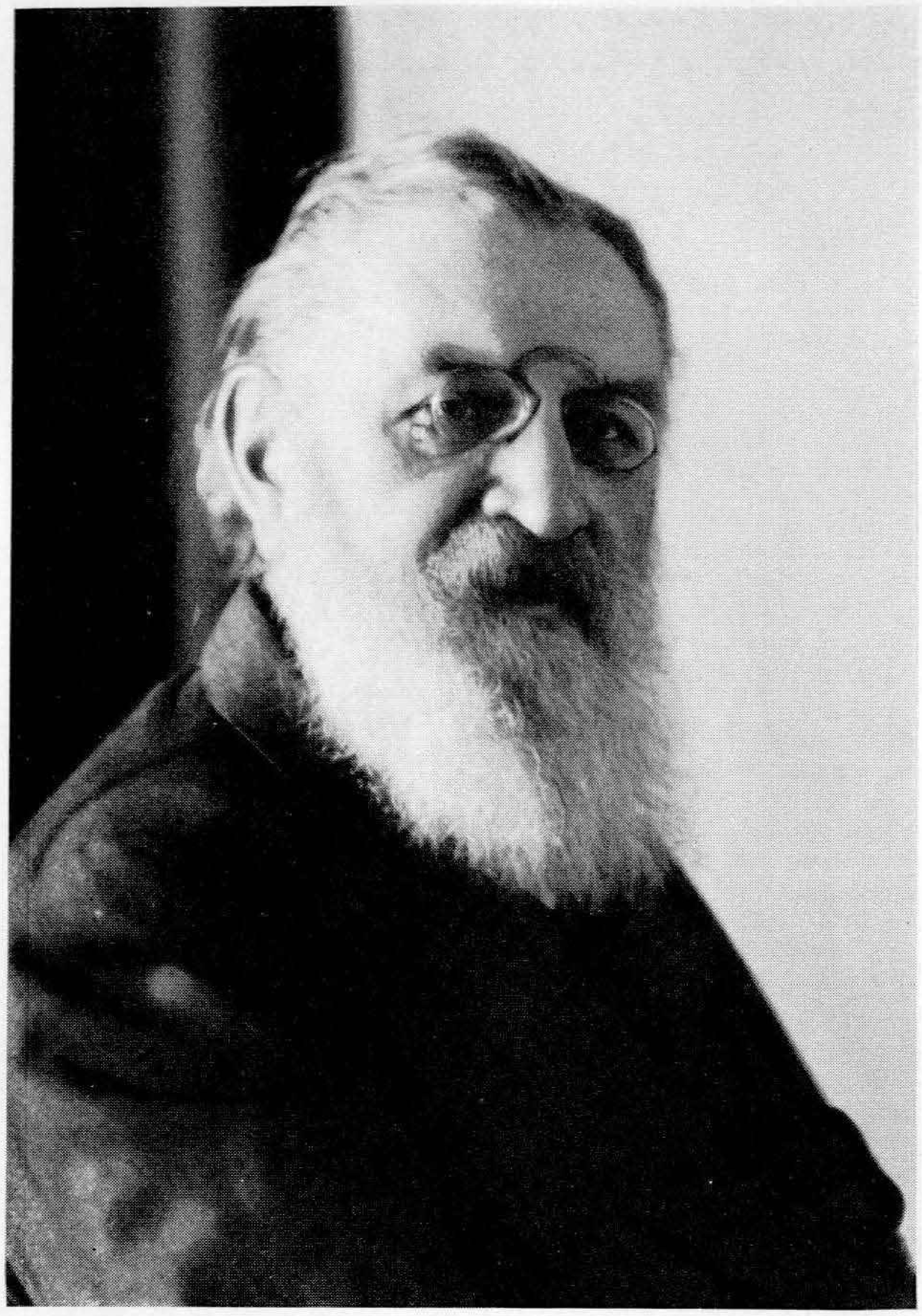
Generalmusikdirektor Dr. Georg Göhler

Geb. 29. Juni 1874

Otto Jochum

Willi von Moellendorff

Geb. 28. Febr. 1872, gest. 27. April 1934



Heinrich Zöllner

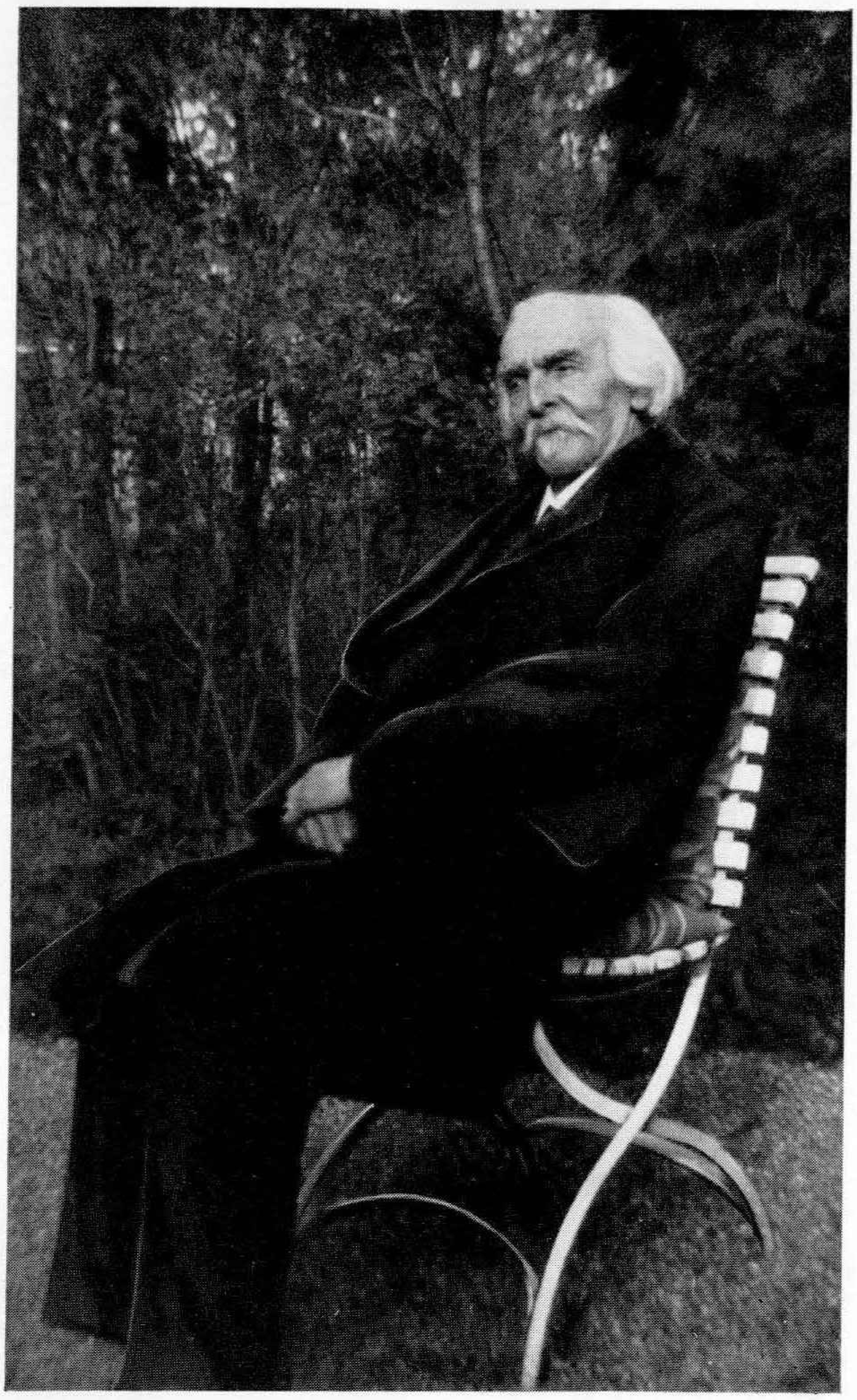
Geb. 4. Juli 1854

Alfred Heuß

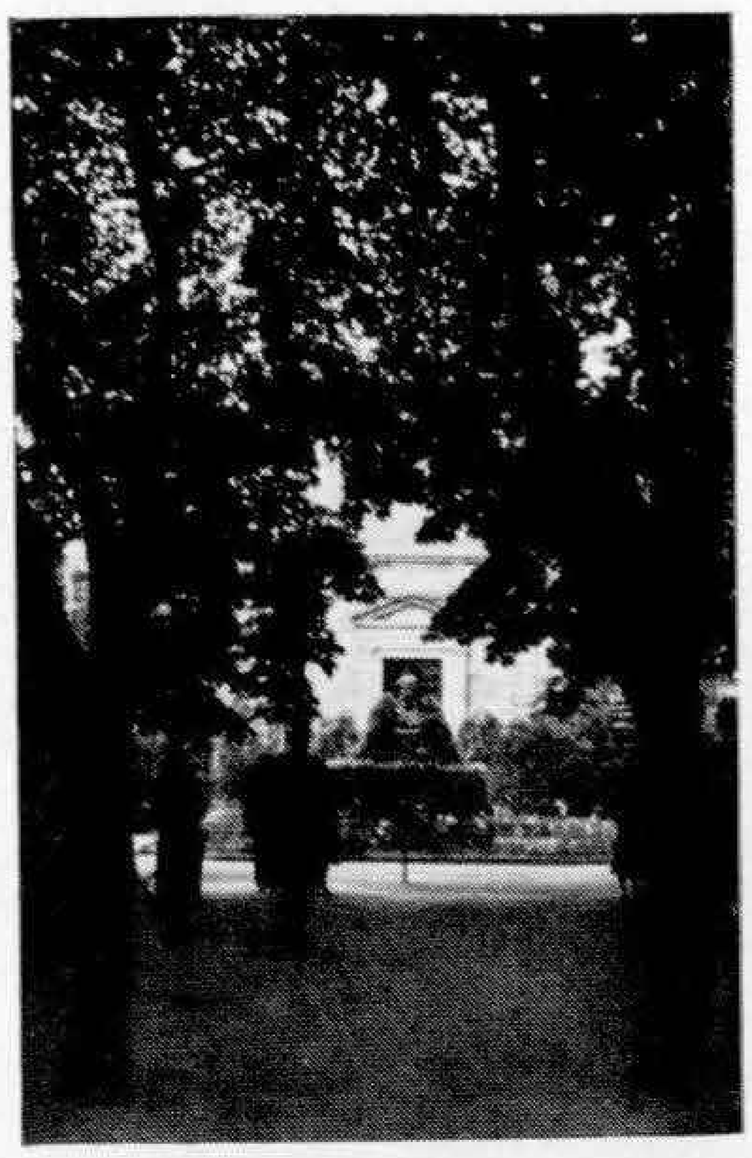
Geb. 27. Jan. 1877, gest. 9. Juli 1934

Richard Wagner

Richard Wagner 1882



Hans von Wolzogen

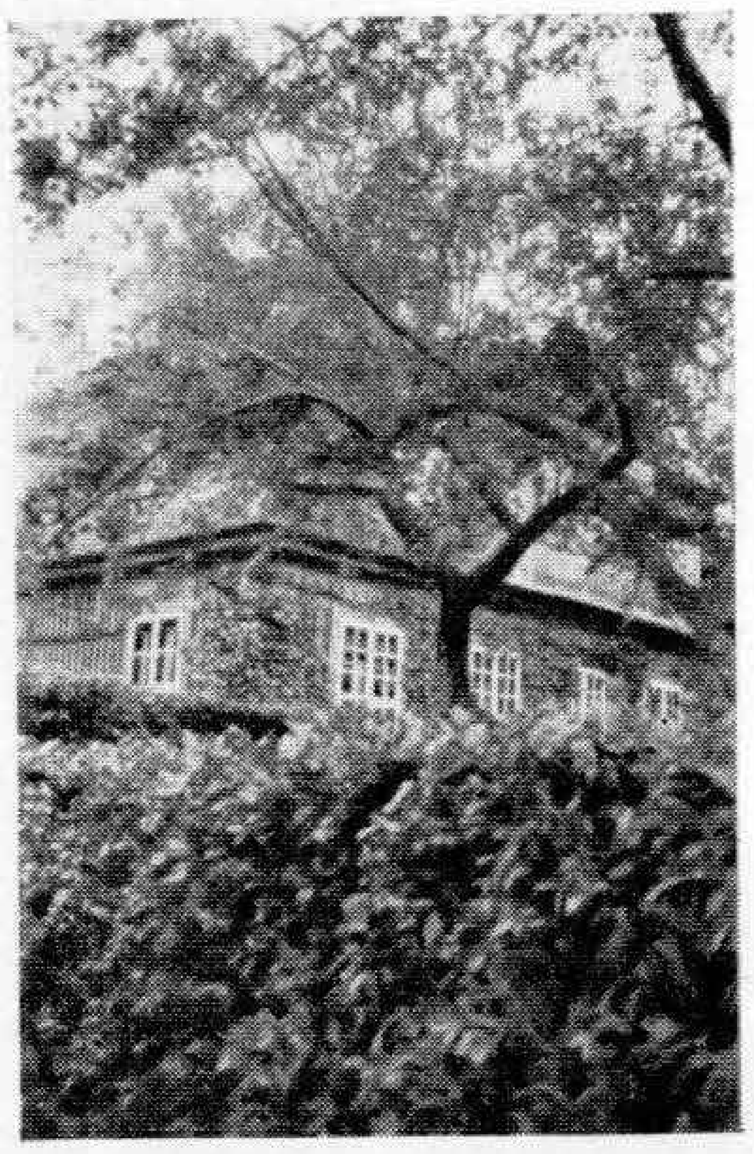

Haus Wahnfried

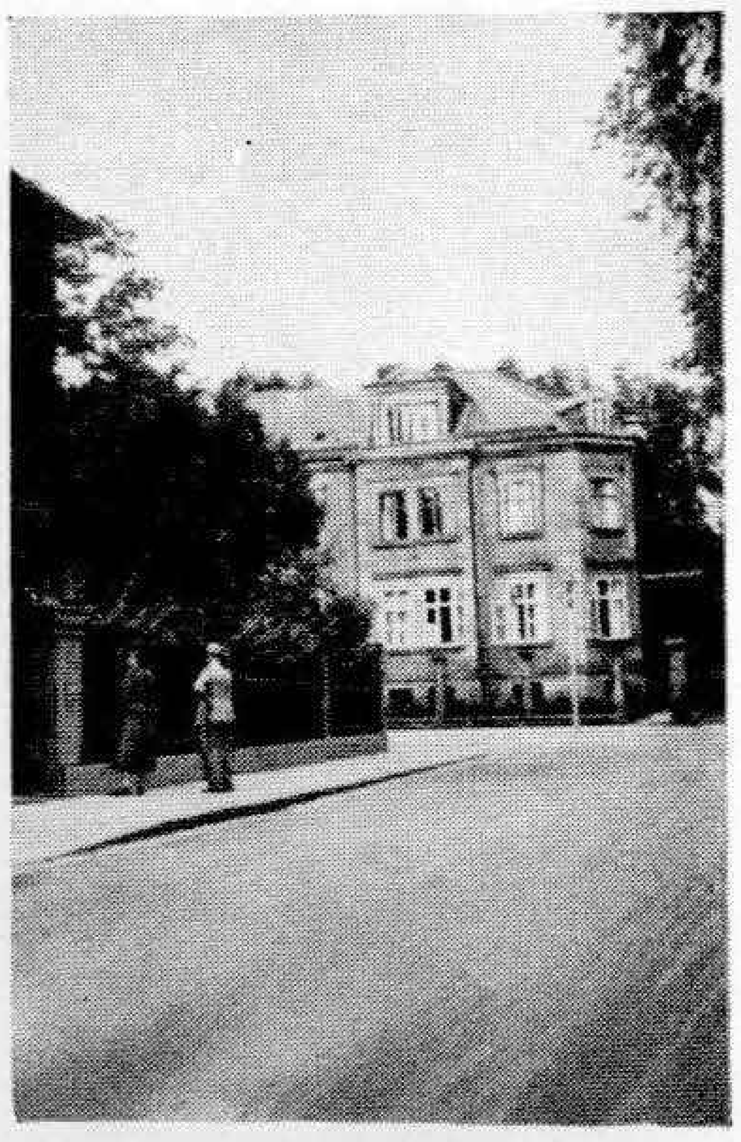
Signal-Bläser
zum Beginn der Festspiele

Franz Liszt-Sterbehaus

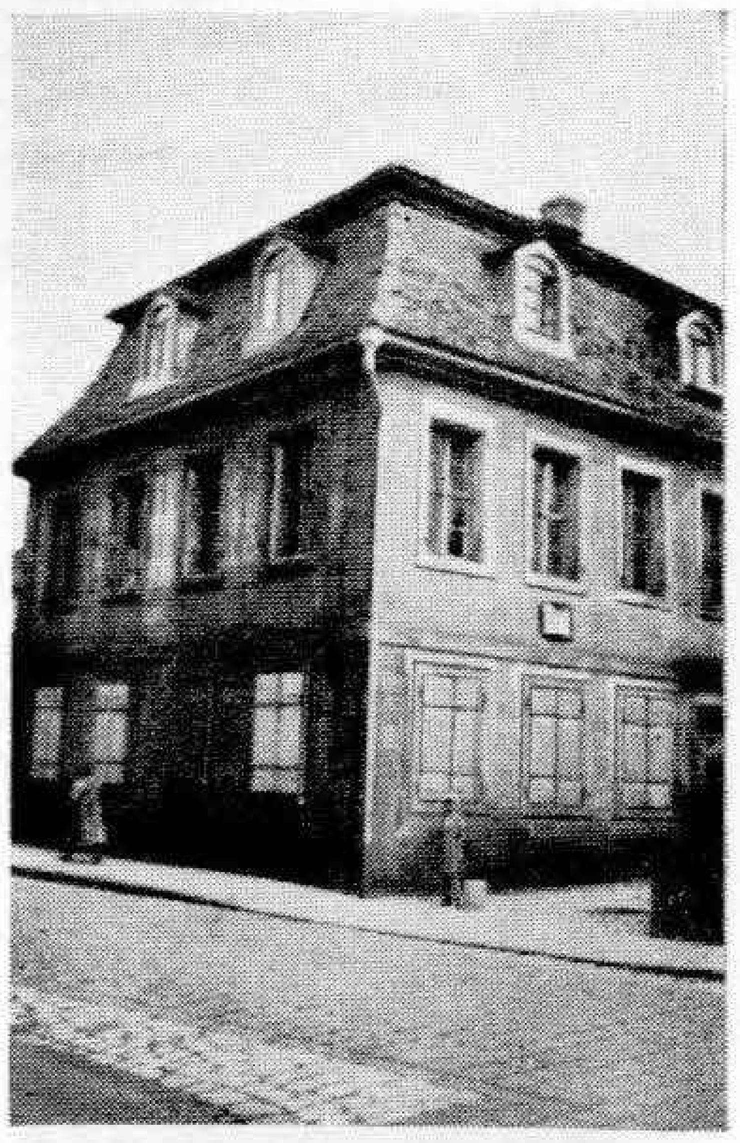
Richard Wagners Wohnung
vor Einzug in Haus Wahnfried

Festspielleitung 1934:
Frau Winifred Wagner
mit Franz von Hoeßlin

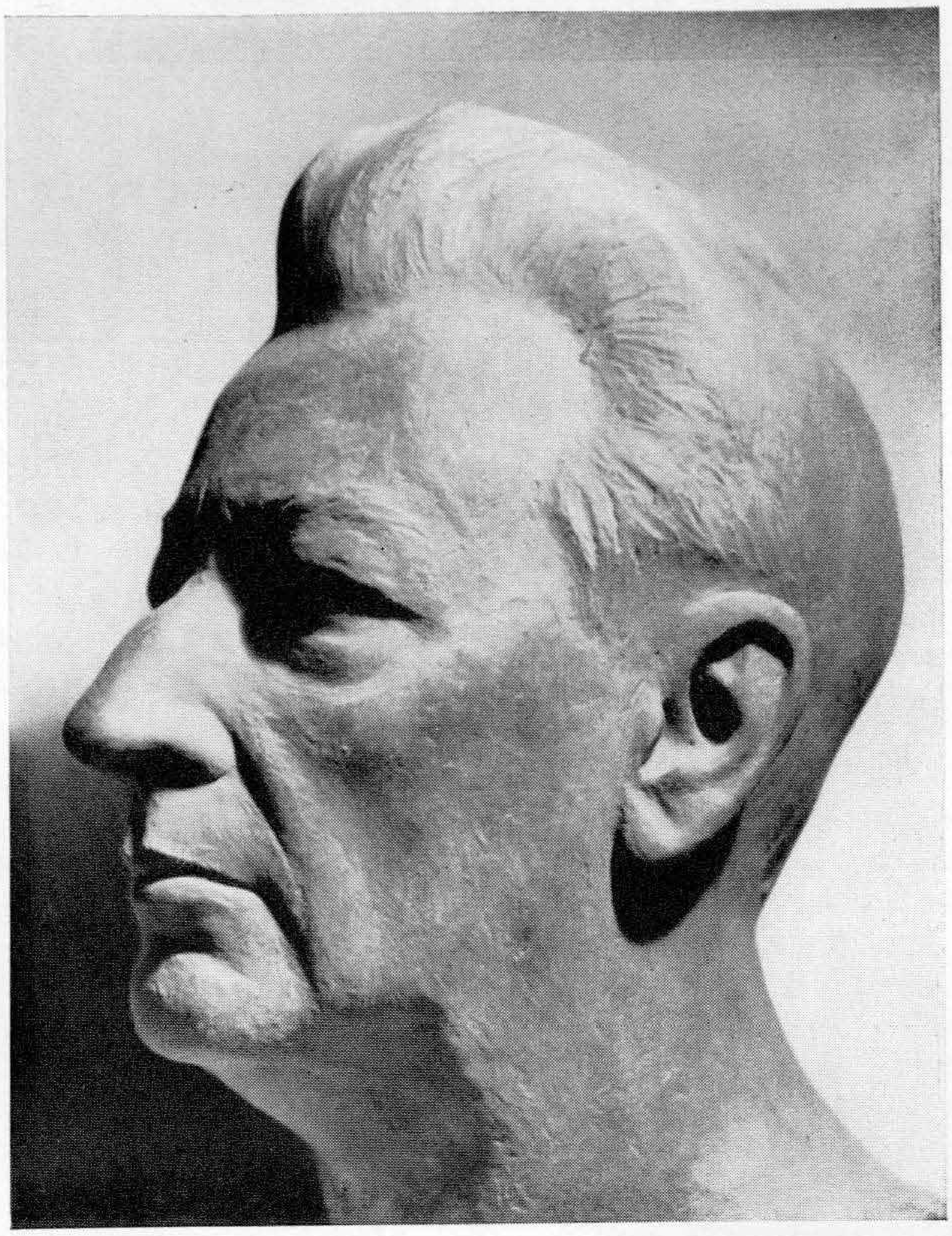

Hans Richter-Haus


Hans von Wolzogen-Haus

Festspielgäste 1934


Malvida von Meysenburgs
Wohnung 1872

Bayreuth

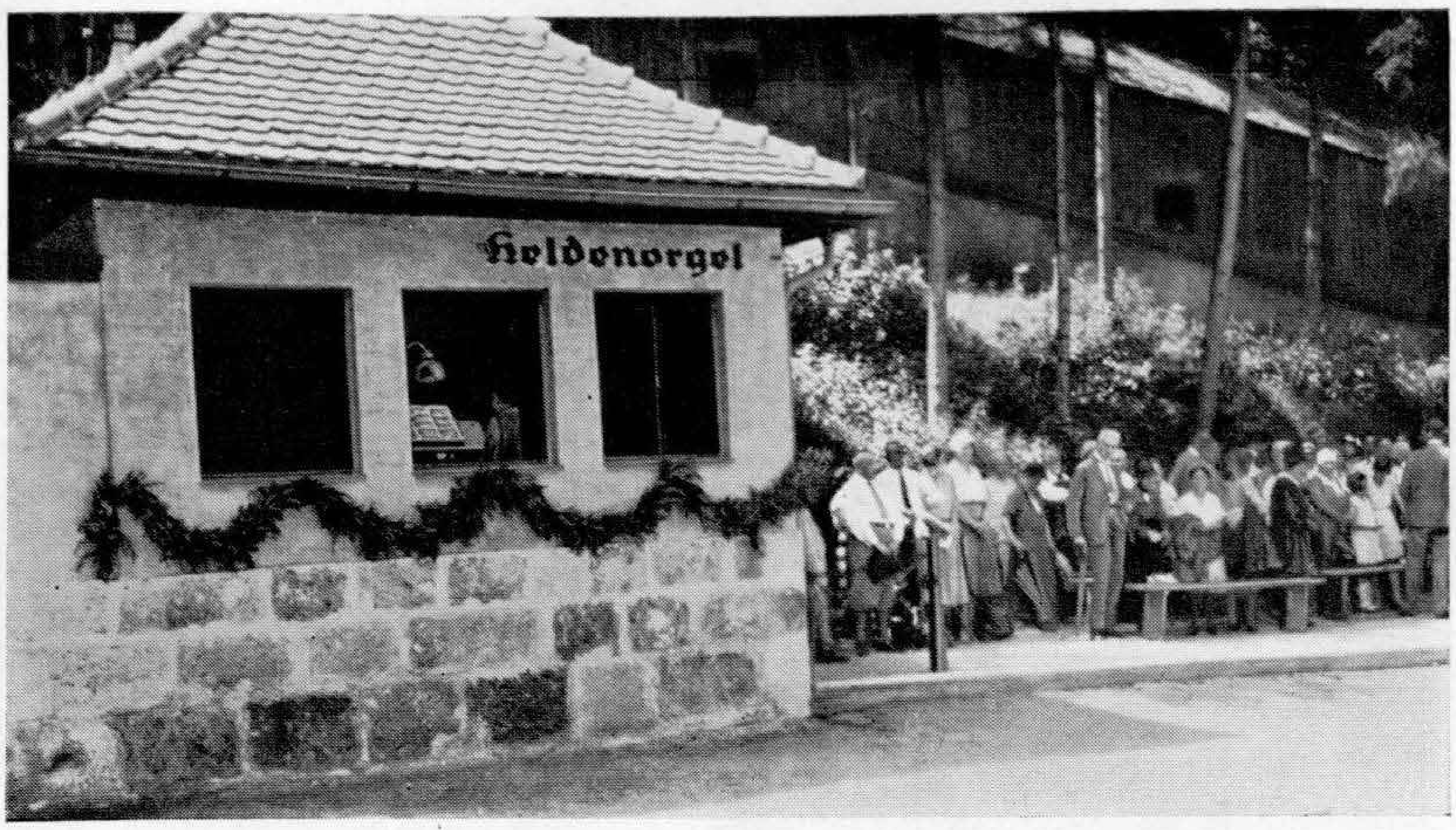


S i e g m u n d v o n H a u s e g g e r

Bildnisbüste von Adolf Rothenburger

Siegmund von Hausegger

im Kreiſe ſeiner Schüler an der Staatlichen Akademie der Tonkunſt zu München



Die Heldenorgel zu Kufſtein

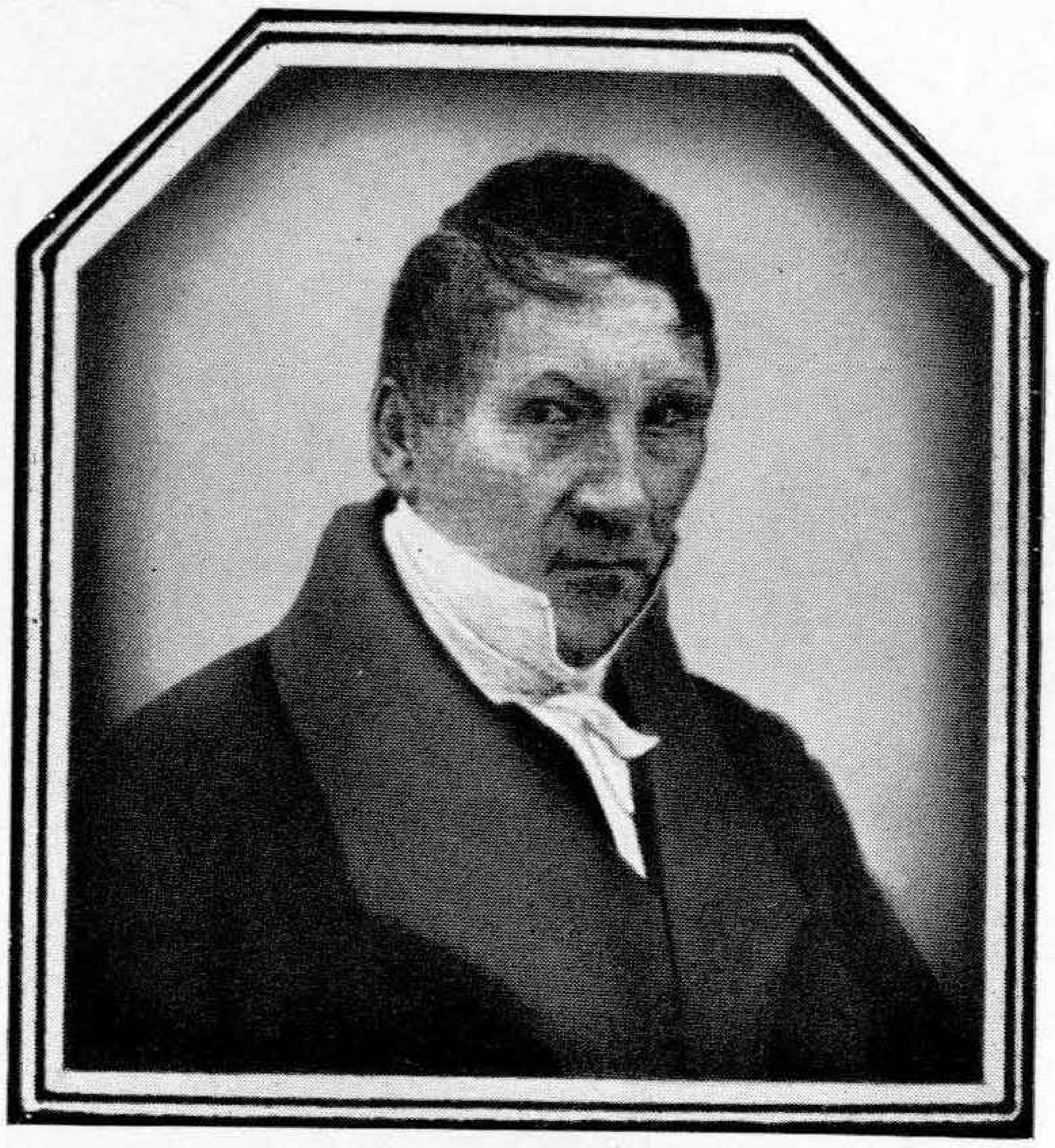
Ungarnreiſe des Reichsſymphonieorcheſters-München:
Empfang am Bahnhof in Szegedin

Karl Hasse

1. Dorette Spohr
(um 1810)

2. Ludwig Spohr
(um 1810)

3. Ludwig Spohr
(nach einem Schattenriß von Frl. Krummacher 1856)



4. Ludwig Spohr
(Daguerreotypie)

Unbekannte Bildnisse Ludwig und Dorette Spohrs
aus dem Besitz von W. Wittrich, Dresden

Zu dem Aufsatz von Fölker Göthel „Bildnisse Ludwig und Dorette Spohrs"

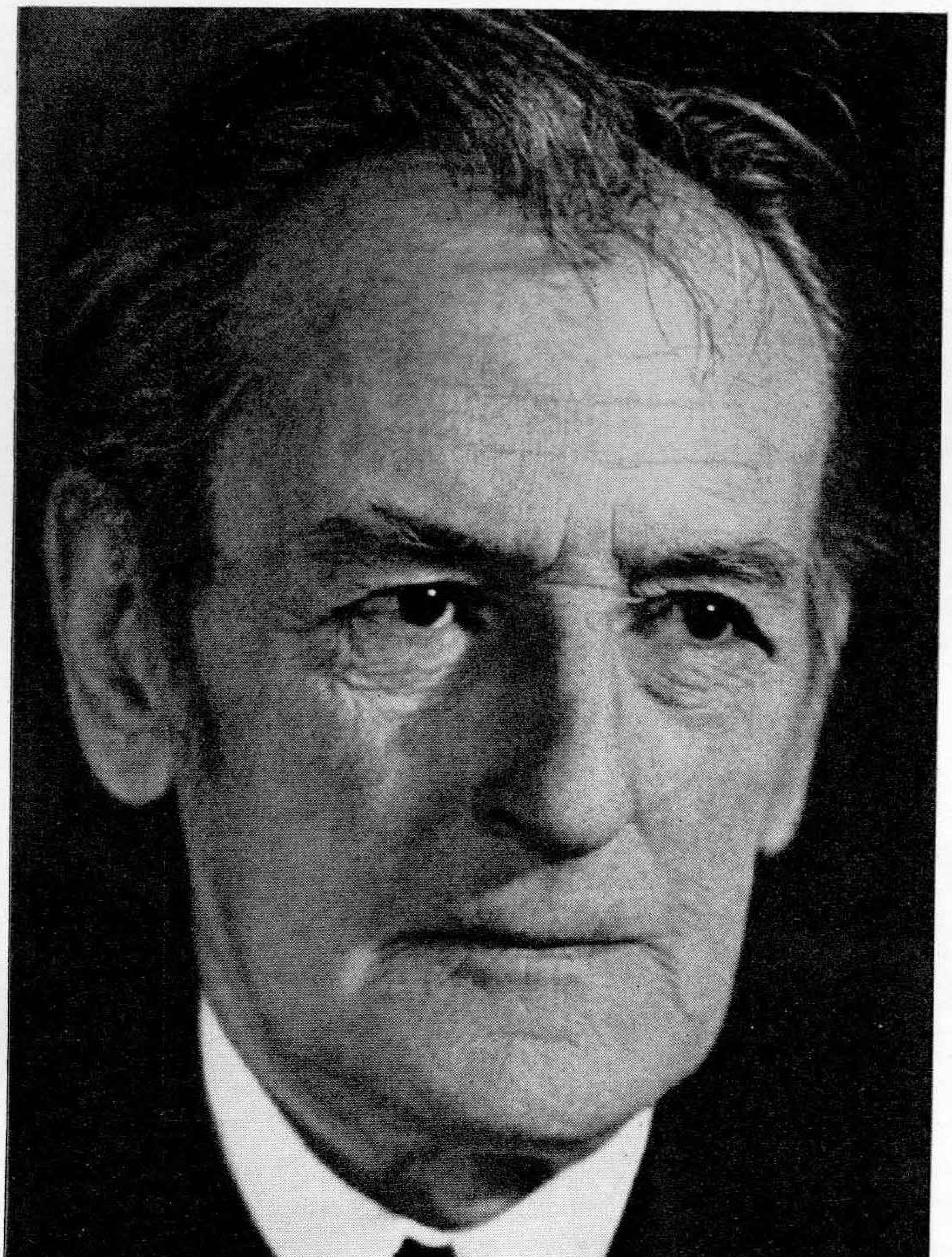
5. Ludwig Spohr
(Nach einer Zeichnung von Joseph Kriehuber)

6. Ludwig Spohr
(Nach einer Zeichnung von F. Randel)

7. Dorette Spohr

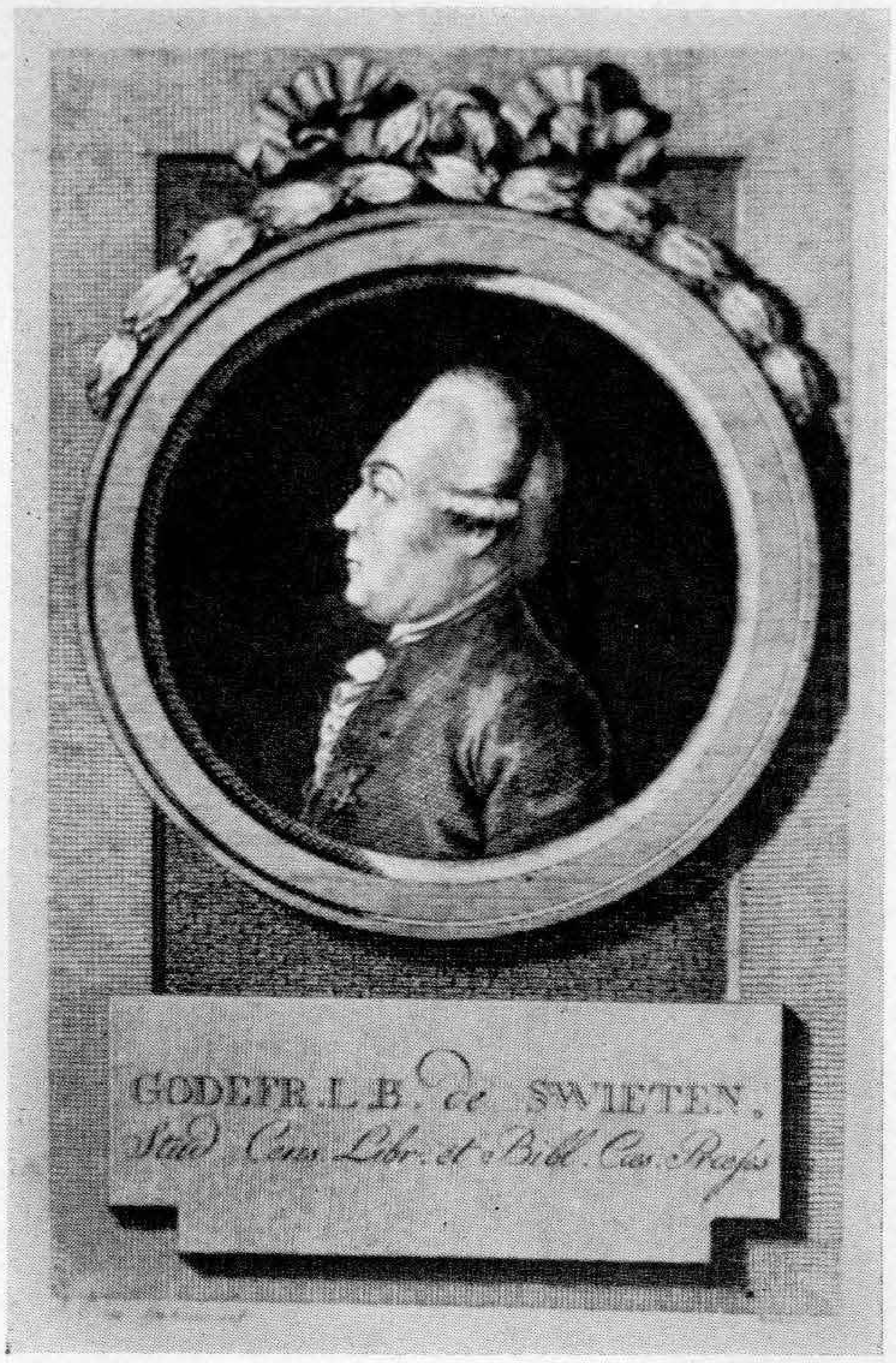
Bildnisse Ludwig und Dorette Spohrs

Zu dem gleichnamigen Aufsatz von Fölker Göthel



Karl Muck

Geb. 22. Okt. 1859



Gottfried van Swieten

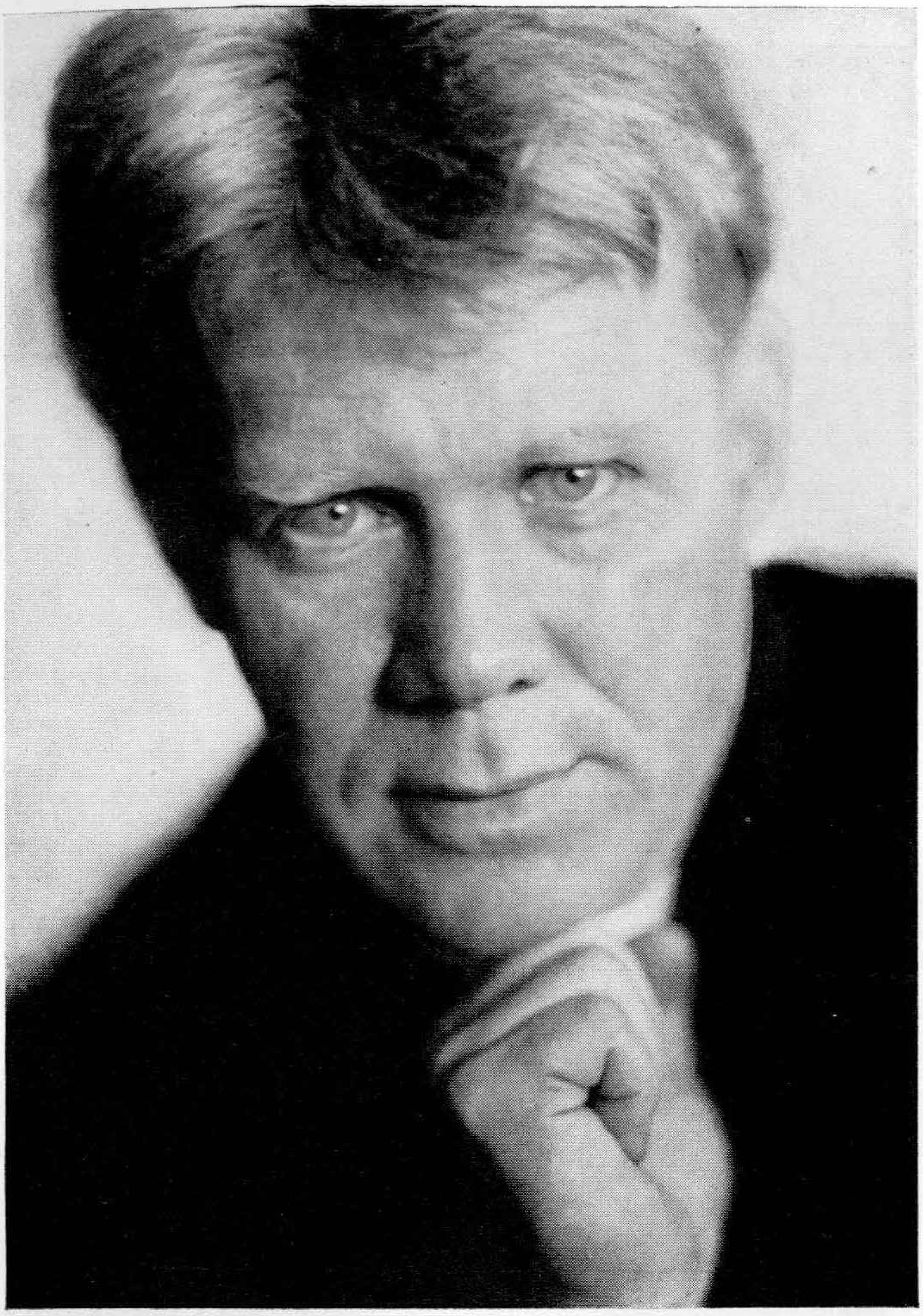
Kupferstich von J. E. Mansfeld nach J. C. de Lakner

Geb. 1734, gest. 29. März 1803

Elly Ney

nach einer Bleistiftzeichnung

von Prof. Hans Wildermann-Breslau (1928)



Phot. Hilde Brinckmann-Schröder, Braunschweig

Edwin Fischer

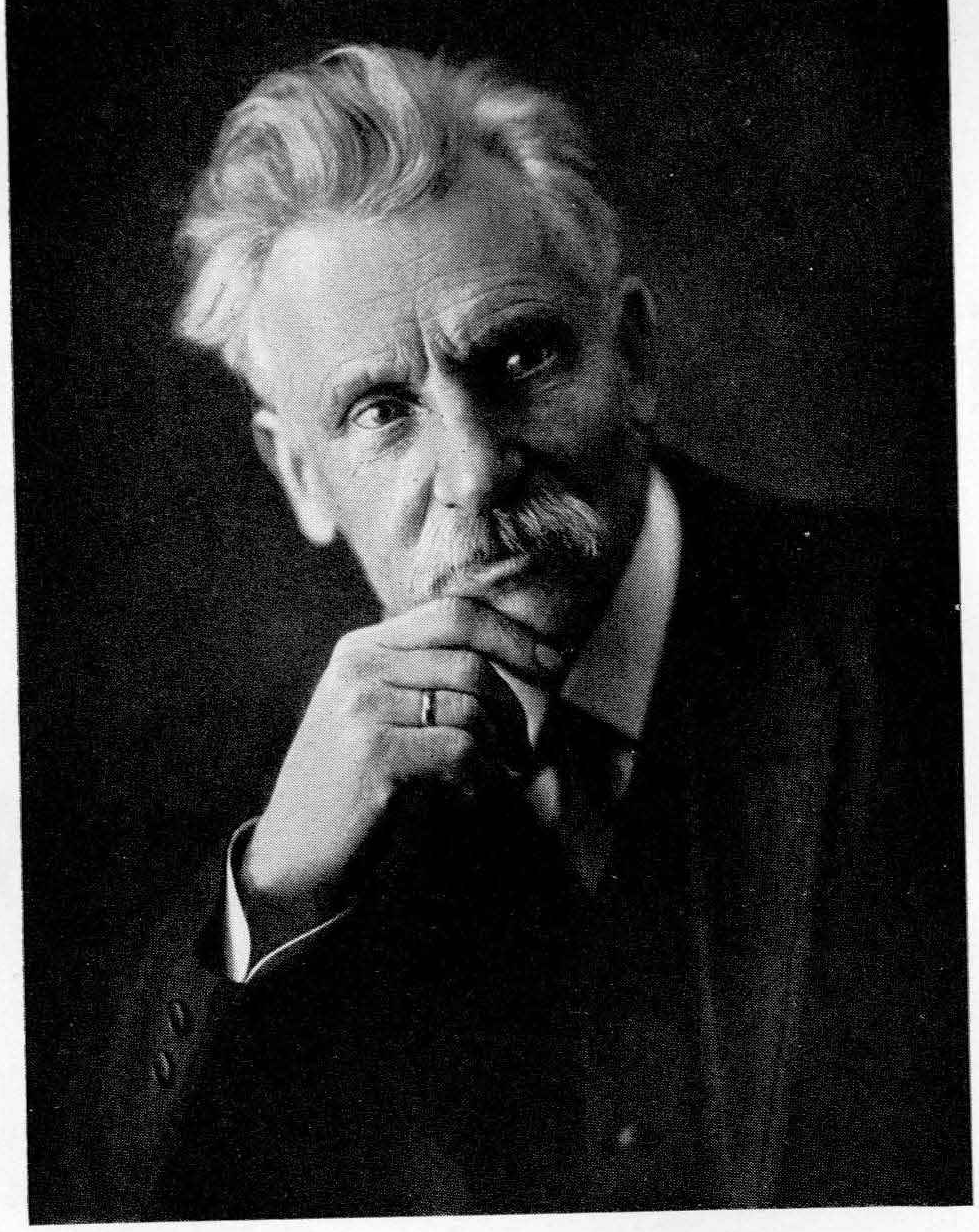
Phot. E. Hoenisch, Leipzig

Walter Niemann

Wilhelm Kempff

von

Prof. Hans Wildermann-Breslau (1906)



Felix Woyrsch

Muſik zum Iſenheimer Altar

Paul Hindemiths Symphonie „Mathis der Maler“

Von Alfred Braſch, Eſſen

Mathias Grünewald — Ausſchnitt aus dem Engell

Nicht Richtungen der Stile und Schulen, nicht einmal einzelne und ihre Lebenswerke kennzeichnen in der Geſchichte der Künſte die Wendepunkte. Wo immer im Bewußtſein des Betrachters das Bild menſchlichen Schaffens um einen neuen weſentlichen Zug bereichert wurde, ſteht ein einzelnes Werk, als Phänomen und legendäre Perſönlichkeit gewertet und oft genug ſeiner Herkunft und Geſchichte nach nicht einmal genau bekannt. Es iſt, als ob die Kunſt, — ſelbſt ein unteilbares, einheitliches Weſen, das vom wahren Dichter aller ihrer Diſziplinen als ihrem Mittler mit göttlicher Gewalt Beſitz ergreift — in den großen Meiſterwerken den Schöpfer auslöſchte. Mit zwingender, oft überraſchender Notwendigkeit ſcheint das Gültige aus bereitem, aufgeriſſenem Boden zu entſtehen, vielleicht gerade an ſolcher Stelle am wenigſten vermutet, wo ein flüchtiger Blick nichts als Steine und Sand zu ſehen wähnt. Nicht die Regel, ſondern die Ausnahme iſt es, wenn frühe Talente ihr Verſprechen halten; nur in einem Mozart verhieß und erfüllte zugleich ein Wunderkind entſcheidende Taten. Die Muſen lieben es, den Mitlebenden zu überraſchen. Geraume Zeit vergeht manchmal, bis Klarheit darüber wird, wo ein neuer Quell aufgebrochen iſt.

Vom ſagenhaften Meiſter des Iſenheimer Altares, Grünewald genannt, hat Melanchthon gewußt und ihn neben ſeinem Mitkämpfer Cranach und Albrecht Dürer für den beſten deutſchen Maler gehalten. Von ſeinem Leben hat man anſcheinend nicht viel gewußt; Sandrart weiß zu berichten, daß er ein „eingezogenes, melancholiſches“ Daſein geführt habe und „übel verheuratet“ geweſen ſei. Aber erſt im Jahre 1920 hat Joſeph Bernhart ſeinem Hauptwerk eine Deutung gegeben, die von der Kunſtwiſſenſchaft als wirklich befriedigend bezeichnet wird.

Daß ſich jetzt an der deutſchen Myſtik des Iſenheimer Altares ein anderes Kunſtwerk entzündet hat, das mindeſtens in einem beſchränkten Sinne eine Wende der deutſchen Muſik bedeutet, ſollten wir nicht nur als Zufall abtun. Es iſt bedeutungsvoll, wenn die oft als „ſachlich“ oder „artiſtiſch“ befehdete neue Muſik an ein Werk anknüpft, das alle Höhen und Tiefen deutſch-romantiſchen Geiſtes keimhaft einbegreift. Wir ſprechen von Paul Hindemiths Symphonie „Mathis der Maler“, die in dieſem Konzertwinter in faſt allen deutſchen Städten die Aufmerkſamkeit der Muſikfreunde auf ſich zieht.

*

Als enfant terrible der jungen deutſchen Muſik hat Paul Hindemith in weiten Kreiſen eine zweifelhafte Berühmtheit beſeſſen. Ein Muſikant von ſeltener Begabung, hat er mehr und erſchrecklicher als irgendeiner den lärmenden „Kampf gegen den Spießer“ mitmachen können. In ſeinen frühen Werken ließ manches aufhorchen. Aber die Zeit überholte ein ſehr ernſt zu nehmendes Wollen. Die Kriſe des Volkes und der Welt kannte nur Umſturz und Taumel, keine ruhige, organiſche Entwicklung. Da ſchrie Hindemith mit, ſeiner Natur nachgebend, die zu verbittertem Beiſeiteſtehen nicht geſchaffen und im eigenen Wollen noch nicht gereift genug war, eine feſte Stellung zu haben und zu behaupten. Wenn andere ihr kümmerliches Können für Niggermuſik einſetzten, übertrumpfte Hindemith ſie und verlangte frech, das Klavier lediglich als Schlagzeug zu benutzen. So ſchob er noch, während er geſchoben wurde und verlor im reißenden Strome nicht das Ruder aus der Hand. So findet er auch, als ſich die

Mathias Grünewald Engelkonzert

Flut verläuft, wieder Grund unter den Füßen und erreicht Schritt für Schritt ein neues Ufer. Er hat es erklommen mit dieser Symphonie.

Selbst für den, der hinter der zeitweilig vorgehaltenen Maske den echten Hindemith erkennen konnte, ist das neue Werk, das aus drei Zwischenspielen einer noch werdenden Grünewald-Oper gleichen Titels besteht, eine große Überraschung. Nur ganz fern hätte das voraufgegangene Oratorium „Das Unaufhörliche" solche Möglichkeiten ahnen lassen. Mehr noch als an denen, die ihn zu kennen glaubten, war es an seinen ausgemachten Gegnern, anläßlich der Uraufführung dieser Symphonie alte Urteile zu revidieren. Vertreter des ausgesprochenen Konservativismus haben eine solche Umkehr öffentlich bekannt. Dennoch hört man noch von Vorbehalten; es wird gesagt, daß der Mensch Hindemith sich erst noch zu bewähren habe. Den Musiker Hindemith jedenfalls hat mit der Begnadung dieses Werkes seine Kunst legitimiert.

Hier ist endlich das Werk, das alles Streben neuer Musik in sich vereint und es anschließt an die große Tradition der deutschen Romantik und Klassik. Ein Werk, das modern ist in der Sparsamkeit des Aufwandes, in strenger, durchsichtiger Führung der Linien und ihrer Ausprägung — ein Werk, das zur großen deutschen Musik gehört durch die Tiefe seines Erlebnisses, die Bildkräftigkeit seines Ausdrucks und die musikalische Form, die beim ersten Hören gleich mit ihrer ganzen künstlerischen Beredsamkeit überzeugt. Das wird sogar der Halbmusikalische einsehen, den sein Mißverständnis des Wagnerschen Musikdramas dazu verführt hat, in „Leitmotiven" mit begrifflichem Denken statt aus der künstlerischen Empfindung heraus Musik zu verstehen. Deutlicher kann man heute den inneren Sinn einer Musik wohl nicht beweisen, als wenn man zeigt, daß sie auch solchen Maßstäben standhält. Es ist nicht das rechte Musikverstehen, mit bildlichen Vorstellungen an sie heranzugehen. Nun, verschmähen wir es dieses eine Mal nicht, mit billigen Mitteln etwas ans Licht zu heben, was in Gefahr ist, einem Vorurteil zu erliegen. Wir glauben, daß uns diese Symphonie soviel zu sagen hat wie lange kein Werk der deutschen Musik mehr.

Das Engelkonzert

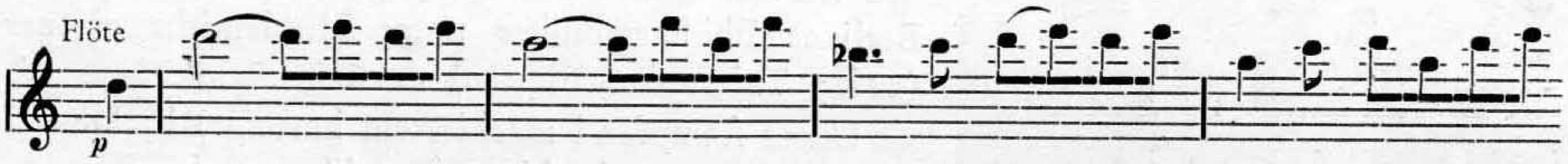
Aus liegendem G-Dur erhebt ſich das myſtiſche

der Holzbläſer, belebt die graue Ferne und weckt das alte Choralthema, das dieſem Satz als Motto dient: „Es ſungen drei Engel".

Gleitende ruhige Figuren der Geigen vergrößern ſich, bekommen allmählich klare Richtung und treiben in vier Takten einfachſter Art zu einem Höhepunkt. Trompeten führen den Choral zum einleitenden myſtiſchen Motiv zurück, das nun beziehungsvoll die Einleitung abſchließt und Auftakt des eigentlichen Satzes wird.

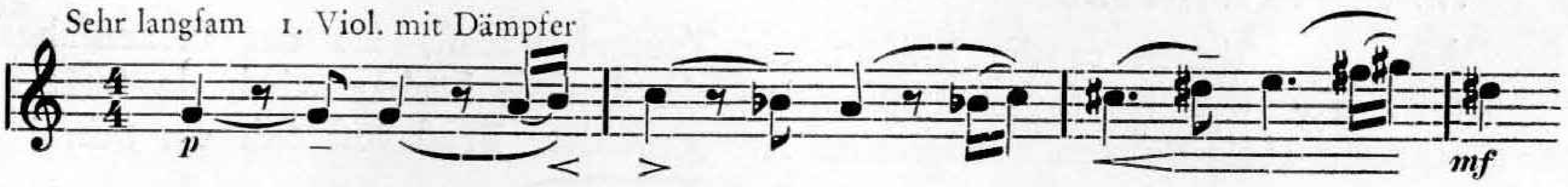
Das Konzert der Engel beginnt nun mit einem zunächſt liedartig durchgeführten Thema, das wie das Jubilato auf einer alten Viola anmutet, unſüßlich und doch voll Überſchwang des Herzens. Der erſte der drei Engel führt den Chor:

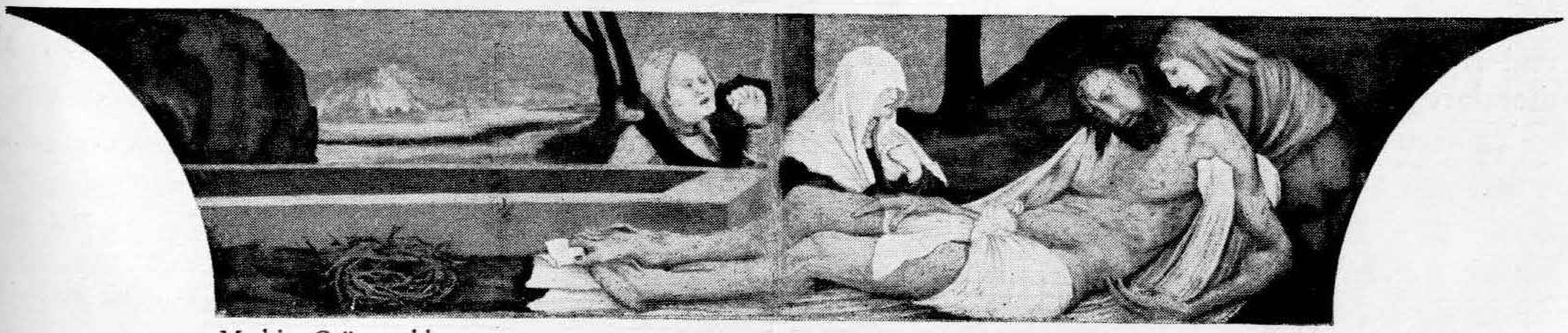
Der zweite löſt ihn mit ſeinem Thema ab, das wiederum in einem geſchloſſenen Sätzchen ausſchwingt:

und den, beſinnlicher als ſeine beiden Brüder, der dritte.

In einem fugierten Teil vereinen ſich dann die beiden erſten Stimmen, wieder tritt als Mittelpunkt das Choralthema hinzu.

Das dritte Thema leitet den Schlußſatz im Hauptzeitmaß ein: eine nochmalige Durchführung der drei Hauptthemen und einen impoſanten Schluß, der mit drei kühnen Akkordſchritten großartig in das G-Dur des Anfangs zurückführt.

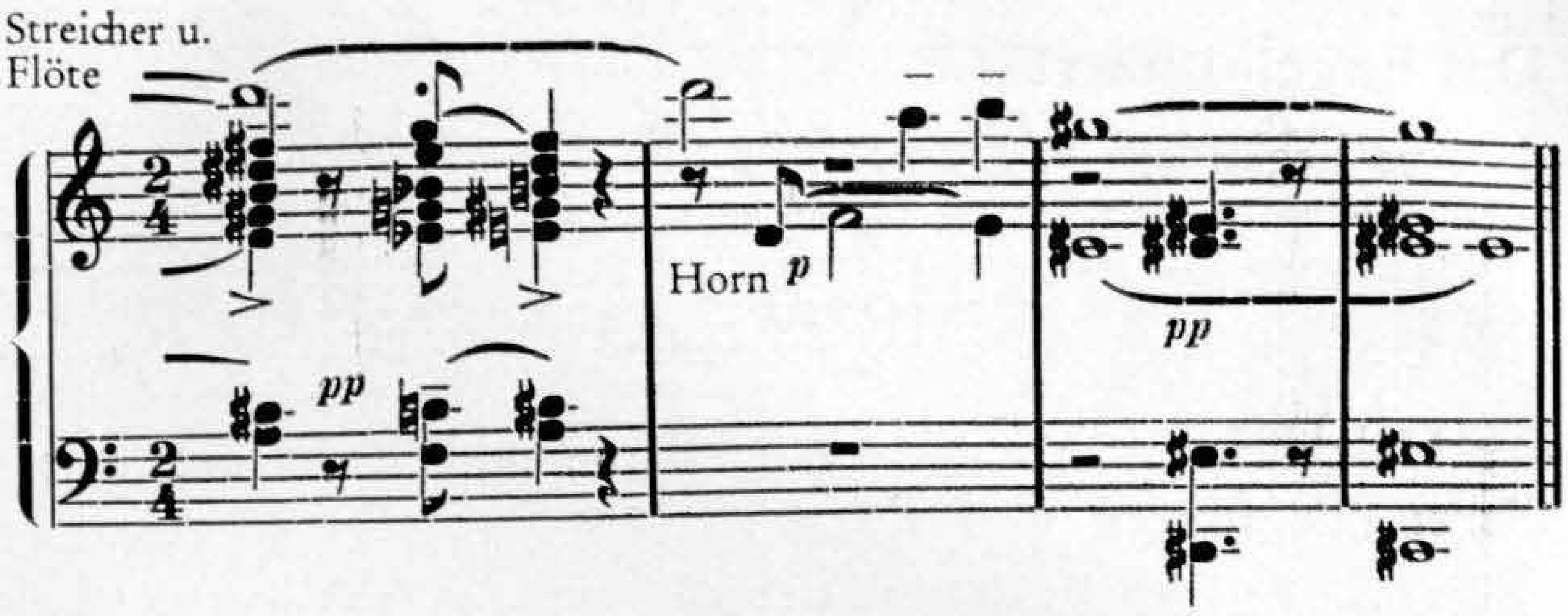
Grablegung

Einfach wie das Bild Grünewalds iſt der Mittelſatz der Sinfonie. Eine traurige Weiſe der Streicher

wird vom Holz mit einer Klage beantwortet und erſcheint nach kurzer Verarbeitung geſpannter und groß im Klang des vollen Blechs als verklärtes, ſieghaftes Mittelſtück, das ſich bis zur ſtrahlenden Fis-Dur-Fermate ſteigert. Herbe Trauer wieder der Abgeſang von Holz und Streichern, deſſen verklingendes Pianiſſimo das erſte Horn (man beachte die formal und inhaltlich bedeutſame Verwendung der Inſtrumentengruppen!) wie mit der ſchlichten Geſte der Gläubigkeit milde ſtimmt.



Mathias Grünewald — Grablegung

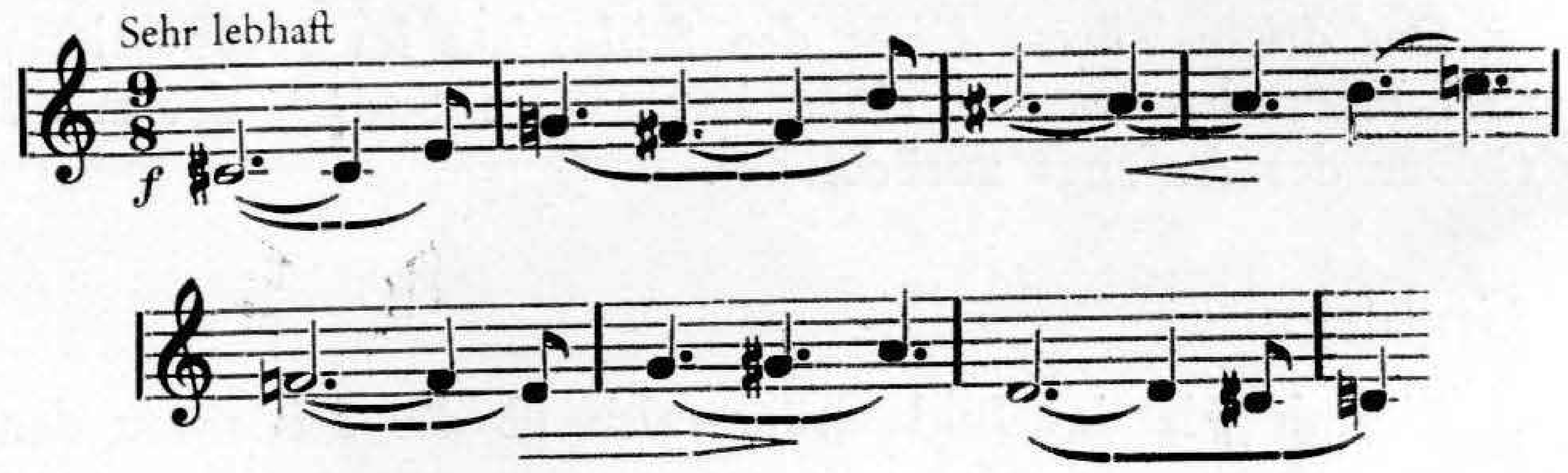
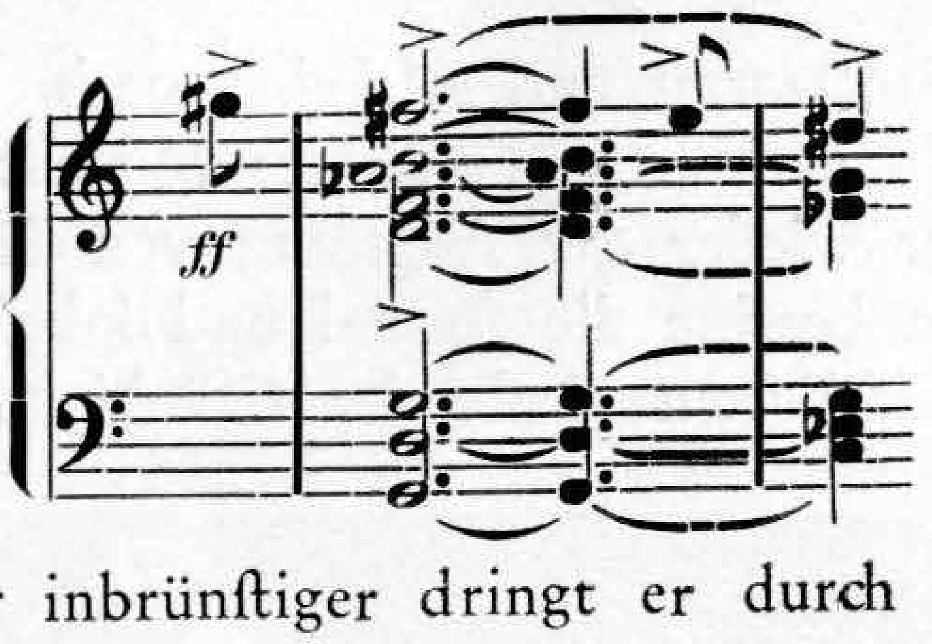
hias Grünewald Verſuchung des heiligen Antonius

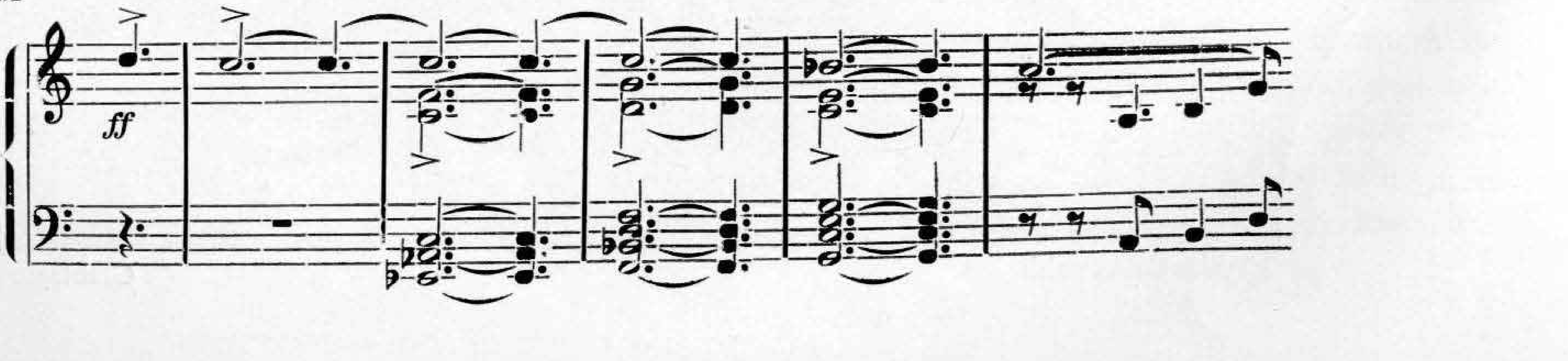


Die zwei Stimmungsmomente des Grünewaldſchen Bildes — Größe des Opfertodes und Trauer — ſind hier in ergreifender und dabei muſikaliſch vollendet ſchöner Form wieder vereinigt worden.

Verſuchung des heiligen Antonius

Ein großer dramatiſcher Satz, frei und ungeſtüm in der Einleitung, in großem geiſtigem Bogen geſpannt von der „Verſuchung", der Bedrängnis des Heiligen durch böſe Dämonen, bis zum „Alleluia" des Schluſſes. Die Einleitung könnte man als eine Schilderung der wilden Grünewaldſchen Landſchaft des Bildvordergrundes mit ſeinen überraſchend ſich öffnenden Riſſen und Schluchten anſehen. Dem unvorbereiteten Hörer könnte vielleicht an dieſer Stelle, wenn überhaupt irgendwo im ganzen Werk, das unmittelbare Verſtändnis ausbleiben. Doch iſt die Wichtigkeit dieſer Einleitung als dynamiſche Auslöſung des Folgenden unverkennbar, wie auch die klanglich hervorragende Schallplatten-Wiedergabe der Berliner Philharmoniker unter Hindemiths eigener Leitung (auf 3 Telefunken-Platten) dartut.

Unter ſtampfend markiertem hartem Rhythmus ſetzt nach dieſer Einleitung in ſchnellſtem Tempo das Thema der Verſuchung ein.

Von den Streichern übernehmen es die Bläſer; der Taumel wächſt, bis der Hexenſabat auf ſeinem Fortiſſimo abbricht. Kaum bleibt ſoviel Pauſe, daß ein Seufzer hörbar wird, da ſetzt eine Variante des Themas in ſchrillen Holzſtimmen wieder ein. Aus gequälter Bruſt löſt ſich ein Schrei

und ringt mit dem Tumult. Immer inbrünſtiger dringt er durch und macht ſich ſchließlich frei, als choralartiger Ruf

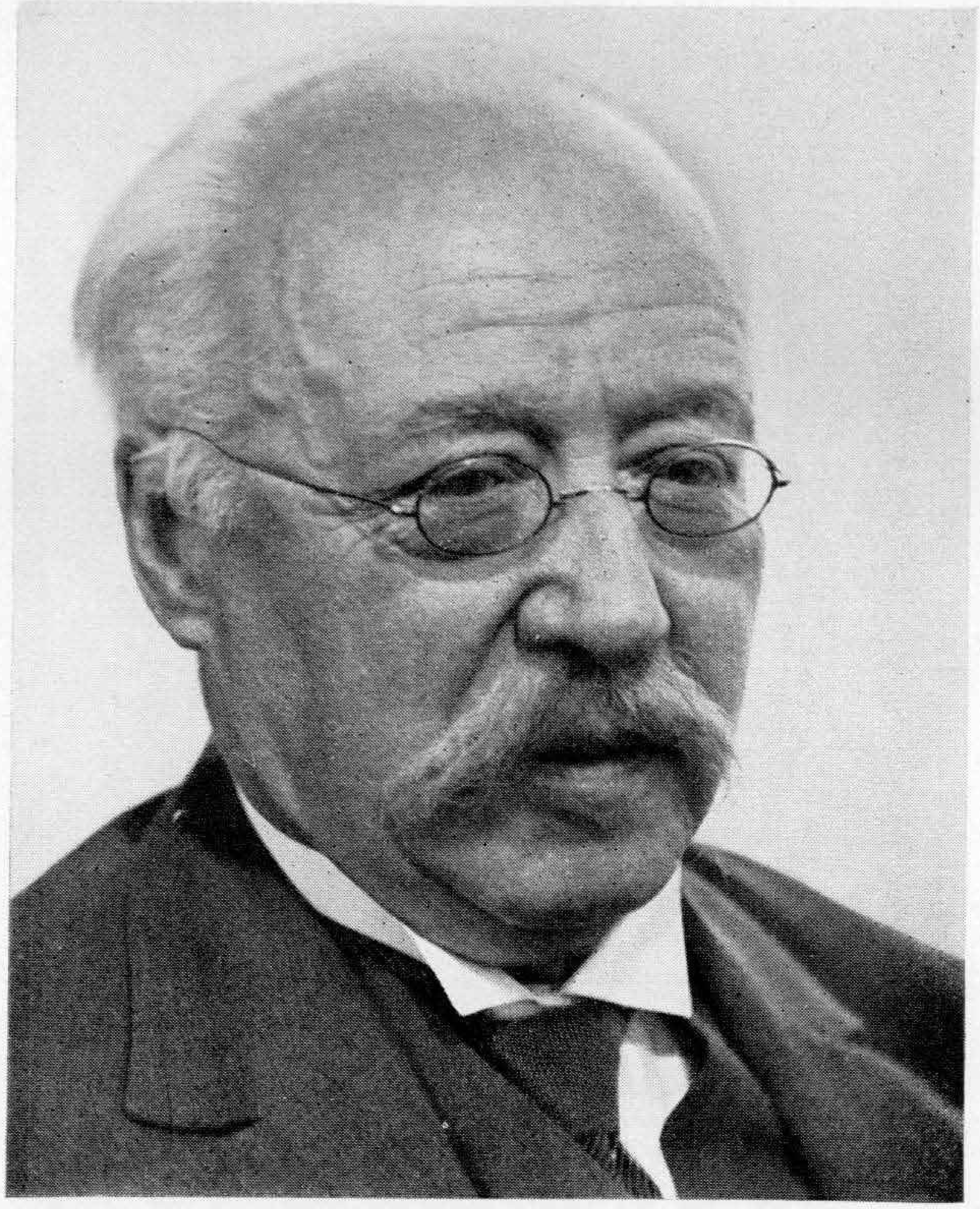


Unterrichtsstunde

Vor dem Kreuzschüler-Denkmal zu Dresden

Der Kreuzchor zu Dresden

mit seinem Leiter Kantor Rudolf Mauersberger



phot. Kurt Hege, Essen

Max Fiedler

geboren 31. Dez. 1859

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger

dirigiert „unbekannten Haydn" auf dem Mozartfest 1933 im Kaisersaal des Würzburger Residenzschlosses

Hans Wildermann:
Joh. Seb. Bach („Die tiefſte Stunde" — h-moll Meſſe: „Crucifixus etiam pro nobis")

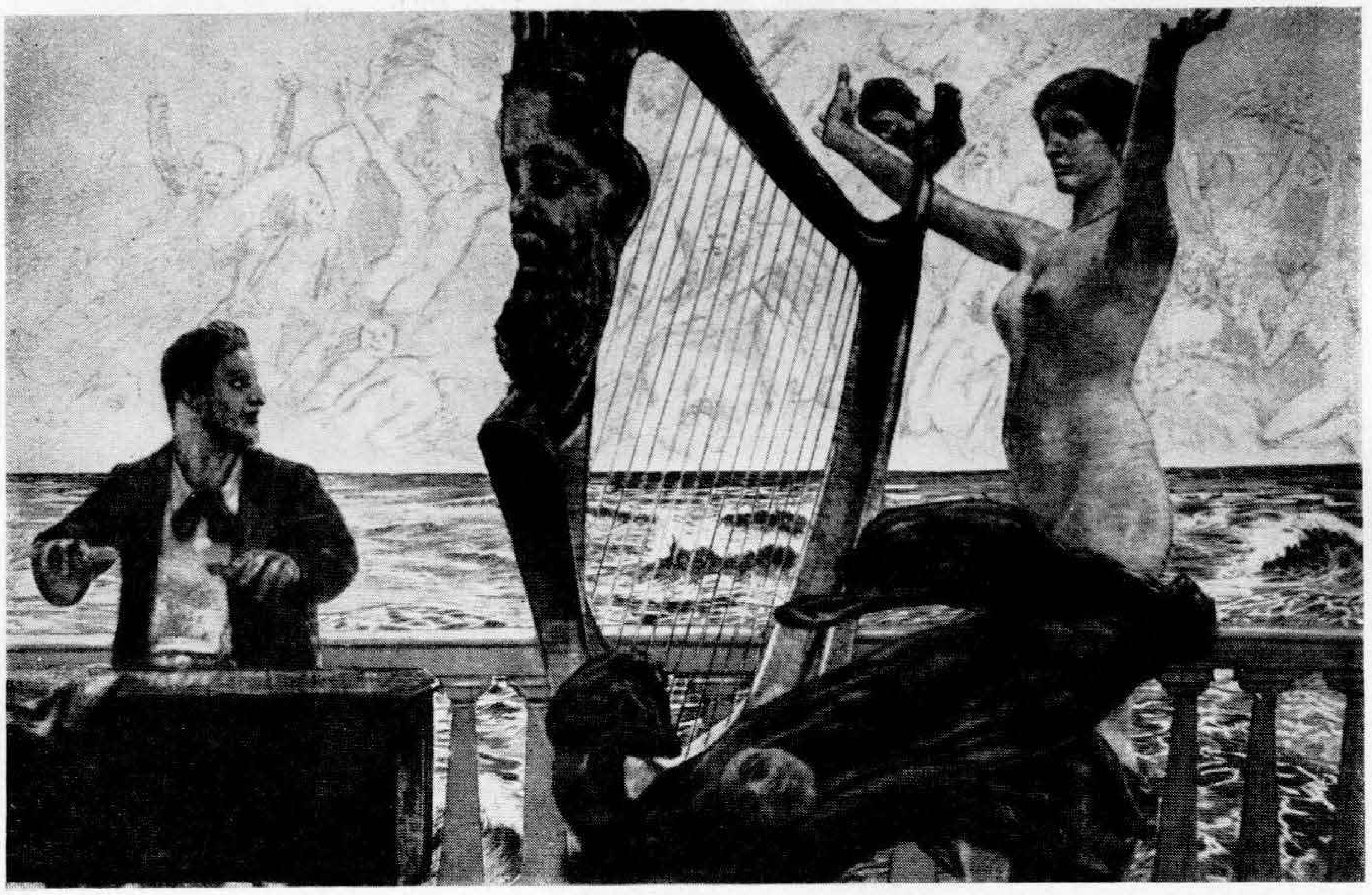
Illuſtrierte Muſik.

Von Traugott Schalcher, Berlin.

Die Grenzen der bildenden Kunſt erkennt jeder, wenn er ein Konzert abgebildet ſieht und keine Muſik hört; noch kraſſer empfindet man den Zwieſpalt, wenn Sänger und Sängerinnen mit offenem Munde dargeſtellt ſind. Das Gefühl des Betrachters kann ſich in dieſem Falle ſo weit verwirren, daß er ein zwingendes Unbehagen empfindet. Ähnlich muß einem Tauben zumute ſein, der Sänger angeſtrengt ſingen ſieht und die Zuhörer ekſtaſiſch lauſchen. Und doch iſt die Muſik ein beliebter Gegenſtand der bildenden Kunſt. Reizt den Künſtler vielleicht gerade dieſer innere Gegenſatz oder hat die Muſik trotz alledem Berührungspunkte mit der Malerei? — Es gibt jedenfalls Menſchen, die die Töne der Muſik farbig empfinden.

Meine Laute erzittert am Bandelier,
Und springt ein roter Ton herfür,
Hell wie Zinnober ...

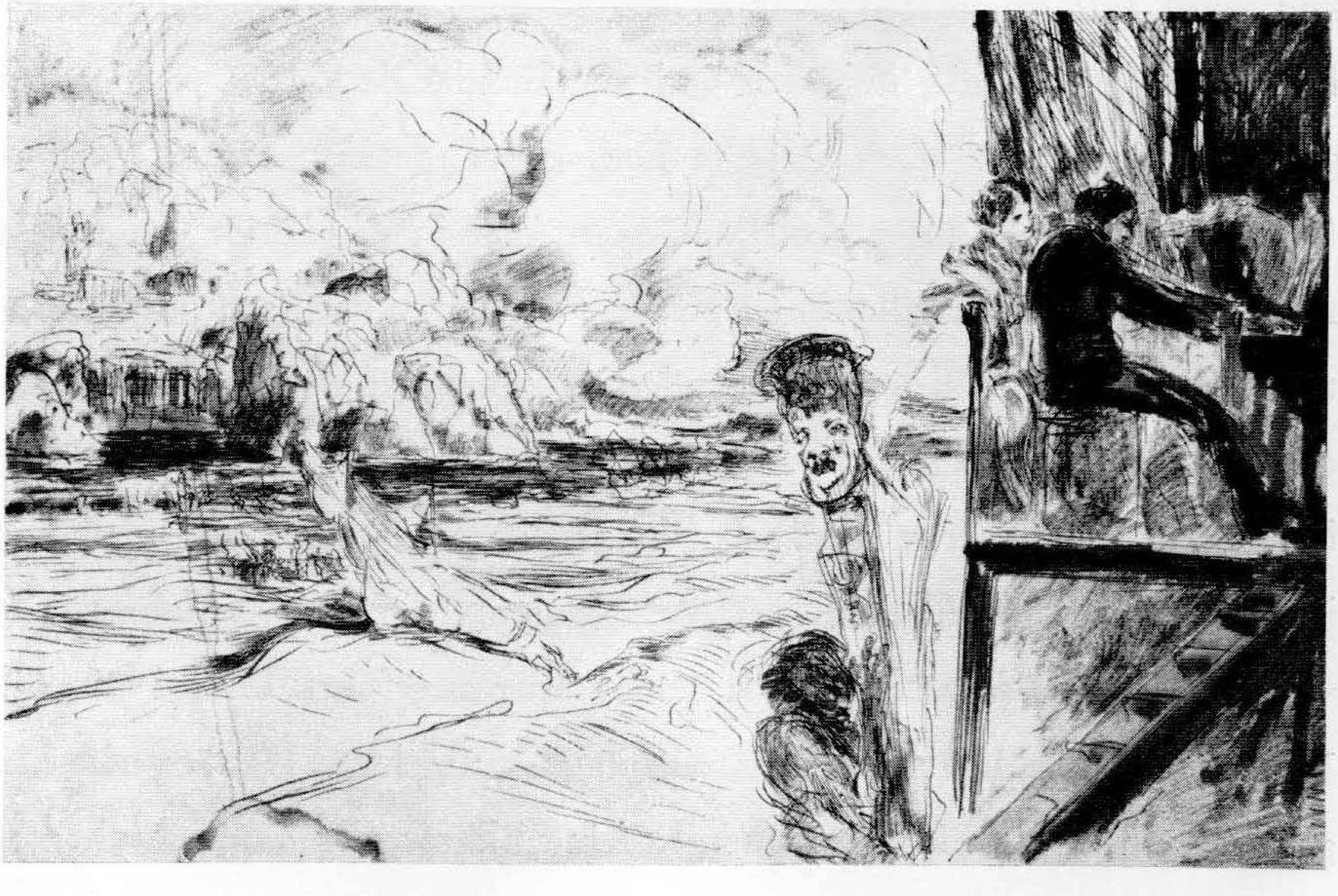
ſingt Ludwig Finckh. Solche Beiſpiele ließen ſich noch viele anführen. Etwas anderes bedeutet es zwar, was in der muſikaliſchen Terminologie Tonmalerei und Stimmungsmalerei genannt wird, aber ſchließlich geht doch aus ſolchen Ausdrücken und aus der Klangſeherei vieler Menſchen hervor, daß Muſik und bildende Kunſt trotz grundlegen-



Max Klinger:
Aus der Brahms-phantaſie

der Verſchiedenheiten auch Verwandtſchaftsbeziehungen haben. Schwind nannte ſeine großen Märchenzyklen „Opern", eines ſeiner berühmteſten Bilder heißt „Symphonie"; wer ſich in dieſe Bilder und Bilderfolgen verſenkt, findet dieſe Bezeichnungen ſogar ſehr treffend. Wer eben muſikaliſch iſt, wird dies auch bei der Betrachtung bildender Kunſt nicht verleugnen können. Welcher Muſikaliſche fühlt ſich nicht an ein ſchmetterndes Orcheſter von Blasinſtrumenten erinnert beim Anblick üppiger Barockarchitektur? Der Maler Philipp Veit (1793—1877) geſtand: „Wenn ich eine Fuge von Bach höre, ſo iſt es erſt wie ein Nahen und Fernen von allerhand wunderbaren Figuren; nach und nach geſtalten ſich die Formen, Pfeiler ſchießen empor und ſchließen ſich in mächtigen Bogen ..." Wer denkt nicht an das deutſche Volkslied, wenn er die Holzſchnitte Ludwig Richters vor ſich hat? Und nicht etwa nur, weil Burgen, Ritter, Handwerksburſchen, Mühlen, Dorflinden, Liebespaare, tanzende Kinder uſw. auf dieſen Bildern vorkommen, ſondern weil die Melodik des Strichs uns an das Volkslied gemahnt, die Einfachheit und Naivität der Linie, die keine impreſſioniſtiſchen Nuancen kennt. Aufſchlußreich iſt in dieſer Hinſicht eine Gegenüberſtellung. Es gibt eine prachtvolle Sammlung „Alte und neue Lieder mit Bildern und Weiſen" (Leipzig, Inſelverlag). Jedes Bändchen iſt von nur einem Künſtler illuſtriert, Band 1 von Ludwig Richter, Band 2 von Otto Ubbelohde, Band 3 vom Grafen Kalckreuth und Band 4 von Slevogt. Die drei zuletzt genannten Künſtler ſind Richter gegenüber dadurch im Vorteil, daß ihnen eigens die Aufgabe geſtellt wurde, dieſen beſonderen Band zu illuſtrieren, während man

von dem längst verstorbenen Ludwig Richter eben nahm, was gerade paßte. Man könnte noch hinzufügen, daß zumindest Slevogt und Kalckreuth den guten alten Ludwig Richter an künstlerischem Vermögen weit überstrahlen — aber nun betrachte man die Bilder. Welche Musikalität bei Richter, wie ist da überall der Volkston getroffen, das Heimelige, Trauliche, die Schwermut und der naive Humor! Die andern illustrieren die Inhalte, Richter lebt sich in die Melodie ein, in den Stimmungszauber des Liedes. Man hat Richter und seiner Gefolgschaft vorgeworfen, daß sie nur als Eklektiker das Volkslied nachempfunden hätten, daß die Dichter der alten Volkslieder nicht so zahm, so fromm und so hausbacken gewesen seien — lebende Volkslieder würden gesungen, nicht gesammelt. Dem sei, wie ihm wolle: Tatsache ist dennoch, daß Volkslieder damals gesungen wurden und auch heute noch gesungen werden, und daß zu Richters Zeiten noch viele unserer schönsten Volkslieder entstanden sind. Die romantische Periode nach den Befreiungskriegen war eine Zeit der Erneuerung des Volkstums. Was Uhland, Mörike, Hauff, Wilhelm Müller und andere als Dichter, Schubert, Schumann, Lortzing, Weber als Musiker, Schwind, Richter, Speckter als Graphiker schufen, war echtes Volksgut und ist es zum größten Teil auch heute noch. Jene Zeit hat übrigens mit der heutigen vielleicht mehr Berührungspunkte als wir glauben. Wie die Romantiker greifen auch wir wieder auf die Gotik zurück, auf die Mystik, auf die germanische Vorzeit, und auch das Volkslied findet wieder lebhaftere Gunst als noch vor kurzem. Wie blutsverwandt die romantischen Zeichner dem großen Albrecht Dürer waren, zeigt die Gegen-



Max Klinger:
Aus den Entwürfen
zur Brahmsphantasie

Max Slevogt: Titel zu Mozarts „Zauberflöte"
(Verlag Piper & Co., München)

überstellung einer Zeichnung Dürers verwandten Inhalts. Ob Dürer musikalisch war, weiß man nicht sicher, aber in musizierenden Putten, harfespielenden Engeln, flötenden Satyren und tanzenden Bauern zeigt der sonst so grüblerische Mann skurrile Laune und jenen fast grimmigen Humor, den man bei solchen ernstangelegten Naturen nicht selten trifft. Singende, tanzende und musikmachende Putten von innigstem Liebreiz begegnen uns auch im Werk Stephan Lochners, Cranachs, Altdorfers und anderer deutscher Meister. Bei Dürers großem Gegenspieler in der Kunst, bei Matthias Grünewald, steht die Musikalität allerdings außer Frage; wer die Farbenorgie des Isenheimer Altars gemalt hat mit den musizierenden Engeln unter golden glühendem Baldachin, von dem darf man beinahe annehmen, daß ihm nicht nur die irdische, sondern auch die himmlische Musik vertraut gewesen sei. Es ist auffallend, wie viele bildende Künstler in hohem Maße musikalisch veranlagt waren. Vasari lobt Lionardos Lautenspiel, Salvator Rosa wird sogar direkt als Tonkünstler angeführt. Cellini war päpstlicher Flötist; Menzel und Böcklin waren Musikenthusiasten; mehrere Hauptwerke Max Klingers zeugen für ein tiefes Musikverständnis, seine Blätter der „Brahmsphantasie" sind „illu-

Hans Wildermann

Ex libris Emil Boſſe

Max Slevogt: Ein Volkslied

ſtrietre Muſik“ im beſten Sinne. In der italieniſchen Kunſt, vor allem auch in der holländiſchen Malerei des 17. Jahrhunderts ſpielt die Muſik als Stoffgebiet eine hervorragende Rolle. Es iſt ganz erſtaunlich, wie viele niederländiſche Bilder es gibt, worauf Muſik gemacht wird. Die Muſik iſt die weiblichſte und ſüßeſte der Künſte. Es iſt nicht verwunderlich, daß ſich die geſchickten Modemaler dieſes Thema, das ſich leicht auf ſentimentale Art verwenden läßt, zunutze machten. Die gemalten heiligen Cäcilien rührten zu allen Zeiten von Carlo Dolci bis auf K. Schleibner zarte Herzen durch ihre glatte Schönheit und den frommen Augenauf- oder -niederſchlag. Conrad Kieſels Harfeniſtin „Süßer Wohllaut ſchläft in der Saiten Gold“ bildete das Entzücken unſerer Mütter, Tanten und Großmütter, und Baleſtrieris „Beethoven“ war um die Jahrhundertwende wohl ſo ziemlich das am meiſten reproduzierte Bild der Welt. Überhaupt hat Beethoven unter allen Muſikern die bildenden Künſtler am meiſten angeregt. Schon allein die Beethoven-Bildniſſe ſind Legion. Das Stoffgebiet der Muſik iſt für den bildenden Künſtler ein dankbares Feld. Es liegt im Weſen der menſchlichen Natur, daß geſellſchaftliche Veranſtaltungen, Feſte uſw. mit Muſikbegleitung begangen werden. Die Muſik veranlaßt körperliche Bewegung, Jubel, Rhythmus der Stellungen und Anordnungen; die Muſik beſchwingt Geiſt und Seele und damit auch den Körper. Lionardo malte ſein berühmteſtes Bildnis, die Mona Liſa, unter Muſikbegleitung, damit das zauberhafte Lächeln nicht von den Lippen der Dame ſchwinde. — Eine allgemeine Lehre, die indeſſen nicht als Dogma aufgefaßt zu werden braucht, ergibt ſich aus der Betrachtung illuſtrierter Muſik. Der Künſtler ſoll weniger das Ausüben der Muſik darſtellen als die Wirkung, die die Muſik auf die Menſchen ausübt. Muſik kann in einem Bilde ſein, ohne daß Muſik darauf gemacht wird. Der Volksmund trifft ſchon intuitiv

das Richtige, wenn er von etwas Gelungenem ſagt: Da ſteckt Muſike drin! — In der Gebrauchsgraphik kommt neben der Illuſtration von Liederbüchern und Muſikheften hauptſächlich das Plakat, die Schutzmarke, das Exlibris und als Hauptgebiet illuſtrierter Muſik der Notentitel vor. Das Muſikplakat zerfällt in zwei Gattungen: in das Plakat zur Propagierung von Muſikinſtrumenten und in das Plakat zur Propagierung von Muſikwerken oder Muſikaufführungen. Hans Unger hat mehrere Muſikplakate geſchaffen, die er — wenn wir nicht irren — auch ſelber lithographiert hat. Sie gehören mit den Muſikplakaten von Nikolaus Gyſis zu den vornehmſten Schöpfungen der deutſchen Plakatkunſt. Dieſes edle Pathos iſt uns (leider) in der Reklame verloren gegangen. Durch den Rundfunk hat die Muſikinduſtrie begreiflicherweiſe ſehr gelitten, darum ſind auch heute Muſikplakate ſelten geworden. Beſſer ergeht es immer noch dem Notentitel, aber wahrhaft künſtleriſche Leiſtungen gehören auch hier zu den Ausnahmen. Ludwig Hohlwein hat eine große Anzahl von Notentiteln geſchaffen. Man weiß ja: Hohlwein enttäuſcht ſelten. Doch mit der Muſik, die dieſe Titel ſchmücken, haben

Ludwig Richter: Ein Volkslied

ſie meiſtens nichts gemein. Sie ſind als Reklame gedacht, nicht muſikaliſch empfunden. Auch den Titeln anderer Künſtler merkt man an, daß ſie das zu illuſtrierende Muſikſtück nicht einmal gehört haben. Sie halten ſich im allgemeinen lediglich an die Überſchrift des Tonwerkes. Heißt es „Ungariſche Rhapſodie“, muß etwas Ungariſches herhalten, iſt es ein Tanz, wird ein Tänzerpaar hingeſetzt oder irgendein hübſches Mädchengeſicht. Die „ſchönen Mädchenköpfe“ ſind auch auf dieſem Gebiet „ton“-angebend. Von einem Eingehen in den Geiſt der Muſik merkt man keine Spur. Meiſt wird das vom Künſtler auch gar nicht verlangt. Er ſoll einen werbewirkſamen Blickfang ſchaffen: ein Schaufenſterplakat. Daß dies eine allgemeine Verflachung zur Folge hat, iſt ſelbſtverſtändlich. — Tief in den Geiſt der Muſik eindringende Graphik ſchuf Hans Wildermann in ſeinen Bucheignerzeichen und Illuſtrationen. Innigſte muſikaliſche Beſeelung ſpricht aus den Blättern. Die Schutzmarke iſt in den ſeltenſten Fällen „illuſtrierte Muſik“, ſie hat mehr ſymboliſchen Charakter. Dieſen ſinnbildlichen Charakter nehmen verſchiedene Muſikinſtrumente im öffentlichen Leben ein, ſo z. B. die Trommel, die zugleich als Embleme des Kriegs (Kriegstrommel) und der Reklame (Reklametrommel) figuriert. — Für die eigentliche illuſtrierte Muſik darf man heute wieder hoffen, da die Negermuſik mit Recht in Deutſchland, dem Lande der klaſſiſchen Muſik, in Verruf gekommen und auch die Schlager-Induſtrie abgeſackt iſt. Es findet ſich allmählich wieder Platz für das gute alte deutſche Volkslied und für die Pflege gediegener Hausmuſik. Dieſes Streben nach Läuterung und Verinnerlichung wird auch den graphiſchen Wegbereitern der Muſik, dem Notentitel und der Muſik-Illuſtration hoffentlich recht bald einen neuen Auftrieb geben.

Albrecht Dürer

Dorftanz